



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – STRICTO SENSU
CURSO DE MESTRADO EM DESIGN

Álamo Bandeira

**O DESIGN DE FIGURINO NA PRODUÇÃO DE CINEMA NO RECIFE:
comparação de realidades e imersão etnográfica**

Recife – PE

2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – STRICTO SENSU
CURSO DE MESTRADO EM DESIGN

Álamo Bandeira

**O DESIGN DE FIGURINO NA PRODUÇÃO DE CINEMA NO RECIFE:
comparação de realidades e imersão etnográfica**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho
Co-Orientadora: Profa. Dra. Simone Grace de Barros

Recife – PE
2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO ACADÊMICO DE

Álamo Bandeira Miguel

“O DESIGN DE FIGURINO NA PRODUÇÃO DE CINEMA NO RECIFE:
comparação de realidades e imersão etnográfica.”

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Planejamento e Contextualização de Artefatos.

A comissão examinadora, composta pelos professores abaixo, sob a presidência do primeiro, considera o(a) candidato(a) **Álamo Bandeira Miguel** APPROVADO.

Recife, 28 de junho de 2017.

Prof. . Paulo Carneiro da Cunha Filho (UFPE)

Profª. Simone Grace de Barros (UFPE)

Profª. Oriana Maria Duarte de Araújo (UFPE)

Profª. Lina Maria Brandão de Aras (UFBA)

RESUMO

Tendo em vista o crescimento dos filmes rodados no Estado de Pernambuco nas últimas duas décadas, tomando o filme *O Baile Perfumado*, lançado em 1997, como marco deste ciclo, assim como a retomada da indústria cinematográfica no país, com o aumento dos incentivos fiscais no setor, além do conseqüente aumento do consumo de produções nacionais, observa-se um fato comum na produção de design no país: a existência de um espaço paradoxal, na medida em que há um crescimento do produto cinematográfico, não há uma reflexão, racionalizada academicamente sobre o tema – e é isso que este trabalho se predispõe. Assim, esta pesquisa relata o resultado dos estudos etnográficos realizados ao longo dos últimos anos dentro do Programa de Pós-Graduação em Design, da Universidade Federal de Pernambuco, sobre as metodologias utilizadas pelas figurinistas de cinema pernambucanas e seu cotidiano. Apresenta-se como as vivências dessas pessoas, em especial mulheres, influencia diretamente a estética fílmica produzida em Pernambuco, em especial na cidade de Recife. Para gerar este panorama, foi tomada como referência a imersão realizada pelo presente pesquisador durante as filmagens do longa brasileiro *Big Jato*, do diretor pernambucano Claudio Assis, com figurino da estilista pernambucana Caroline Azevedo, lançado em 2015, além de entrevistas com duas figurinistas: Chris Garrido e Bárbara Cunha. O resultado desta pesquisa se desdobrou em uma metodologia experimental (apresentada pontualmente) que será levado em continuidade de estudo em uma segunda pesquisa de doutorado com enfoque na tradução destas vivências para a sala de aula.

PALAVRAS-CHAVE

Design de Figurino. Etnografia cinematográfica. Figurinistas Brasileiras. Cinema Pernambucano. Moda.

ABSTRACT

Considering the growth of the films in the state of Pernambuco, Brazil, in the last two decades, using the movie *O Baile Perfumado*, released on 1997, as the highlight of this cycle, as well as the resumption of the cinematographic industry in Brazil, with the increase of tax incentives in the entertainment Industry. Besides the consequent increase of the consumption of national productions, a common fact is observed in the costume design: the existence of a paradoxical hiatus, as there is a growth of the cinematographic costumes, there is no reflection, rationalized academically on the subject - and this is what this work predisposes. Thus, this research reports the results of the ethnographic latin-American costume studies carried out over the last years within the program of masters in Design at the Universidade Federal de Pernambuco on the methodologies used by local cinema costume designers and their daily life. It is shown how the experiences of these people, especially women, directly influence the film aesthetics produced in Pernambuco, especially in the city of Recife. In order to generate this panorama, reference was made to the immersion made by the present researcher during the backstage of the Brazilian film "Big Jato", by Brazilian director Claudio Assis, and the costume by Brazilian Fashion Designer Caroline Azevedo, released in 2015, as well as interviews with two main local costume designers: Chris Garrido and Bárbara Cunha. The result of this research will be unfolded and taken in continuity of study in a second Doctoral Research focused on the translation of these last experiences into the classroom for Public Universities.

KEY WORDS

Costume Design. Brazilian Costume Designers. Movies' Ethnography. Brazilian Movies. Fashion.

Para Cici
– pela incondicionabilidade afetiva.

Andréa e Aroma

Paula, Jú e Mari

AGRADECIMENTO

Os avanços tecnológicos e descobertas educacionais são coletivos e seus frutos devem ser ampla e grupalmente aproveitados. O saber gerado nas universidades pertence a todas as pessoas: sem catracas.

Portanto, gostaria de agradecer igualmente a todas e todos que direta e indiretamente colaboraram para que os meus anos acadêmicos se concretizassem: Meu orientador Prof. Doutor Paulo Cunha; Minha co-orientadora nesta dissertação e orientadora na graduação Profa. Doutora Simone Grace de Barros (pela sagacidade, senso de realidade e objetividade). A meu avaliador externo Prof. Doutor José Acioli, da banca de qualificação. A minha avaliadora externa da banca final, Profa. Dra. Lina Maria Brandão de Aras, pela sua gentileza e disponibilidade. A minha docente na graduação e no mestrado Profa. Doutora Oriana Duarte (por sua generosidade, fuga do banal e autenticidade);

Aos funcionários e funcionárias da secretaria de graduação e pós-graduação de Departamento de Design, que, ao longo do curso, demonstraram solicitude e gentileza;

Às alunas e alunos da graduação que dividiram suas experiências comigo durante os quatro semestres de meu estágio docência e me fizeram refletir sobre a importância da educação universitária pública de qualidade como fator de modificação social.

Gentilmente agradeço a todas e todos os profissionais de figurino atuantes no mercado com quem sempre aprendo bastante, objeto de estudo e inspiração irrestrita. Em especial, às figurinistas citadas diretamente no corpo desta pesquisa: Bárbara Cunha, Chris Garrido e Carol Azevedo pela voz dada a este trabalho – espero que esta lista cresça em minhas futuras pesquisas.

Agradeço à minha família: Andréa Bandeira, Ana Paula Bandeira, Cici Bandeira, Aroma Bandeira, Juliana Bandeira, Mariana Bandeira. A meus amigos: Andreza Botelho, Cinthya Souza, Filipe Tavares, Fofura, Júnior Marques, e Patricia Accioly. Em tempos de Golpe, devemos amar sem jamais Temer.

Esta dissertação é fruto de Bolsa de Mestrado CNPq, pela qual não seja confundida, entretanto, como gentileza, mas sempre vista como um direito de todos os estuantes e força motriz estratégica para os avanços científicos no país.

SUMÁRIO

Introdução: “Cinema e design: interfaces que se complementam”	11
Capítulo 1: Fundamentação Teórica: a construção do figurino, sua história e a moda	16
1.1 A construção do Figurino para cinema	16
1.2 A sistematização dos Campos de Moda	17
1.3 Instrumentos de Moda aplicados ao Figurino	18
1.4. Breve História da Moda e do Figurino Brasileiro a partir da segunda metade do século XX	21
Capítulo 2: Etnografia aplicada ao backstage	23
2.1 Etnografia como técnica para coleta.	23
2.2 Delimitação da Pesquisa	24
2.3 Métodos de Registro	26
Capítulo 3: Perfis	27
3.1 Chris Garrido	27
3.2 Bárbara Cunha	35
Capítulo 4: IMERSÃO	44
4.1 O dia-a-dia no set	44
4.2 Pré-Produção: tridimensionalizando ideias	46
4.3 Segunda base: técnica da Imersão para construção das personagens	49
4.4 Os dias de filmagem	54
4.5 Desprodução	56

Conclusão: "Cinema é um vício"	59
Referências	61
Anexos (Transcrição das entrevistas)	66
Anexo 1: Chris Garrido	66
Anexo 2: Bárbara Cunha	101

“De certa forma, uma história não significa nada
a menos que você mesmo a tenha vivido”.

