AS POÉTICAS CÊNICAS E O FIGURINO: UMA ANÁLISE DOS PROCESSOS CRIATIVOS DE GABRIEL VILLELA

THE SCENIC POETICS AND THE COSTUME: AN ANALYSIS OF GABRIEL VILLELA'S CREATIVE PROCESSES

Lorena Mota Catabriga

Gabriela Pereira Fregoneis

Carlos Daniel Donadeli Zanelati

Universidade Estadual de Maringá

Resumo: Essa pesquisa se dedica a uma análise teórica da criação do figurino, visando apontar a importância deste na construção da personagem e na sua identificação, enquanto elemento linguístico e comunicativo, por meio de um apanhado bibliográfico, que perpassa por algumas estéticas cênicas. O estudo revela que este traje teria um caráter transformativo e vasto, que se modifica conforme as necessidades em que está inserido para, assim, ser capaz de ter independência sem se tornar incoerente. Para tal trabalho, é necessário, inicialmente, elucidar a diferença entre alguns termos que, a priori, se convergem, mas que são potentes em si. Por fim, para exemplificar a importância desse elemento cênico, estuda-se o trabalho do encenador brasileiro Gabriel Villela e seu processo criativo, voltado principalmente para a criação das vestes.
Palavras-chave: Figurino; Linguagem cênica; Poéticas; Teatro.

Abstract: This research is dedicated to a theoretical analysis of the creation of the costume, aiming to point out its importance in the construction of the character and its identification, as a linguistic and communicative element, through a bibliographical overview, which permeates some scenic aesthetics. The study reveals that this costume would have a transformative and vast character, which changes according to the needs in which it is inserted, thus being able to have independence without becoming incoherent. For such work, it is necessary, initially, to elucidate the difference between some terms that, a priori, converge, but which are powerful in themselves. Finally, to exemplify the importance of this scenic element, the work of Brazilian director Gabriel Villela and his creative process, focused mainly on the creation of costumes, is studied.
Keywords: Costume design; Scenic language; Poetics; Theater.

Recebido em: 04/07/2024

Aceito em: 22/09/2024

1. Primeiro Ato: Introdução

A palavra vestuário nos remete àquilo que nos veste, nos cobre e nos aquece, porém, sua importância está além de ser uma segunda pele para nosso corpo ou ser um produto de seu tempo, visto que é carregado de signos e elementos que formam a linguagem do vestuário. Por meio desse recurso, a roupa exerce um papel de comunicação, auxiliando na construção das relações sociais, normas e condutas, que colaborarão na construção do ser social e cultural, à medida com que este a utiliza para se expressar, apresentando ao outro, sua personalidade, seus gostos pessoais ou do grupo ao qual está inserido (LLNKE, 2013; MUNIZ, 2004).

Na era da tecnologia, a vestimenta que corresponde às roupas que utilizamos em nosso cotidiano, nas redes sociais, começou a ser denominada como "*Look*", através de postagens, onde o usuário compartilha quais peças e acessórios está usando, chamadas "*Look* do dia". A maioria dessas pessoas procuram roupas que se enquadrem no padrão estabelecido pela moda, um conceito que surgiu no século XVI, para nomear a transitoriedade e necessidade de reinvenção das vestes do cotidiano, no decorrer dos anos, por meio de tendências e estilos. Contudo, atualmente, a moda revela muito de quem a veste, seja sua posição social, política, ideológica, e, a mais estimada, de prestígio (PEREIRA, 2012).

Faz-se imprescindível abordar o vestuário quando seu objeto de estudo é o figurino, uma vez que ele está inserido neste universo. Diante disso, vale elucidar também algumas questões que permeiam esse âmbito, para que identifique-se a divergência de alguns termos, tidos como sinônimos, mas que se constituem como ramificações deste setor. Dentro desta área, existem alguns desdobramentos, que se diferem quanto a seus anseios sociais e culturais, são eles: vestimenta, moda, indumentária, traje e figurino.

Llnke (2013) aponta que, fugindo da modernidade, a indumentária designa as roupas de um período histórico até o surgimento e ascensão da moda no Ocidente – correspondente a Pré-História, toda antiguidade oriental e ocidental, e as fases da Idade Média. Dessa forma, o traje seria uma apropriação individual, de breve ou longa duração, da indumentária ou da moda, assumindo um papel social, de acordo com o contexto em que está inserido. Diferentemente da moda, que tem a necessidade de mudança constante

e desapego pelo passado, o traje tende a permanecer imutável, representando um conjunto de símbolos de uma comunidade.

Por fim, chegamos ao figurino, que diz respeito as roupas utilizadas na caracterização da personagem, construídas a partir de uma análise interna da persona e do contexto em que se encontra, colaborando no processo de construção individual de cada ator, e na comunicação deste com o público, através dos seus componentes e das suas conexões com os outros elementos cênicos. Após a elucidação destes termos, podemos notar que, independente da forma como se ramifica, o vestuário não perde sua capacidade comunicativa, expressiva e reveladora, sendo capaz de contar ao outro muito mais do que se é dito ou apresentado por outros meios (PERITO, RECH, 2012; LLNKE, 2013; GIL, 2018).

A partir do exposto, a presente pesquisa objetivou analisar o processo de reflexão e criação de figurinos, tendo como ponto de partida diversas poéticas cênicas. Para tal, visamos estudar as diferenças entre vestimenta, indumentária, traje e figurino no teatro; além de observar e estabelecer relações entre a criação de figurinos e sua relação com o trabalho do ator; e, por fim, levantar uma reflexão acerca da construção dos personagens das peças de Gabriel Villela, a partir dos figurinos e adereços.

2. Segundo Ato: Metodologia

Neste contexto, a pesquisa fundamenta-se nas abordagens da pesquisa qualitativa, que se concentra na interpretação dos sentidos e significados intrínsecos à experiência humana. Essa abordagem busca compreender os aspectos mais profundos das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser simplificados apenas pela análise de variáveis isoladas (MINAYO, 2001, p. 21-22).

O estudo ainda conta com uma análise bibliográfica acerca das funções do figurino, vestimenta, traje e indumentária no teatro, buscando relacionar os processos criativos com as poéticas cênicas. Gil (2002) compreende que a pesquisa bibliográfica permite ao pesquisador abranger uma ampla gama de fenômenos específicos, desempenhando um papel indispensável em estudos históricos, visto que muitas vezes esta é a única maneira de acessar informações sobre eventos diversos.

Em um primeiro momento, para contemplar os objetivos da pesquisa, nos primeiros sete meses, foram feitas leituras e fichamentos de obras como "*Vestindo os nús – O figurino em cena*", de Rosane Muniz; "*A criação do figurino no teatro*", de Renata Zandomenico Perito e Sandra Regina Rech; "*Figurino – O traje de cena*", de Marta Sorelia Felix de Castro; "*Figurino: um objeto sensível na produção da personagem*", de Rôsangela Cortinhas; "*A moda, a indumentária, o traje popular e o figurino*", de Paula Piva Llnke; e "*Dicionário de Teatro*", de Patrice Pavis.

O estudo foi direcionado aos processos criativos do encenador Gabriel Villela, por meio de uma pesquisa bibliográfica, que contava com "*A criação de figurino por Gabriel Villela – um estudo de caso*", de Dalmir Rogério Pereira; "*Os potenciais narrativos do bordado no traje de cena*", de Maria Celina Gil; e "*Alinhaves entre traje e moda: estudos a partir de Gabriel Villela e Ronaldo Fraga*", de Dalmir Rogério Pereira, bem como videográfica, através da entrevista que Villela concedeu ao Festival de Curitiba, no projeto Interlocuções, nomeado como "*Gabriel Villela comemora 30 anos de carreira*". Por fim, foi realizada uma entrevista *online* com um dos atores de Gabriel Villela, o paranaense Nathan Diego Milléo Gualda, buscando uma análise mais aproximada do artista, tendo em vista uma maior compreensão dos processos estabelecidos pelo figurinista em suas criações. Esse trabalho foi realizado com base na experiência de Nathan, após ter participado de duas peças com Villela, "*Hoje é Dia de Rock*", no ano de 2017, e "*Estado de Sítio*", em 2018.

3. Terceiro Ato: Resultados e Discussão

A trajetória do figurino é perpassada por várias mudanças e evoluções, ocasionadas pelo meio que este é criado. Contudo, enganam-se os que pensam que esta caminhada é recente, visto que se encontram vestígios de que a vestimenta seria uma ferramenta simbólica, utilizada em rituais, celebrações ou contações, que os homens faziam desde os primórdios. Sendo assim, as transformações da sociedade afetaram não só as necessidades e os interesses das pessoas, mas também o que produziam, levando a novas formas teatrais e novas perspectivas. O figurino, por sua vez, também foi afetado por essas modificações sociais e estilísticas, devido a necessidade de conseguir contemplar os objetivos visados pela estética vigente, e para isso era preciso não se conter

somente à moda das roupas, mas ir para além do que esses padrões estipulavam (LLNKE, 2013).