Xico Sá. *Big Jato* (2012).

Introdução:

“CINEMA E DESIGN: INTERFACES QUE SE COMPLEMENTAM”

Esta pesquisa traça o perfil de *costume designers* que atuam no figurino dos filmes de longa metragem e publicidade, produzidos em Recife, em meados dos anos 2000. Tendo em vista a necessidade da criação de um histórico destas profissionais e uma coleta de metodologias utilizadas em seu trabalho, atualmente, repassada de modo empírico, trazendo ao pesquisador uma visão mais clara da profissão e uma possível ferramenta base para novos figurinistas.

Assim, Profissionais que trabalham como produtoras de moda no mercado de cinema recifense, as figurinistas atuantes no setor audiovisual pernambucano entre os anos de 2000 e 2017, com participação em longas metragens no período, são os objetos desta pesquisa.

A pesquisa busca, também, despertar naqueles que já trabalham no setor a necessidade de uma maior reflexão quanto ao seu papel dentro da indústria cinematográfica.

Para alcançar os objetivos propostos, esta dissertação se divide em três partes claras: inicialmente, a pesquisa teórica realizada através de levantamento bibliográfico inicial, tendo como foco temas que se cruzam neste cotidiano (História da Moda no Brasil, no século XX; História da Produção de Moda e Figurino para Publicidade e Cinema, no Brasil na segunda metade do século XX; Métodos de Produção de Figurino e Moda; Etnografia); em uma segunda etapa, a entrevista semi-estruturada com produtoras de figurino atuantes no setor e uma terceira fase de pesquisa etnográfica imersiva participativa no set de filmagem do longa *Big Jato*.

O argumento da pesquisa busca aprofundar a compreensão de como se dá a atuação das produtoras de design de figurino, *costume design* (JONES, 2005), nos filmes pernambucanos e, principalmente, quais pontos metodológicos dialogam entre si.

Considerando o crescimento dos filmes produzidos em Pernambuco a partir da retomada, tendo o filme *O Baile Perfumado*, lançado em 1995, como marco deste ciclo (FIGUEIRÔA, 2000), assim como o retorno da indústria cinematográfica no país, com o crescimento dos incentivos fiscais públicos, além do conseqüente

incremento do consumo das produções nacionais, observa-se um fato comum na produção de design no país: a existência de um hiato paradoxal, na medida em que há um desenvolvimento do produto cinematográfico, não há uma reflexão temática proporcional, racionalizada e acadêmica – é isso que este trabalho se propõe.

A partir dessas observações, formulou-se o problema desta pesquisa: Qual o perfil de produtores e figurinistas que atuam na cena local? Quais as etapas de seus trabalhos? E, se pode falar numa metodologia de atuação homogênea, mesmo que de transmissão oral e empírica, entre figurinistas com e sem formação acadêmica?

Visando um entendimento da problemática, foi definida uma questão central, **A metodologia projetual tradicional do design é uma ferramenta para melhorar os resultados de projetos de figurino para o cinema?**, e dela extraída outras subquestões: (1) quem é e qual o histórico acadêmico e profissional de *designers* de figurino que atuam no mercado recifense hoje?; (2) qual a rotina de trabalho adotada e como são formadas as equipes?; (3) como questões teóricas do design de produto são postas em prática no set de trabalho, na prática cotidiana?; (4) durante o período de pré-produção, há um período projetual claro que norteie toda a execução?; (5) quais os instrumentos utilizados como dispositivos de trabalho por profissionais da área?, e (6) qual a influência do design de figurino na hierarquia do set de filmagem e no resultado final das películas?

O que justifica e torna relevante esta pesquisa é a sua necessidade, uma vez que se nota a carência de material acadêmico voltado para a pesquisa e a reflexão sobre o figurino de cinema em Recife, existindo apenas uma breve análise bibliográfica. O que fez esta pesquisa urgente é o fato de o estado de Pernambuco tornar-se um polo na produção de audiovisual em franco crescimento, além de oficialmente incentivado através de medidas fiscais governamentais.

Tal cenário abre questionamentos quanto à situação atual em que se encontra a organização destes profissionais, qual a visão e a receptividade para a atuação deles, bem como qual a real importância do trabalho de design de figurino.

Ante o cenário, faz-se necessário a realização de investigação aprofundada do mercado de cinema local, de toda a rede de profissionais que se encaixam no perfil para a criação de um modelo claro e atual.

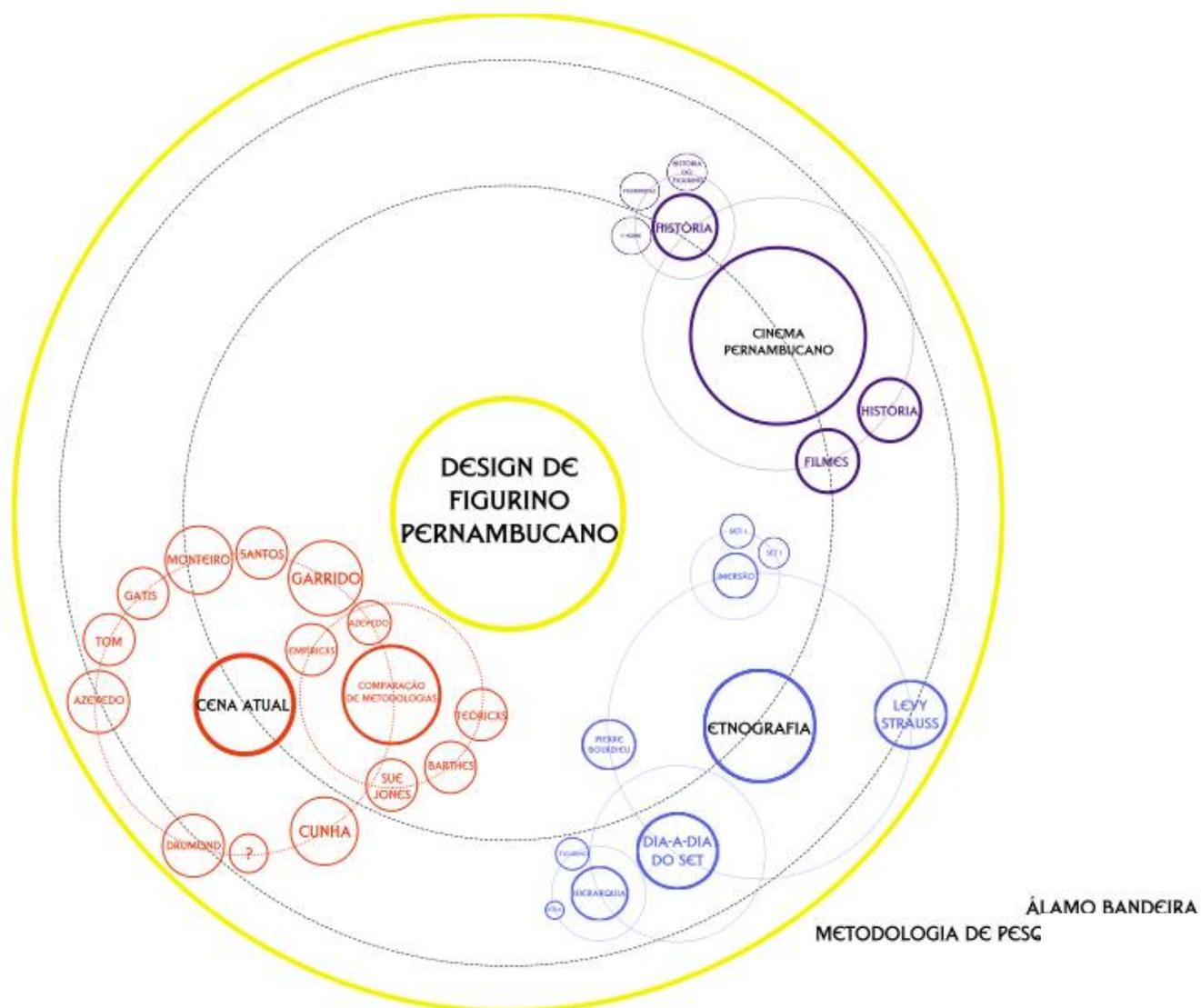
Almeja-se assim contribuir para o campo de pesquisa de produção de figurino ressaltando a relevância da atuação dos profissionais especializados e da área de

design como dispositivo estratégico dentro deste segmento, como fomentador de inovação e melhora no cenário cinematográfico atual.