Analisando a cronologia da vestimenta teatral, compreende-se que, em diferentes momentos da história, essa vestimenta foi capaz de cumprir suas funções principais, porém por meio de estilos e métodos diferentes, mostrando que essa ferramenta é extremamente versátil e potente. Entretanto, até a metade do século XVIII, as roupas eram retiradas do cotidiano e inseridas no ambiente cênico – desconsiderando a relação da mesma com a personagem – que, muitas vezes, eram provindas dos nobres que financiavam o espetáculo e, por isso, eram carregadas de luxo.

Todavia, esse cenário, ainda, viria a se transformar na França, em meados do século XVIII, com as propostas de Diderot e Voltaire, que asseguravam a entrada de uma estética mais realista, exigindo um figurino com mais precisão mimética, que estabelecia uma relação com a personagem e as situações que a cercam. Durante muito tempo, o figurino se deteve a esta função caracterizadora do ator, que utiliza da verossimilhança para construir a segunda pele do artista, mas atualmente, se ampliou, multiplicando suas funções, ganhando autonomia e tornando-se mais uma vertente significativa que trabalha conjuntamente na construção cênica. Nesse contexto, Pavis (2008, p. 169) aponta que "[...], o figurino apenas acompanhou [...] a evolução da encenação, que passou do mimetismo naturalista à abstração realista (principalmente brechtiana), ao simbolismo dos efeitos de atmosfera, à desconstrução surrealista ou absurda."

No decorrer da trajetória do traje cênico, nota-se uma grande diversidade de possibilidades quanto a sua construção, a sua estética e a sua finalidade. Dessa forma, a fim de exemplificar essa versatilidade, podem-se colocar lado a lado correntes artísticas como naturalismo e simbolismo, que possuem objetivos opostos, justamente, por serem embasadas em ideias contrárias.

Nessa primeira vertente, o figurino partiu da representação mais fidedigna do EU, e toda sua complexidade psicológica, expressada como um depoimento de alguém, em relação com o espaço, estando vinculado com a significação dos materiais utilizados na roupa. A compreensão desse movimento artístico também pode ser feita através das constatações de Perito e Rech, 2012, através de sua pesquisa sobre a criação do figurino no teatro:

> [...] A partir do naturalismo, surge a preocupação com a adequação do figurino ao personagem, pois deve considerar seus aspectos psicológicos e condição social. O figurino torna-se um apêndice para a interpretação e, assim, assume a sua função de identificar a personagem. (PERITO; RECH, 2012, p. 6)

Essa preocupação, no entanto, é deixada de lado no figurino simbolista, que, por estar relacionado com a plasticidade, se preocupa com a unificação visual e estilística do espaço, através da combinação dos elementos, usados em suas composições, para que juntos causem a emissão de símbolos, que expressem a ideia objetivada pelo grupo, uma vez que,

> A genialidade das soluções que são muito originais e chamam a atenção do espectador podem ser muito legais se contribuírem para que o espetáculo seja percebido em todo o seu significado. Mas se o figurino for apenas uma exibição visual, não é interessante, pois não terá significado. (MUNIZ, 2004, p. 29)

Essa flexibilidade é possível, pois uma das características que permeiam o trabalho do figurinista é que este tem liberdade para criar, podendo empregar toda sua imaginação no processo de elaboração da roupa. O único limite é que sejam respeitadas as propostas estéticas e conceituais da peça porque, caso contrário, o figurino não será capaz de criar uma conexão verdadeira com o público, impossibilitando uma leitura coerente do espetáculo. Sendo assim, dentro de tais parâmetros, o artista pode reconstruir, misturar, separar e reelaborar desde um figurino realista, até um moderno.

> Pode enveredar por uma reconstituição histórica fiel ou mesmo mergulhar em uma criação totalmente anacrônica, misturando épocas e estilos, superpondo, cruzando linhas de visão da moda e do sentido social do traje. Nesses momentos, acredito que o figurinista pode exercer, da maneira mais plena, a criatividade que um espetáculo contemporâneo permite ter. (MUNIZ, 2004, p. 35)

Essa criatividade é sempre estimulada pelos anseios da personagem, visando que cada material selecionado esteja com a finalidade de ajudar na elaboração da persona e na identificação desta com os espectadores, ao invés de estarem presentes, apenas, por conferirem à roupa certa beleza ou elegância, assim, é necessário que os figurinistas se

atentem “[...] para que, o figurino seja ao mesmo tempo matéria sensual para o ator e signo sensível para o espectador.” (PAVIS 2008, p. 169)

Em primeira instância, o figurino tem a função de vestir o ator, já que a nudez pode ser uma questão problemática, relacionada à ética e à estética, tanto para quem faz quanto para quem assiste. O fato de estarmos inseridos em uma sociedade em que o corpo nu é tido como inapropriado ou profano corrobora para tal necessidade, que se evidencia no próprio cotidiano. Além disso, as roupas têm um importante papel social – que é também deslocado para os palcos, estabelecendo relação com a personagem – à medida que revelam muito das condições econômicas, políticas, religiosas, sexuais e éticas dos indivíduos.