O Objetivo geral é construir o perfil das figurinistas que atuam nas produções audiovisuais no estado de Pernambuco e uma espécie de imersão etnográfica nas práticas de figurino, acompanhando as etapas de pré-produção, filmagem e desprodução.

Para tal, faz-se necessário cumprir etapas específicas. São elas: (1) analisar o cotidiano destes profissionais e como se dão suas relações de trabalho; (2) construir um painel linear superficial da história de duas figurinistas contemporâneas dos filmes de longa metragem no Recife, tendo os últimos vinte anos como referencia; (3) como subquestão, mapear os campos de atuação dos *designers* de figurino nos períodos de intervalo entre filmes.

Para facilitar a compreensão do projeto, um Mapa Mental foi elaborado:



A Metodologia adotada estabelece três fases distintas na concepção da pesquisa: (1) inicialmente, um levantamento bibliográfico dos temas relacionados (2) entrevista semiestruturada com profissionais selecionados a partir do conteúdo coletado na etapa anterior, criando assim um perfil de cada qual, além de seus principais trabalhos, situação atual, relevância estética e a relação de influência entre si e o mercado local. (3) Pesquisa de Campo detalhada.

Uma vez cumpridas essas etapas iniciais da pesquisa, a escrita será uma narrativa que descreverá essas ações, bem como apresentará os resultados parciais e conclusivos do processo.

Assim, seguindo a ordem dos objetivos específicos, a dissertação será dividida:

No capítulo inicial, intitulado **A construção do figurino, sua História e a Moda**, apresentar-se-á o referencial teórico desta pesquisa, onde constam os principais autores ligados ao design de moda, campo análogo ao figurino de moda e base de estudos do presente pesquisador.

Serão utilizados como referências teóricas os seguintes autores: Adriana Leite & Lisette Guerra (2002), Maria Claudia Bonadio (2014), Rosane Muniz (2004), Ruth Joffily & Maria de Andrade (2012). Esse capítulo, para melhor efeito didático, será subdividido em: A construção do Figurino para cinema; A sistematização dos Campos de Moda; Instrumentos de Moda aplicados ao Figurino e Contexto Histórico, que fará uma Breve História da Moda e do Figurino Brasileiro a partir da segunda metade do século XX.

O Segundo Capítulo, intitulado **Etnografia aplicada ao backstage**, será delimitado de acordo com o referencial teórico, norteará o desenvolvimento e aplicação do piloto de pesquisa. As entrevistas posteriores serão compiladas e analisadas por meio da técnica de análise de discurso tomando discurso etnográfico como norteador. O capítulo se dividirá em: Etnografia como técnica para coleta, Delimitação da Pesquisa e Métodos de Registro, resultando em uma Etnografia para o Backstage.

O terceiro capítulo, **Perfis**, versará sobre as entrevistas e análises das conversas com Christiana Garrido e Bárbara Cunha, apresentando o perfil construído a partir do referencial teórico estabelecido para os propósitos da pesquisa

e as escutas sobre suas performances enquanto *designers*, buscando suas contribuições para a compreensão do trabalho desenvolvido nesse setor.

Foram entrevistas previamente definidas, completamente registradas e transparentes, necessárias e realizadas atendendo ao critério de compreensão do cotidiano das figurinistas pernambucanas. As duas figurinistas escolhidas se distinguem: Cunha, pela sua inclinação acadêmica, e Garrido Fonsêca, pela sua empiria. É de autoria delas inclusive as frases de subtítulos presentes nesta introdução e na futura conclusão.

O quarto e último capítulo se caracterizará por uma **Imersão**, que dá seu título. O texto, inicialmente, descreverá o dia-a-dia no set de filmagem, bem como os equipamentos e métodos de trabalho. Nele, será tomada como exemplo prático a experiência de set observada durante o trabalho da figurinista Carol Azevedo, e do presente pesquisador enquanto primeiro assistente de figurino, para a execução do vestuário do longa *Big Jato*, do diretor pernambucano Claudio Assis.

Capítulo 1:

A CONSTRUÇÃO DO FIGURINO, SUA HISTÓRIA E A MODA

1.1 A construção do Figurino para cinema

1.2 A sistematização dos Campos de Moda

1.3 Instrumentos de Moda aplicados ao Figurino

1.4 Breve História da Moda e do Figurino Brasileiro a partir da segunda metade do século XX

1.1 A construção do Figurino para cinema

Os principais pontos envolvidos nas etapas de desenvolvimento da indumentária usada nas produções cinematográficas mostram peculiaridades muito próprias e a equipe de trabalhadores envolvida na elaboração de tal material também apresenta um perfil claramente definido (outrora venham de ramos distintos, mas interligados), visto que o produto desenvolvido é, muitas vezes, uma espécie de peça piloto, feitas sob medida, se comparada às etapas clássicas do design de moda industrial.

O criador responsável por coordenar a equipe (chefe de figurino ou figurinista) deve aglutinar em sua personalidade características que acresçam ao saber teórico/prático advindos do saber acadêmico a uma série plural de outras qualificações.

Os processos industriais das áreas de entretenimento e da moda muitas vezes se cruzam ao longo de um determinado período ou coleção, porém sem obrigatoriedade ou anulação para ambos.

O segmento da moda prêt-à-porter e a indústria de cinema (tomando aqui as produções ocidentais) são capazes de movimentar atualmente um pedaço bastante relevante e próspero da economia criativa no mundo, como também são capazes de influenciar hábitos e alimentar novos (e efêmeros) desejos de aquisição a cada momento e com força de pulverização em todos os grupos sociais (nichos de consumo).

1.2 A sistematização dos Campos de Moda

A moda cada vez mais engloba espaços mais amplos no coletivo cotidiano, percebemos então que o poder regulador do passado se dilui e a valorização pelo novo (a todo custo) é que se transforma no novo dogma, pelo efêmero.

Observamos, atualmente, que nos centros acadêmicos de moda já há uma sistematização dos campos de técnica de moda, da profissão do desenhista, da função de consultoria, o produtor polivalente, o editor.

As funções de criação e desenvolvimento dentro do campo industrial já estão claramente estabelecidas. A moda é esse conjunto harmônico (turbulento e instável) de relações, que traduz em imagem o seu mundo ao redor e que se adapta a diferentes ritmos, diferentes tempos e é capaz de reinventar-se através das novas informações.

Esse *modus operandi* volátil e sazonal, é também um fenômeno cultural, social que se auto-exige trocas periódicas do estilo com o objetivo de alimentar a necessidade de conquistar ou manter uma determinada posição social (BOURDIEU, 1979). Mas a moda é também inter-alimentada pelos campos de comunicação, desde o teatro, os canais de televisão, a internet, a produção cinematográfica, literatura e todos os modos que interferem na movimentação gestual e no comportamento das pessoas. Por conta disso, essa mesma moda que se alimenta da comunicação também se faz presente na indústria, como um braço voltado para os produtos ligados ao entretenimento.

O entretenimento como indústria vem tomando um espaço significativo no mercado mundial. Focando principalmente no cinema como quadro mais intenso dessa indústria, temos então uma parcela do mercado que abarca inúmeros tipos de atividades, desde questões mais técnicas como fotografia e a iluminação (e mais recentemente, o crescimento no interesse dos departamentos ligados à pós-produção) a áreas como o departamento de arte (que está em ampla tendência de se amalgamar ao já citado departamento de pós-produção), design de figurino, visagismo. As diferentes etapas de criação e execução estão intimamente relacionadas, sendo processos complementares.