A partir do momento em que as vestimentas entram em cena, convertem-se em figurinos, pois transcendem suas funções originais e se disponibilizam aos efeitos artísticos, como a amplificação, a abstração e a simplificação, questionando, assim, as relações pré-estabelecidas tradicionalmente. Conforme afirma Pavis (2008, p. 170), “[...] tudo é possível contanto que continue a ser sistemático, coerente e acessível (que o público possa decifrá-lo em função de seu universo de referência e que ele produza os sentidos que lhe atribuímos ao contemplá-lo). (PAVIS. 2008, p. 170)”. Então, o traje cênico deveria ser capaz de emitir signos que favoreçam não só representação, mas também a sua leitura. O significado e a finalidade desses signos não são fixos, podendo se modificar de acordo com os anseios da estética teatral em questão.

Da mesma forma que os elementos que compõem um figurino podem se diferenciar de uma produção para outra, com relação ao objetivo das propostas, a criação do traje cênico varia de acordo com o método de cada figurinista, mesmo assim, a escolha dessas roupas deve provir da ligação entre a lógica interna com a realidade exterior. Isso acontece porque essas vestimentas precisam “conversar” entre si, se relacionar, quanto à forma, cor, textura, estética, para, assim, conseguirem oferecer uma leitura ao espectador, ajudando a contar coisas implícitas na representação. Além disso, caso a intenção seja fazer com que o público estabeleça uma relação com algum contexto histórico ou atual, esse estudo interno não basta, é necessário pesquisar a realidade e, dessa forma, estabelecer esse jogo em que os figurinos não só interagem esteticamente uns com os outros, mas também façam referência àquele período.

Com isso, o processo de elaboração do figurino passa por várias etapas, que se iniciam no período de pré-produção, na qual o figurinista tem uma primeira conversa com o diretor, para compreender os anseios da obra. Em seguida, estuda a peça, participando dos encontros com os atores, para poderem decifrar, juntos, a personagem, e compreender melhor a situação instaurada. Neste momento, o profissional investiga o período histórico da representação, para entender como o contexto influenciou o todo e como as roupas refletiam o EU em questão.

Após ter realizado esse trabalho de pesquisa, o figurinista, se encaminha para o momento em que começa a construir a vestimenta, sendo guiado por todos os dados recolhidos anteriormente. Então, ele elabora croquis, ou seja, desenhos que demonstram a roupa detalhadamente, indicando possíveis materiais ou adereços, que possam contribuir com o objetivo do figurino, de representar uma simbologia ou uma época. Com os desenhos prontos, devem ser tiradas as medidas do ator, para que a roupa se adeque melhor ao seu corpo e assim não o atrapalhe durante a cena. Passa-se então para a etapa de confecção, na qual o figurinista, juntamente com sua equipe, tira os traços do papel e os transformam em roupas que, ao serem vestidas, ajudarão a contar a história da personagem.

Durante esses procedimentos, é indispensável que os ensaios sejam acompanhados pelo figurinista, pois os experimentos que serão realizados nessa preparação podem alterar a ideia inicial, fazendo com que, talvez, a roupa pensada inicialmente não seja mais coerente. Porém, mesmo com esse acompanhamento, o traje cênico deve estar pronto alguns meses antes da estreia, para que o ator possa vestir-se nos ensaios e, consequentemente, se adaptar corporalmente àquelas vestes, podendo, nesta nova circunstância, ser capaz de preencher algumas lacunas da personagem.

Mesmo que todos os processos criativos acerca do figurino passem por essas etapas descritas acima, as formas como eles se estabelecem variam muito, principalmente, analisando a relação que o figurinista constrói com o trabalho do artista. Alguns profissionais preferem desenvolver as roupas no íntimo, passando por todas as etapas sozinhos e entregando o resultado para o ator, sem que este tenha mais contato com a roupa que o necessário.