O contato entre moda e figurino surge a partir de um vértice comum: a confecção de peças de vestuário, cujo papel é utilizar a matéria-prima em produtos

plasticamente construídos. Há, no entanto, uma diferença relevante no processo de construção. O figurino encena a moda. Trata-se de uma emulação da realidade – frisamos, mais uma vez, a teoria de emulação (BOURDIEU, 1979), onde socialmente utilizamos constantemente de papéis para nos posicionarmos dentro de grupos.

Tecidos, linhas, maquiagem, composição ator-objeto são postas em união com função de contar (fingir) uma história e não executar uma ação real. O figurino tem um poder imagético muito forte. Juntamente com as bijuterias e acessórios, o figurino é uma espécie de chave para a construção do personagem. O ato de reapropriar objetos e aglutiná-los é que guarda o segredo de construção de um personagem pelo figurinista. Reorganizar os códigos da moda e os diversos símbolos indumentários com o objetivo de traduzir para o expectador “quem” e qual a “função” de cada personagem na trama e qual o papel dele dentro do universo que é um filme.

Outra grande diferença entre moda e figurino, palavras geralmente tomadas como sinônimas, é que nem de longe figurino deve ser lido como moda, ele faz parte da moda. Aliás, ele se utiliza dela livremente para construir imageticamente personas, mas ele está livre da obrigação das tendências, mas não inteiramente, o figurino, quando macro-observado também pode, de outro modo, seguir modismos. Dessa forma, o caráter funcionalista da roupa dá espaço basicamente à função simbólica do vestir.

Moda e figurino derivam do mesmo tronco, do mesmo universo: o das roupas. Entretanto, mesmo que seja sempre lido do mesmo modo, o figurino difere na sua essência, visto que pertence a uma função representativa. Ele cronometra tempos, tem a alcinha de tecer histórias, de revelar personagens.

A construção de moda vista da ótica do figurino é elemento indicador de memória, provocador de lembranças, histórias e construção de identidade de uma determinada época. O figurino carrega dentro de si todo um caráter emotivo. A efemeridade da moda é contrastada na principal característica do figurino: o poder de registro.

1.3 Instrumentos de Moda aplicados ao Figurino

A construção do figurino se dá através de um modo diferenciado e muitas vezes circular. A melhor metodologia de Design aplicada à moda que poderia se encaixar no que geralmente é visto nas produções de costume design seria a utilização dos ciclos de produção, no qual as etapas podem ser livremente acessadas e retornadas de acordo com a necessidade de reavaliação (BÜRDEK, 2006).

Já a execução lembra o ritmo de confecção de um ateliê do período anterior ao ritmo de moda industrial (como citado na introdução): as peças são únicas e exclusivas, feitas *sur mesure*. A originalidade da fabricação encontra-se no processo eclíptico entre o trabalho do artesão e do operário industrial. O traço manual ainda é presente na maioria dos trabalhos criados no país.

A arte de envelhecimento das peças para filmagem ainda é dominada de modo restrito. O tempo também se dá de modo próprio dentro das produções cinematográficas. Enquanto na moda, as roupas possuem um momento em que estão “prontas”, no cinema, a mesma peça pode e será revisitada até o último momento antes de ser anotada pela continuísta de plantão.

Além disso, constantemente peças são reinventadas e reutilizadas por conta do restrito orçamento da maioria das produções locais: uma saia pode virar uma bolsa, uma calça de um transeunte pode ser a peça filmada longamente pelo protagonista.

O figurinista, como o pesquisador de moda, mas diferentemente do *designer* tradicional, tem papel de garimpador real e não apenas de refletir referências estéticas. Sendo assim, mesmo numa equipe de figurino robusta, é essencial que todos os membros sejam capazes de executar (mesmo que não o façam cotidianamente) o máximo de etapas possíveis. Além disso, o conceito de pilotagem industrial não é comum (mas não inexistente) na produção cinematográfica, mock-ups são comuns em grandes produções, já nos filmes de baixo orçamento, as peças são diretamente produzidas em escala real.

A relação do tempo impresso sobre a peça é também um assunto que merece destaque na diferenciação com o vestuário cotidiano. Uma mesma peça pode (e geralmente é) produzida e copiada – e suas cópias são desgastadas em

níveis distintos para filmarem cenas que exigem uma sensação de passagem temporal.

É preciso ser capaz de desenvolver bem todo o processo e operar minimamente todo o maquinário necessário. Entre a pesquisa e sua execução, temos todo um processo de imersão, visando passar para a peça, toda a sua verdade histórica (recortes, pregas, franzidos, rufos).

A roupa confeccionada para o figurino traz detalhes específicos. O fato dela sempre ser a primeira peça e geralmente única a ser produzida faz com que sua feitura tenha um caráter especial de urgência e acerto.

Muito provavelmente, diferente das indústrias de vestuário, a mecanização das atividades originalmente manuais para a realização de roupas para alimentar a indústria do entretenimento não serão completamente extintas pela constante necessidade da adequação artesanal. O *designer* de figurino atuante na indústria do entretenimento precisa ser capaz de aglutinar tanto o saber teórico como a prática, somando uma gama de qualificações. É desta interação que o potencial de cada indivíduo fica ainda maior. Além disso, a relação de intimidade com a equipe é muito relevante.

A equipe de figurino organiza-se hierarquicamente de modo verticalizado, mas cada membro tem uma responsabilidade mútua pelo projeto final, diferente de quando se desenvolve um artigo sozinho. Como benefício, um grupo coeso aflora muitas características que, até então, passavam despercebidas no individual, como a criatividade, a participação, visão de futuro, questionamento de posições e colocações e senso crítico. No caso da costura, o profissional deve ser capaz de desenvolver o processo que envolve a montagem de uma peça, na sua totalidade, seja qual for a peça. Seja um vestido de baile (atual ou de época), seja um crocodilo que represente um personagem.

Nesse caso, aparato tecnológico e habilidades artesanais se fundem no processo de produção. O profissional deve interagir com toda a equipe, de criação, de produção, de adereçamento e seus respectivos fornecedores, tendo a responsabilidade de construir personagens, e não somente construir “roupas”. O figurino tem seus segredos e engloba, também, os adereços, os acessórios, o cabelo, a maquiagem e todos os elementos que ajudam a contar uma história.

O figurinista não existe sozinho. São notórios os benefícios que uma equipe bem afinada pode trazer para a organização. Primeiro, porque uma equipe é formada de pessoas, que trazem consigo histórias de vida e competências diferentes, mas que se relacionam. No que concerne à indústria do entretenimento, os profissionais de costura são artesãos modernos que precisam conhecer as técnicas da construção das peças, sejam elas contemporâneas ou de época. Além de serem capazes de operar as ferramentas que garantem a produtividade atual requerida.

Dessa forma, o *designer* de figurino tem como perfil principal a capacidade de relacionar conhecimentos antigos, como técnicas oriundas do artesanato antigo, como o usado pelas antigas costureiras. Aliando avanços técnicos ofertados pelo mundo globalizado. As equipes de design de figurino constantemente alimentam-se no passado e no presente em um único dia de trabalho, pois o mundo exige que o conhecimento teórico dialogue com o saber empírico.

Conclui-se, então, que o ápice da relação entre os campos de Design de Moda e Design de Figurino dentro e fora do campo acadêmico tem muito a oferecer permitindo uma maior profissionalização e melhora no nível final do trabalho desenvolvido para o cinema.

1.4 Breve História da Moda e do Figurino Brasileiro a partir da segunda metade do século XX

Como esclarece o pesquisador de indumentária ocidental James Laver em seu livro “A Roupas e a Moda” (1989), a produção de têxteis e as mudanças constantes da moda nunca estiveram alheias às reviravoltas históricas e sócio-políticas, tampouco distantes da evolução tecnológica (modificada com intensidade nas últimas décadas, sobretudo na segunda metade do século passado). Segundo o autor, isso fica evidente ao analisarmos com sobriedade: cada época se caracteriza por um estilo próprio fruto tanto dos acontecimentos econômicos, mas como também resposta antagônica ao momento anterior (esse pensamento do movimento antagonista como força propulsora da moda é presente também nos textos de Lipovetsky, aos nos aprofundaremos posteriormente).