Em contraposição, outros escolhem partir de uma criação coletiva, em que as percepções dos artistas interferem diretamente na produção da vestimenta. Dentro desta

última possibilidade, existe a divergência, entre os que optam por uma abordagem em que essa colaboração externa apenas influencia no começo do processo, mas que se encerra na criação dos croquis; e os que escolhem estabelecer essa ligação com o ator, do início à entrega do figurino, contribuindo em todas as partes que englobam esse procedimento.

O trabalho do ator, durante a criação de uma personagem, passa por uma série de processos necessários, para que se construa uma persona complexa e repleta de significação, oferecendo ao público uma construção cênica mais potente e instigante. Uma das ferramentas utilizadas durante esse processo é o figurino, dando subsídio ao ator, durante seu processo criativo, apresentando possíveis escolhas ou características da personagem, que estão representadas através de cores, formas ou texturas.

Diferentemente das décadas de sessenta e setenta, atualmente é necessário que o ator valorize seu corpo, para assim poder vesti-lo novamente. Contudo, para o ator, a vestimenta não é somente um ornamento alheio, pois exerce uma conexão com seu corpo, seja provendo movimentações, auxiliando-as ou engessando-as. Além disso, esses signos, elucidados anteriormente, são capazes de apresentar o mais íntimo da personagem, evidenciando ou escondendo traços da sua personalidade, que muitas vezes não se encontram no processo de criação da persona ou no texto.

Como o figurino demonstra ser um elemento rico em sinais ativos – componentes do traje cênico, dotados de significados e intenções, que são capazes de conduzir informações e sensações até as pessoas – é fundamental que o ator não deixe esse mecanismo de lado durante sua criação. Portanto, cabe ao artista e ao figurinista trabalharem conjuntamente, de forma direta ou indireta, desde o início da produção, para que, assim, a vestimenta tenha os recursos necessários para preencher as lacunas existentes durante esse procedimento. Esse entendimento pode ser afirmado com um depoimento do ator Marcos Nanini, em uma entrevista concedida a Rosane Muniz: “Ele vai me dar muitos subsídios: o modo de andar, de sentar, os movimentos. O comportamento da personagem vem um pouco com a roupa que vou usar.” (MUNIZ, 2004, p. 46-47)

Diante disso, o figurino mostra-se também como um meio que o ator tem para conseguir se conectar com o espectador, e confirmando essa ideia, de que o figurino seria uma forma de comunicação, que se compõe a partir da união de elementos significativos, capazes de expressar e revelar sentimentos, características e histórias, pertencentes a personagem.

Com essa definição, também pode-se evidenciar a tendência do figurino em retratar um contexto histórico, localizando a dramaturgia, bem como analisar sua capacidade de expressar coisas que as palavras não conseguem. Dessa forma, o público deve olhar para o figurino e todos os seus elementos, como um objeto dotado de signos, ficando sujeito a ser tocado de outras formas não convencionais para, assim, ter uma leitura mais ampla do espetáculo ou da personagem.

Os componentes da roupa cênica também interferem no espaço de representação, não somente relacionados aos sentidos almejados pelo diretor, cenógrafo e figurinista, mas também quanto à estética do espetáculo, para que as informações se complementam e auxiliam na compreensão, ao invés de anularem umas às outras. Ademais, o figurino consegue estabelecer uma relação mais íntima com o cenário, ao ponto em que ele se torna uma extensão da cenografia no corpo do ator, revelando seu poder de significação e integração na representação.

Após o estudo e a compreensão do que se entende por figurino e de como este se estabeleceu como um dos principais pilares da composição cênica, devido ao seu extenso e diverso potencial narrativo para com os atores e espectadores, entende-se a importância que o figurinista assume ao ser o responsável por tal instrumento.

Dessa forma, julga-se necessário trazer também um apanhado detalhado sobre uma das referências brasileiras no âmbito teatral, o diretor e figurinista Antônio Gabriel Santana Villela, que nasceu em 1958, na cidade de Carmo do Rio Claro, interior de Minas Gerais. Passou grande parte de sua vida inserido na sociedade mineira, possibilitando que convivesse envolta de construções barrocas, de tradições interioranas e da religiosidade católica muito presente que, mais à frente, viria a influenciar em seu trabalho.

Com isso, durante sua adolescência, Villela participou, voluntariamente, de um programa de restauração dos monumentos, estabelecendo um contato direto com o barroco, fazendo com que ele aprendesse não só as características do barroco europeu, mas também as diferenças para com o barroco mineiro. Essa divergência reside nos fatos de que o barroco feito em Minas, por estar sendo feito em um país miscigenado, misturava os elementos, além de também utilizar de uma policromia que agregava apenas ouro, vermelho, azul e branco.