Frisamos também que a moda está como corrente também nos outros ramos da produção industrial (se a entendermos como movimentação de pensamentos e ações conjuntas). Ela é um comportamento que vai além dos têxteis, pois as escolas artísticas não deixam de ser, guardadas as devidas proporções, um modismo que marca uma época.

Entretanto, a moda, como a conhecemos, nem sempre existiu. Segundo o Gilles Lipovetsky, o surgimento da moda como se estruturou no século XX é um fenômeno recente, em torno do século XIV na Corte francesa. O filósofo francês afirma que, até por volta de 1800, ocorre o que ele chama de momento artesanal alimentado pela aristocracia da moda. O *Couturier*, antes representado pela figura do costureiro anônimo (uma espécie de artesão em guildas), passa a ser visto após o surgimento de Worth como um criador com assinatura.

O que antes era apenas uma habilidade passa a ser na contemporaneidade lido como vocação. A indumentária anterior rigidamente regida por códigos tradicionais e hereditários abre espaço para uma dinâmica veloz e autofágica; os códigos antes regidos por dogmas exteriores (religião, castas) são substituídos pela constante auto-referência – a moda se alimenta de si mesma e o papel do “autor” ganha destaque.

É, no entanto, a partir do entre guerras do século XX que se dá com contundência na Europa (e por consequência nas décadas posteriores no Brasil) a revolução no modo de vestir (e de produzir essas peças) e o advento de uma sociedade comandada pelo ideal da igualdade democrática, saindo de uma esfera “doméstica” e artesanal, para ganhar o espaço industrial.

A produção industrial da moda além de incrementar atualmente uma relevante fatia da economia no planeta, também é capaz de determinar os costumes e instigar (ou emular) desejos cotidianamente em todas as camadas sociais. Para decodificarmos os signos dessa engrenagem do vestir, torna-se mister analisar um pedaço relevante comportamental da sociedade contemporânea. Faz necessário entender a ascensão da moda ao poder das elites no período contemporâneo, o seu lugar central, até então inédito e que espaço habita dentro do consumo e do modo como se dá a comunicação de massa.

No Brasil, a partir da segunda metade do século XX, sobretudo no Rio de Janeiro, por conta das instalações televisivas do Grupo Globo de comunicação,

surgiu um grupo sólido de figurinistas brasileiras responsáveis pela produção de indumentária para as principais telenovelas do país. Entre estas profissionais, pode-se destacar o nome da professora e produtora de figurino Marília Carneiro (CARNEIRO, 2003), que delimitou a estética produtiva do setor, ao unir tendências de moda ao universo extremamente lúdico dos seriados, minisséries e especiais da empresa, além do produto principal: a novela das oito (como ficou popularmente reconhecida a trama mais cara do horário nobre da Globo).

O que era produzido por CARNEIRO (2003) e seu séquito de assistentes rapidamente tornava-se moda em todo o país. Com o avanço da teledramaturgia, nomes do cinema local passaram a contribuir como figurinistas para as grandes novelas, destacando-se o perfil de Karla Monteiro (responsável no Cinema por filmes como “Deus É Brasileiro”) e chefe da estagiária e futura figurinista Bárbara Cunha, personagem do terceiro capítulo.

Capítulo 2:

ETNOGRAFIA APLICADA AO BACKSTAGE

2.1 Etnografia como técnica para coleta

2.2 Delimitação da Pesquisa

2.3 Métodos de Registro

2.1 Etnografia como técnica para coleta

O modelo escolhido para pensar e analisar esta pesquisa foi a Etnografia Qualitativa Participativa (MAGNANI, 2009), na qual o pesquisador se colocou como parte do objeto. Este formato foi acolhido, pois toda vez que o pesquisador como terceiro, com olhar estrangeiro, adentra no ambiente de observação, ele, de algum modo, interfere no estado da cultura em questão. Assim, o presente pesquisador apropria-se do papel auxiliar de sua natural profissão para incorrer na realidade sem deformá-la enquanto analista.

Cabe uma breve explicação sobre o método eleito.

Por um longo período, dedicada ao estudo do “outro”, do “não-familiar” e do “desconhecido habitante de fora da fronteira”, a Antropologia, a partir da segunda

metade do século XX, em especial, durante os anos de 1970 (GOMES, 2008), adotou uma nova ótica diante dos seus grupos de semelhantes, reconhecendo no urbano como um objeto de estudo.

A Etnografia, sua principal ferramenta – fortemente embasada pelos estudos essenciais do antropólogo polonês Bronislaw Malinowski (GOMES, 2008) – foi incorporada pelas diversas áreas do conhecimento, pelo seu potencial aproximativo entre o pesquisador e o seu objeto, uma vez que a máscara da parcialidade caíra e houve o reconhecimento do papel político do fazer científico. Tal mudança de campo de estudo resultou em “complicados problemas de ordem teórico-metodológica” (MAGNANI, 2009) necessitando a revisão dos modelos de estudo até então usados.

Paralelamente, como frisa Gomes (2008), o interesse das outras ciências pela inserção do método etnográfico, fez surgir, para além de novos objetos, novos padrões que conciliaram a prática etnográfica (própria da Antropologia clássica) com enfoques diversos, possibilitando a emergência de outros sentidos para a Etnografia, levando em consideração o lugar próprio de cada área do conhecimento, bem como abrindo espaço para novas problematizações e novas formas de fazer ciência. A partir desta base de pesquisa apresentada será estruturada a metodologia geral do projeto.

Há, na presente proposta metodológica, um interesse em se apropriar, guardadas as devidas adequações do Design, da escrita etnográfica, tanto apresentando o objeto estudado pela visão daquele que o acompanha de perto como sendo capaz de expor o sentimento inicial de quem o desvenda pela primeira vez, conferindo assim beleza diante do estranhamento. Esta inquietação tão característica pode ser sentida já no trecho de Argonautas do Pacífico Ocidental de Bronislaw Malinowski:

Imagine o leitor que, de repente, desembarca sozinho numa praia tropical, perto de uma aldeia nativa, rodeado pelo seu material, enquanto a lancha ou pequena baleeira que o trouxe navega até desaparecer de vista. [...] Imagine ainda que é um principiante sem experiência anterior, sem nada para o guiar e ninguém para o ajudar (MALINOVSKI, 1976, p. 19).

Outra razão para a escolha do modelo de pesquisa qualitativa etnográfica é que, como cita Gomes (2008), a monografia etnográfica oferece suporte para

comparações mais profundas que a mera pesquisa de gabinete tradicional, sendo possível até uma etnologia dos temas apresentados. Em outras palavras, uma comparação mais profunda entre as diversas realidades do objeto estudado torna-se mais consistente quando abordada pelo olhar daquele que aferiu pessoalmente suas teorias.

2.2 Delimitação da Pesquisa

Para desenvolver a pesquisa foi necessário realizar um recorte temporal e geográfico do campo pesquisado, entretanto, tal escolha não impede que a pesquisa sirva como espelho de outras realidades próximas dos campos de design emergente latino-americanos (BONSIEPE, 2011).

As realidade de produção adotadas nos centros emergentes possuem correlação inegável, esse argumento é relevante à medida que observamos a história do design como um todo nos países periféricos. O acesso escasso fora dos grandes centros econômicos delimitou esteticamente as produções realizadas nas cidades emergentes, mas não impediu o desenvolvimento de uma força que pode ser construtora de uma identidade local única e reconhecível., segundo autores como a pesquisadora Amanda Mansur Custódio Nogueira (2009) e, mais contundentemente, o pesquisador Alexandre Figueirôa (2000).

Pelo caráter inicial desta pesquisa, o mérito da originalidade e da existência ou não de um traço preponderantemente pernambucano e, até mesmo destoante do *modus operandi* de execução do figurino brasileiro,c como real personalidade de figurino pernambucana não será levado à exaustão, mas se deixa a reflexão de que se os diretores, como sentenciado por Nogueira (2009), subverteram as dificuldades capitais gerando um estilo local, de algum modo, isto também se deu entre as profissionais de figurino.