Contudo, suas influências não foram apenas advindas desse contexto amplo supracitado, mas também do seu círculo mais íntimo, sua família. Um dos traços mais

presentes em suas produções, as conexões com o circo-teatro, não recorrem apenas das suas experiências no período em que participou de uma escola circense, mas, também, dos espetáculos que assistia, quando criança, dos circos que passavam pela cidade e se instalavam no sítio de seu avô. Ademais, ao voltarmos o foco para sua relação com o figurino, além de seu avô, que possuía um rebanho de ovelhas para tosquiar, duas mulheres foram fundamentais para seu interesse e aprendizado na área, sua mãe e sua tia Zilda.

Durante sua infância, a renda familiar provinha das lavouras e do trabalho no campo, mas, com a geada, era difícil conseguir dinheiro, e a solução veio de sua mãe, que começou a bordar vestidos de noivas e enxovais. Porém, os filhos também pegavam a agulha, todos eram designados a alguma parte do processo e, muitas vezes, se reuniam em volta de um mesmo vestido para fazer o bordado. Outra referência nos tecidos e nas texturas veio de sua tia, que tinha um ateliê e o chamava para auxiliá-la esporadicamente, organizando o local e separando materiais. O diretor conta que nos momentos vagos, sentava e lia as revistas de moda e modelagem que ficavam pela casa. Sendo assim, foram vivências que o fizeram entender não só as roupas, mas também o processo para as fazer, conhecendo até mesmo o avesso do bordado que, segundo ele, seria essencial para qualquer figurinista.

De suas experiências pessoais, surgiram o interesse pelo teatro e pela direção, que o instigaram a produzir algumas peças em sua cidade. Villela, então, ingressou no meio acadêmico e formou-se pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde teve oportunidade de se aprofundar mais no que já tinha contato, bem como conhecer outras possibilidades. Ao longo de sua trajetória, decidiu ir para além de Minas, aprendendo novas culturas e costumes que pudessem agregar à brasilidade que almejava. Entretanto, ainda assim notam-se três referências principais em seu trabalho: o barroco mineiro; as tradições e religiosidade interiorana; e o circo-teatro.

A sua relação com o figurino nasceu da necessidade, pois o grupo em que trabalhava não contava com o figurinista, então começou a se arriscar, se aprimorando, aos poucos, conforme tinha contato com outros profissionais e com a constante busca em conhecer melhor a indumentária, objetivando trabalhar com mais propriedade. Para isso, viajou para diversos lugares para conseguir material ou aprender alguma técnica necessária para o traje de suas produções. Essa busca pelo conhecimento, pode ser

exemplificada por meio de uma de suas experiências com o uso do brilho, onde Villela aprendeu sobre procedimentos específicos para retratar a luz ou a aparência desses objetos.

Dessa forma, aos poucos, foi construindo seu acervo – que fica em Minas Gerais, guardando materiais e indumentárias para uma possível reutilização no futuro – e seu ateliê "itinerante", que o acompanha pelos lugares onde vai, juntamente com sua equipe, reduzida e de longa data, que o ajudam a confeccionar as roupas e a fazer com que sejam executáveis as ideias do figurinista, da mesma forma com que ele as idealiza. Uma das pessoas que faz parte dessa equipe é sua irmã, Giovanna Villela, que trabalha com ele há vinte anos e é responsável pelos bordados das vestimentas.

Villela, em entrevista, aponta que a preparação da peça deva começar pelo figurino e pelo cenário, antes mesmo de considerar o ator, pois segundo o diretor em entrevista concedida a Muniz, (2004, p. 192) "[..] nem sempre o ator é capaz de acompanhar o movimento evolutivo dos criadores laterais ou do não-palco [...]". Ademais, a escolha desse método se dá por outro motivo, explicado pelo figurinista, para o livro Vestindo os Nus, 2004 "[...], a criação de um espetáculo começa pelo cenário e figurino, antes mesmo de considerar o ator, pois é a roupa que liga o homem ao seu pensamento e evolução. E é nela que está impresso o arquétipo da personagem." (MUNIZ, 2004, p. 183)

A importância desses arquétipos, mencionados na citação acima, reside em serem mais potentes para o espectador do que a palavra, porque chegam primeiro que a linguagem falada. Dessa forma, o diretor afirma que seu trabalho acontece em paralelo com a direção, fazendo com que a criação da personagem aconteça a partir do estudo da indumentária.