Para imprimir tal hipótese, foi delimitado um segundo pensamento: a metodologia do design é capaz de gerar produtos diferentes (não melhores, mas próprios) que possam facilitar os processos de criação. Objetivando crivar esta ideia, as etapas de pesquisa se desdobram em dois momentos que podem ser temporalmente paralelos ou não:

No primeiro momento, foi realizada uma incursão ao set de filmagem do longa *Big Jato*, quarto filme do diretor pernambucano Claudio Assis, com produção de figurino de Caroline Azevedo (que possui formação acadêmica como historiadora e ampla vivência empírica ligada à moda e dança autoral), com o objetivo de analisar mais intimamente os momentos que envolvem: a pré-produção, a filmagem e a desprodução de figurino. Este momento foi ricamente ilustrado para criar a sensação ao leitor de ser uma lente dentro do set.

No segundo momento, escolhemos duas figurinistas de cinema e publicidade com perfis distintos (Chris Garrido e Bárbara Cunha) para, em entrevistas direcionadas registradas em áudio, apresentarem seus relatos sobre a profissão de *costume designers* – tomando o termo *designer* pela ótica da pesquisadora Doris Treptow (2013) que analisa a profissão de *fashion design*. Em seu livro, intitulado *Inventando Moda: planejamento de coleção*, Treptow apresenta calendários metodológicos que se aproximam bastante dos usados no cotidiano das profissionais pernambucanas. – a versão transcrita desses relatos pode ser acessada no anexo e os áudios originais podem ser solicitados.

2.3 Métodos de Registro

Para a primeira fase deste trabalho, a pesquisa de gabinete foi uma constante de ação para o acúmulo teórico e garantia de apontamentos necessários para as reflexões empíricas posteriores. É importante ressaltar, entretanto, pelo ineditismo da pesquisa, foram utilizados apoios bibliográficos indiretos, vinculados à áreas correlatas, como: Etnografia Clássica, História da Moda e do Figurino para Televisão, Produção Cinematográfica e Metodologia do Design de Produto com Valor de Moda.

Já no segundo momento, durante as pesquisas de campo, as coletas de dados se deram através da observação atuante e participativa, bem como os seus respectivos registros foram produtos múltiplos: desde as anotações, histórico de conversas escritas encriptadas em aplicativos de celular, áudios dos diálogos, além de vídeos curtos (descartados para apresentação formal pela qualidade final), além de uma série de fotografias, pontualmente, selecionada e apresentada ao longo do corpo deste dossiê.

Por fim, para a etapa dos dois relatos profissionais individuais, escolheu-se o formato de entrevista presencial semi-estruturada direcionada com o registro em áudio. A maioria das perguntas foi pensada para gerar um contínuo de informação e descrição do trabalho, seguindo a ordem dos objetivos desta pesquisa. Outras questões foram estimuladas livremente, em consequência das respostas obtidas nos diálogos favorecidos pelas próprias entrevistadas.

Capítulo 3:

PERFIS

3.1 Chris Garrido

3.2 Bárbara Cunha

3.1 Chris Garrido

“Não me trate como um monstro!” é uma das frases mais comuns ouvidas de Christiana Garrido Fonsêca nos corredores ao cruzar com ela sempre firme nas frases e com pensamentos velozes, atravessando os corredores dos grandes centros de compras em busca das roupas perfeitas.

É inegável: ela é uma espécie de “grande monstro” do cinema: única figurinista brasileira premiada internacionalmente – sua produção de figurino rendeu ao longa *Tatuagem* (2013) de Hilton Lacerda, o título de *Melhor Vestuário*, no *Prêmio Ibero-Americano de Cinema Fênix*, em 2014, na Cidade do México (PIRES, 2014), além de uma indicação de *Melhor Figurinista*, no *13º Grande Prêmio Brasileiro de Cinema*.



Foto 1: Divulgação (Filme Tatuagem).

A pernambucana formada em turismo, com estudos em jornalismo (BOTELHO, 2014), iniciou sua relação de vestir personagens de modo bastante intuitivo e empírico.

Seu primeiro contato com o audiovisual começou na televisão na antiga TV Viva, como ela própria conta em áudio, numa entrevista para esta pesquisa, concedida em 2016, fonte deste relato (integralmente, em anexo).

Durante três anos, ela coordenou dois programas da TV e, por se tratar de um material local com orçamentos limitados, ela se via “convidada” a fazer as mais diversas funções – inclusive produzir elenco e figurino ao mesmo tempo:

Eu passei três anos na TV Viva. Depois... Infelizmente [acabou]. Era um projeto muito bacana e aí comecei a trabalhar com produção. Fui trabalhar como coordenadora de dois programas de TV, né? E sempre me interessei por televisão também. Naturalmente fui me interessando por figurino sabe? Eu não sei quando eu comecei a fazer só figurino, não sei dizer a você, porque realmente foi numa época que a gente fazia tudo [...] Aos poucos, fui me especializando mais só em figurino, mas muito na prática, muito no dia-a-dia e muito por amor e por paixão.

O termo “paixão” se repetirá com frequência ao longo do relato e da história da *costume designer* que, como autodidata, começou a produzir as primeiras peças para suas amigas durante o carnaval. Era, segundo ela conta, um dos períodos mais importantes do ano e todas se fantasiavam: “ali começaram as primeiras roupas”. O

vínculo com a festa permanece até hoje, no cotidiano, através do Baile / *love Cafuçu*, que ela promove anualmente em fevereiro. No começo, a festa, era fechada apenas para os amigos. Foi-se projetando e ganhou proporções maiores, recebendo os amigos dos amigos até os desconhecidos. Apesar da amplitude que hoje alcança, a regra essencial segue a mesma: venha fantasiado!

Se, inicialmente, o próprio mercado a levou a passar por várias “escolas” (como ela se refere aos inúmeros trabalhos que empiricamente a formaram na figurinista que ela é hoje), a partir da última década, ela vem se permitindo selecionar seus convites de trabalhos, inclusive, declinando por razões políticas e éticas.

Garrido vê no cinema sua grande realização. Ela gosta de frisar que as produções artísticas em seu começo de carreira “fatalmente, eram coisas que não davam muito dinheiro” e precisou diversificar. O fato de ter se tornado mãe foi uma das razões que a levou a fechar contratos para a publicidade e, de certo modo, a fazer ainda mais teatro, e até mesmo, lançar uma loja de moda (com minicolecções assinadas por ela) chamada *Ninho de Cobras* (BOTELHO. 2014) na famosa Galeria Joana Darc, no Recife.



Fotos 2 e 3: Roteiro original de Cora Virtebo, assistente de Chris Garrido (acervo Cora Virtebo) e Chris e Hilton Lacerda juntos no sofa.

Os trabalhos foram fluindo, e os amigos foram se multiplicando – seguindo o ciclo do típico cinema de “brodagem”, termo adotado por NOGUEIRA (2009) para definir o modo de produção cinematográfica recifense no qual os filmes são rodados

com baixíssimos orçamentos e acontecem, muitas vezes, através das trocas entre colegas, ora diretores de seus próprios filmes, ora colaboradores em outros longas.

Uma relação em especial vale ser ressaltada: sua amizade com o roteirista e diretor Hilton Lacerda. A relação entre eles é tão íntima que, em entrevista, Chris Garrido cita que, durante três meses, Lacerda escreveu seu principal trabalho (*Tatuagem*, 2013) e morou no apartamento da figurinista, próximo a Orla do Pina, na Zona Sul da capital pernambucana. Essa troca de afetos fica estampada no trabalho dela que alcançou um grande respeito entre os profissionais do setor, a ponto de interferir nos roteiros para rever o guarda-roupa dos atores.

Um bom exemplo é o caftan desenhado por ela para a personagem “Paulete”, interpretada pelo ator pernambucano Rodrigo Garcia – inicialmente, seria uma calça, porém a experiência (e uma certa dose de teimosia) de Chris convenceu a então diretora de arte Renata Pinheiro a repensar a cena: ao ver na enorme tela do cinema a peça feita com uma toalha de mesa, nenhum espectador imaginaria toda a saga por trás da sutil mudança.

Em entrevista ela defende: “Esqueçam qualquer glamour, porque não tem glamour nessa profissão. Quem entra nessa profissão por glamour não dura muito.” Além disso, Chris deixa claro: o fato de não possuir uma formação acadêmica em moda acaba sendo compensado em horas de imersão em pesquisa intuitiva por referências. Ela explica: “minha base para o meu trabalho hoje em dia é muito mais filme do que leitura, meu conhecimento é filme, eu sou cinéfila”. Inclusive, depois de ser a vencedora, ela se tornou membro fixo e parte do corpo oficial dos jurados do *Prêmio Fênix*, votando anualmente nos melhores longas e nos melhores vestuários concorrentes, o que a leva a ter acesso a um enorme volume de películas independentes latino-americanas.



Foto 4: Foto divulgação do filme *Tatuagem* – O ator Rodrigo Garcia veste o caftan de toalha.

Ver e fazer filmes são uma espécie de exercício que a transformou numa atleta das telas e das coxias. Podemos elencar no cinema: *Urbanos* (2014), de Alessandra Nilo; *Café Aurora* (2010) e *Minha Geladeira pensa que é um Freezer* (2015), de Pablo Polo; *Hóspede* (2015), de Milena Times; *Açúcar* (2015), de Renata Pinheiro.

Nos palcos, fora da grande tela, ela assina: *Carícias* (2009), de Leo Falcão; *Rei Lear* (2014), de Moacir Chaves.

A sua volta à televisão foi com a estréia de *O Fim do Mundo* (2016), de Hilton Lacerda; em seguida, assinou *Perrengue* (2017), de Tatiana de Lamare – uma série jovem para o canal MTV, rodada no Rio De Janeiro. Retoma a parceria com Lacerda, e coautoria de Dj Dolores, em *Lama dos dias* (2018).

Ela completa: “Estou no figurino porque quero, porque é minha paixão é o que eu gosto de fazer. [...] E cada vez fazendo menos publicidade e mais no cinema. Cinema é um vício minha gente!”.



Foto 5: Chris Garrido - Crédito: Bernardo Dantas/DP/D.A Press.

Para gerar (e gerir) as milhares de peças de indumentária, foi, segundo ela, natural e inevitável construir seu próprio acervo, cuidado comum das figurinistas em geral, mas ainda raro entre os nomes pernambucanos (BOLDRINI. 2016).

Inicialmente, as peças eram organizadas em seu apartamento. Por um período curto, o acervo foi transferido para o Edifício Pernambuco, onde formaram um conjunto estruturado – uma espécie de espaço *co-working* frequentado por artistas de diferentes áreas e profissionais do audiovisual pernambucano.

Em relação ao seu processo de criação, Chris Garrido segue um modelo bastante orgânico: “o mais importante pro trabalho ficar bacana e bem feito é você entender o personagem”. Segundo ela, uma boa figurinista é capaz de visualizar tridimensionalmente o hiato existente entre cada detalhe do corpo imaginado no papel e as formas reais do ator e, dentro dos espaços em branco deixados pelo diretor, ela cria seu universo particular.



Foto 6: Acervo – no Edifício Pernambucano.

Em sua metodologia, o primeiro passo é se debruçar sobre o texto do roteirista: “Eu vou ler o roteiro, [...] decupar da minha forma – isso é como eu trabalho. [...] O que é decupar? É você pegar cada cena daquele roteiro e ver tudo que é ligado a figurino”.

Essa intimidade com as palavras segue ao longo de todo o projeto cinematográfico. Ainda sobre o texto do diretor, ela completa: “Você está sempre com o seu roteiro, seu roteiro é sua bíblia no filme”.

A relação intensa entre ela e seu design final pode seguir caminhos diferentes e pouco lineares, mas sempre bastante afetivos. É como se cada filme retroalimentasse nela o prazer pelo desafio. Isto fica evidente no trecho da entrevista, a seguir, no qual ela explica que, após aceitar o convite para produzir o longa *Açúcar* (2015), da diretora e produtora de arte Renata Pinheiro, ela entrou em estado de profunda epifania, pelas dificuldades financeiras para realização do projeto, porém em cerca de dois dias, executou todo o projeto:

O que não pode é você desistir. Porque sempre quando você está criando, você vai passar por isso, de uma forma ou de outra. De um jeito ou de outro, independente de como seja a cabeça de [...] vocês pra criar. Depois de dois dias inteiros, sofrendo muito, eu sofri muito, eu cheguei no

fim da tarde assim e tomei um banho, tomei uma xícara de café. Me sentei, já tinha chorado tudo o que eu tinha pra chorar – e a diretora nem sabe disso. Eu sentei – e ninguém sabe – eu estou contando isso aqui agora. Eu sentei e disse [para si própria]: ‘não, ‘pera ai! Eu tenho que começar a fazer alguma coisa, eu me comprometi com esse trabalho e isso é muito importante! Gente, assim, é um compromisso: o trabalho da gente é muito sério.

Se uma coisa que você faz dá errado [...] é um trabalho de grupo e a gente tem que estar atenta a isso. A gente tem que ser muito responsável com o trabalho. Se você erra, você prejudica o trabalho de uma equipe inteira, que está ali dando o sangue pra fazer aquilo, e isso é muito bom. Porque cinema apaixona, e você vicia! Todo mundo que está ali está muito a fim de fazer aquilo e você não pode prejudicar o trabalho do outro, sabe? ‘Ah, porque não teve dinheiro’... ‘Porque você não conseguiu criar’... Não importa: tem que da certo! Você tem que fazer porque o trabalho dos outros depende do seu também. Isso é fundamental e ai eu cheguei e disse: Eu tenho que começar!” Montei umas araras e já ‘tava claro os personagens na minha cabeça, comecei a montar, pronto! Em um dia eu fiz o figurino, porque de alguma forma ele já estava no meu subconsciente, eu ‘tava só bloqueada porque aceitei um desafio. Aquele desafio me bloqueou, mas deu tudo certo. A reunião [com a diretora] foi ótima, o figurino deu super certo e realmente foi meu recorde! (*sic*).

Outro fator relevante do processo de criação é a formação das suas equipes. Para cada história, há variantes, mas, de um modo geral, ela revela que: “A equipe depende muito do tamanho do trabalho. Sempre vão lhe dar uma equipe menor do que você precisa: isso é de praxe”. Entretanto, ao ser perguntada sobre como seria um bom núcleo de figurino para trabalhar, ela afirma:

“O tamanho da equipe depende muito do filme. Mas pelo menos ter isso: um assistente, um produtor, você [figurinista], estagiário e camareira – claro! Que é muito importante também. É o ideal. (Mas) A gente nunca consegue”.

E finaliza: “Nem sempre ‘o mais’, ‘o luxo’ é o que melhor representa o nosso trabalho, principalmente se você está fazendo cinema”.

Chris Garrido faz um trabalho que é experimental sempre, isso é quase uma assinatura sua. Fruto de sua longa experiência, paixão e criatividade, cada figurino seu explode o desejo de cada espectador, para muito além da satisfação dos realizadores e das produtoras.



Foto 7: Simone Barros, Álamo Bandeira e Chris Garrido, durante a entrevista (acervo desta pesquisa).

3.2 Bárbara Cunha

Bastante confortável ao vincular a relação projetual cinematográfica à área do Design, a figurinista e produtora audiovisual Bárbara Cunha é uma *habituée* de mundos aparentemente distantes como a sala de aula e as locações de cinema. Já na abertura de sua entrevista, ela frisa sua formação como designer na Universidade Federal de Pernambuco¹ e seu costume de, pontualmente, ainda no começo de sua carreira, frequentar como ouvinte as salas do curso de Figurino e Indumentária da Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, com o objetivo de descobrir aportes teóricos para facilitar as extensas jornadas dentro do set de filmagem.



Fotos 1 e 2: Bárbara Cunha (acervo Pessoal).