Por isso, o trabalho começa primeiro no ateliê, sem contar com os artistas, que só se relacionaram com esse processo na confecção do mesmo, já que o figurinista costura o traje no corpo do ator, invertendo a relação tradicional em que o corpo veste a roupa. Neste caso, é a vestimenta que se adapta e dialoga com o corpo do ator, pois é dessa ligação que será construída a personagem. Por ter essa abordagem, acredita que cada figurino é único, sendo capaz de materializar a alma da persona através dos elementos e adereços.

O processo de Moulage, denominado por Villela como modelagem dramática, é a técnica utilizada nas suas confecções, onde manipula os tecidos esculturalmente no corpo

do ator. Devido ao fato da direção e do figurino caminharem juntos em suas produções, ele consegue trabalhar com a dramaturgia individual de cada personagem, durante esse procedimento. Outrossim, no processo de criação, além de considerar a história e a personalidade da persona, também leva em consideração o ator, pois a conexão entre a roupa e seu corpo afeta sua postura, a forma com que se movimenta, respira, e isto influenciará nos signos que farão parte da roupa e em seu trabalho cênico.

Mesmo que sua relação com os artistas não ultrapasse o período de trabalho de mesa, onde pode explicar suas ideias e tirar medidas, se questiona se esse seria o método mais eficaz para fazer com que eles valorizassem e respeitassem o traje. Dessa forma, acredita que a roupa deva seduzir o intérprete, mas que este precisa ter uma excelência em vesti-la, para credibilizar seu trabalho. Ainda assim, Villela opta por um figurino que seja passível de mudanças, já que oferece aos atores a possibilidade de interagir com os tecidos e com elementos do cenário, visto que estes influenciam os outros fatores que compõem a cena. Durante esse procedimento, as vestimentas podem se alterar, perdendo ou ganhando elementos, de acordo com o processo de criação, visando sempre colaborar não só para o trabalho do ator, mas também para a leitura dos signos feita pelos espectadores.

A inquietude é uma das características que permeia não só seu trabalho, mas também da classe como um todo, pois estão em uma busca constante, sem deixar-se amedrontar pelo desconhecido ou contentar-se com o presente. Com isso, descobriu que o figurino também seria, assim como a música, uma dramaturgia, pois, neste caso, a pele conta, é ela que movimenta, sendo a carne do personagem que se relaciona diretamente com o imaginário de quem a observa. Villela justifica seu pensamento em uma entrevista concedida ao Festival de Curitiba de 2018, no projeto Interlocuções, onde explica outras questões envolvendo seu trabalho durante esses 30 anos de carreira, como a concepção apontada acima, da seguinte forma:

> [...], a experiência de nascimento diz que a criança não pode nascer sem a pele, o teatro não pode nascer sem uma indumentária, uma roupa que nos permita ler um pouco mais, abrir um pouco mais, exercitar, praticar um pouco mais a acessibilidade afetiva, acessibilidade poética do espectador. (FESTIVAL DE CURITIBA, 53’03’’-53’32’’, 2018)

Como dito anteriormente, sua forte ligação com a religião afetou suas criações no campo da indumentária, considerando que, ao acreditar que o teatro é a celebração do mito, procurou criar roupas sem uma ligação direta e fiel com a história, podendo recriar livremente o traje, a fim de que seja coerente a essa proposta ritualística, que exige uma vestimenta específica. Além disso, os traços realistas também não estão presentes, por optar pela construção do figurino com base na qualidade do cenário e da personagem. Contudo, Villela acredita que o figurino deve ser coerente com o período em que está inserido.

À vista disso, o diretor tem o apreço pela reutilização ou reaproveitamento dos trajes, inserindo elementos que ressignifique seus antigos anseios e tragam novas características a roupa, como o bordado, as aplicações e até mesmo uma mistura de materiais, capaz de metaforizar alguns elementos tidos como comuns. Para isso, Villela busca recursos em outras culturas, outros países e outras regiões, compondo, assim, essa estética de acúmulo de informações.

Um dos principais materiais utilizados é o bordado, no qual o figurinista retira-o de seu meio e, ao (re)contextualizá-lo, procura explorar seus potenciais criativos e artísticos. Com isso, sua importância se firma no fato de ser um instrumento capaz de alcançar não só a bagagem do encenador, mas também se conectar com o espectador, num âmbito pessoal, acessando suas memórias do passado, e em um contexto mais amplo, recordando a história de uma nação ou de uma cultura. Esses fatores, corroboram para que o bordado consiga gerar signos não programados, que vão para além do que foi estipulado pelo artista.

O Grupo Galpão é uma companhia de teatro, fundada em 1982, na cidade de Belo Horizonte, com origem no teatro popular e de rua. É formado por doze atores que trabalham com diversos diretores, entre eles, Gabriel Villela, uma parceria que levou a montagem de algumas peças, como "*Romeu e Julieta*", que inicialmente visava percorrer o estado, mas, devido a aclamação, foi levada à Europa. Em relatos de Villela, durante seu tempo junto ao grupo, não existia muito dinheiro para as produções, por isso começou a se dedicar também ao figurino, procurando soluções para a falta de vestimentas e de materiais para confeccioná-los. O diretor revela, por exemplo, que, para uma de suas peças, eles roubavam reboco das paredes das casas mineiras, para retirar os pigmentos, e assim, colorir as vestes. Então, o trabalho de criação do traje foi se consolidando junto aos

demais elementos de cena, tornando-se fundamental para a construção da personagem e reforçando sua função ritualística durante o espetáculo, pois contribui para a conexão entre o artista e o espectador. Quando a peça acaba, os figurinos são armazenados, a fim de que sirvam não só de referência ou matéria-prima para outra roupa, mas também como memória do que já foi produzido.

4. Fechando as Cortinas: Considerações Finais

Diante do exposto, compreende-se que o figurino possui um caráter significativo e uma potência enquanto elemento cênico, sobretudo pela possibilidade de integrar diferentes componentes na composição do traje, os quais, articulados, contribuem para a leitura dos signos presentes na roupa em cena.

Durante a pesquisa bibliográfica, constatou-se que a pesquisa não deveria se limitar a apenas duas estéticas, mas à compreensão mais ampla, justificada também pelo trabalho do encenador brasileiro Gabriel Villela. Por meio dos estudos, o figurino assumiu um papel essencial, corroborando, dessa forma, para o entendimento da importância de sua presença desde os primórdios da humanidade, bem como seu lugar de peso dentro da construção cênica.

Outrossim, compreendemos que os figurinos se estabelecem de acordo com alguma estética ou preferência do criador, em uma metamorfose, de transformação, incapaz de abandonar sua potência linguística e comunicativa, tanto para quem veste, quanto para quem o observa. Assim, entendemos a importância de não apenas estudar o figurino, mas de transcender também à construção da personagem, e daqueles que o modulam.

Referências

CASTRO, Marta S. F. de; COSTA, Nara, C. R. Figurino **–** O traje de Cena. In: **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte**. São Paulo. v 3, n. 1, ago, 2010. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wpcontent/uploads/2015/01/05_IARA_vol3_n1_Artigo.pdf . Acesso em: 14 out. 2023.

CORTINHAS, Rosângela. **Figurino**: um objeto sensível na produção da personagem. Rio Grande do Sul, 2010. 81 p. Dissertação (Pós-Graduação em Artes cênicas) – Universidade

Federal do Rio Grande do Sul. Documento eletrônico. Disponível em https://lume.ufrgs.br/handle/10183/27280 . Acesso em: 12 out. 2023.

GIL, A. C. et al. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, Maria C. **Os potencias narrativos do bordado no traje de cena**. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27122018-105257/publico/MariaCelinaGilReisBoeira.pdf>. Acesso em: 13 out. 2023.

LLNKE, Paula P. **A moda, a indumentária, o traje popular e o figurino**. Disponível em: http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/188_trabalho.pdf. Acesso em 14 out. 2023.

MINAYO, M. C. S. (Org.). Pesquisa social: teoria, método e criatividade. Petrópolis: **Vozes**, 2001.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nús**: O figurino em cena. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004. 344 p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Rogério D. **A criação de figurinos por Gabriel Villela –** um estudo de Caso. São Paulo, 2010. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71205_A_criacao_de_figurinos_por_Gabriel_Villela_-_um_estudo.pdf. Acesso em: 21 set. 2023.

PEREIRA, Rogério D. **Alinhaves entre traje de cena e moda**: estudos a partir de Gabriel Villela e Ronaldo Fraga. São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-05032013-101715/pt-br.php. Acesso em: 03 set. 2023.

PERITO, Renata Z.; RECH, Sandra R. **A criação do figurino**. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/coloquio2017/anais/anais/edicoes/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT09/POSTER/102328_A_Criacao_do_Figurino_no_Teatro.pdf. Acesso em: 14 out. 2023.

FESTIVAL DE CURITIBA. *Gabriel Villela comemora 30 anos de carreira* [vídeo]. YouTube, 2 abr. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b9aBYoGnInY. Acesso em: 03 set. 2023.