Ela é enfática ao dizer em nosso registro em áudio:

Cinema e design [...] são interfaces que se complementam. E é, na minha opinião, obviamente, que o *designer* colabora e muito na produção audiovisual em diversos momentos, em diversos departamentos.

Bárbara revela que as possibilidades de diálogo entre os dois universos vai além do vestuário, passando pela colaboração dos construtivistas russos no desenvolvimento de cartazes e até na finalização cromática da direção de arte,

¹ “Qual é a participação do Design dentro do cinema” foi o tema de seu trabalho de conclusão na primeira turma do curso de Design dessa Instituição.

como no filme *Matrix*, das irmãs Lili e Lana Wachowski (1999). Ela mesma, como profissional, afirma que nos últimos cinco anos vem buscando expandir seus campos de atuação dentro da indústria audiovisual, colaborando como fotógrafa (no longa *Piedade*, do diretor pernambucano Claudio Assis, 2017), produtora executiva (em documentários independentes), saindo assim da zona de conforto de seu espaço inicial: o figurino. Porém, se mantendo fiel à metodologia aprendida:

O set é o momento de metodologia, de você aplicar tudo aquilo que você criou numa prática e é muito importante que se tenha um ritmo próprio – cada filmagem vai ter um ritmo próprio – e você tem que estar dentro desse ritmo geral. Então você tem que tá com sua planilhazinha ali de todas as roupas. Cada set geralmente é num local. Ou pelo menos três, quatro dias você vai mudar de local. A não ser que o filme se passe inteiro numa sala de aula, num apartamento, você tá filmando em rua. Então, você tem que estar com tudo isso que você desenvolveu bem programado: o seu carro, sua costureira, sua camareira, seus assistentes. Todos em sintonia, porque ali é assim. O diretor vai dizer: ‘vai gravar a cena em dez minutos’. Ele vai chegar, já ensaiou também com o ator, vai dar um tempo pros atores entrarem, os atores já têm que estarem vestidos, porque eles pegam um pouco do que são com a roupa, com ajuda dos adereços, com ajuda da maquiagem. Então é você fazer o ritmo do set funcionar. Acontece, já aconteceu comigo, vai acontecer com qualquer pessoa de você esquecer seu figurino na hora da cena lá não sei aonde. Infelizmente vai ter que assumir e dizer “ó, desculpa, mandei ele [o assistente] buscar lá, ficou faltando esse figurino”. De quem foi o erro final? É do figurinista. A camareira que devia ter trazido, mas quem responde pela equipe de figurino, quem devia ter na saída checado ‘ó, Rx ta aqui?’. ‘Tá’. ‘Adereços todos?’. ‘Ok’. Então basicamente acho que o set é o momento de você relaxar toda aquela criação, porém bastante atenta pra que tudo funcione no ritmo preciso.

Esta capacidade de pôr em prática o arcabouço teórico não é casual: Bárbara Cunha pontualmente leciona cursos ligados à área (como o *workshop* de Figurino para Cinema, ofertado em 2014, durante o FESTCINE, no Recife) e pode ser facilmente vista nas diárias de filmes publicitários lendo livros em meio aos agitados intervalos do set de filmagem. Dessa linearidade racional surge uma facilidade em explicar o tema e suas peculiaridades. Assim, ela elenca todos os profissionais presentes na equipe cinematográfica (Direção; Direção de Arte; Figurino e Maquiagem) e sua relação com o mundo do vestuário.

Inicialmente, ela explica que o diretor geral é uma espécie de dono da ideia, é dele onde o filme começa, roteirizando ou contratando um roteirista para transcrever suas ideias. É o topo da hierarquia, e dele parte o convite para o nome da figurinista. Logo abaixo, está uma “tríade” formada por: Produção Executiva, Direção de Arte,

(Equipe de Figurino e Maquiagem subordinados) e Direção de Fotografia. Com seu tom de voz particular, ela alinhava:

O diretor de produção é quem vai pensar toda a estrutura mercadológica como fazer esse filme. Desde captação, remuneração. Como produzir esse filme, como fazer ele acontecer. [...] Enfim, ele vai pensar uma coisa muito metodológica de realização do filme. O diretor de arte vai pensar toda a estética: cor. E o diretor de fotografia vai pensar toda a imagem, luz e sombra. O figurinista se relaciona diretamente com os três e com o diretor. Só que o chefe direto – a hierarquia direta do figurinista – é o diretor de arte. Ele quem vai levar a demanda ao figurinista. [...] Só que a criação do figurino é completamente independente.

Bárbara é didática ao explicar a função da Direção de Arte como aqueles responsáveis por construir a estética geral do filme e apresentar ao Figurino a paleta de cores. Geralmente, a equipe é formada, segundo ela, por: um Diretor de Arte, Produtor de arte, Primeiro Assistente de Arte, Cenógrafo, Desenhista de Produção, Pintor Especialista em Envelhecimento (geralmente com formação em design), além de um Assistente de Pesquisa. Como um núcleo independente e subordinado à arte está o Figurino – parte central de nossa conversa:

O figurinista, ou a figurinista, fica encarregado de fazer tudo que for vestuário ou adereço e vai passar o perfil psicológico do personagem. Ele tem um assistente, que tem a mesma função do assistente de arte que é dar assistência, mesmo. Assim, ah, ou executar ou pesquisar junto tudo: realizar o que o figurinista tá pensando e propor soluções também, claro! Geralmente, o departamento de figurino, dependendo do tamanho, tem dois assistentes porque é muita gente pra vestir. Geralmente o primeiro fica mais responsável pelo casting principal e o segundo fica responsável pelo elenco de apoio e a figuração. É bem diferente. Figuração principalmente a gente não tem tanto rigor quanto os figurinos do elenco principal que tá sendo repetido, que tá sendo visto de novo, que tem continuidade. Então, você, por exemplo... O protagonista que tá fazendo uma cena por dez dias, você vai fazer cinco roupas iguais para ele, pra ter uma continuidade. Pra quando molhar aquela roupa, estar com a mancha naquele lugar. E o pessoal da figuração geralmente são pessoas que estão enchendo o espaço, tem um destaque muito menor. Vai ter menos verba pra gastar com eles e a gente pode usar de vários subterfúgios: alugar, pegar emprestado, mandar fazer, pedir pra eles [os figurantes] trazerem (se for uma coisa contemporânea principalmente). [...] Mas a gente também tem nosso kit ali porque vai que a pessoa vier com uma roupa completamente nada a ver. [...] Temos os estagiários [...] Estudantes de design, estudantes de cinema. Estudante de indumentária, Artes Plásticas, que são pessoas que a gente traz com o intuito de trazer uma força e ensinar. É fundamental que o figurinista e o assistente que está trabalhando com o estagiário tenha muita paciência pra ensinar porque o estagiário não tem a obrigação de chegar sabendo e, principalmente, se você não ensinar, o estagiário vai atrapalhar muito mais do que ajudar. Então, geralmente, ele entra bem antes, na pré-produção mesmo. Começa a aprender técnicas de envelhecimento, qual o perfil, aprende a fazer decupagem de roteiro, qual a prioridade dos personagens, como você usa o seu guarda-roupa. Cada personagem tem um guarda-roupa próprio. Como você enumera essas roupas para as

cenas... Isso ele aprende durante todo o processo, fica ali coladinho e ajudando a ter uma força mesmo de produção pra equipe e tem a camareira que é uma pessoa fundamental. A camareira é quem mais sabe de figurino. [Risos]. Dentro da equipe. Ela sabe onde estão todas as peças, qual roupa que foi usada porque ela que é responsável pelo guarda-roupa. Ela é responsável por passar e deixar as roupas prontas pra usar. No caso, às vezes, amassar em vez de passar, dependendo da demanda do personagem. E ela que é responsável pelo guarda-roupa. Ela sabe onde cada roupa de cada personagem tá guardada em qual ordem. Ela vai entregar para o assistente já na... do jeito que é mais fácil para o uso. Como é que cada cabide tem o seu nome. Porque ele tá com essa letra. O que é que já foi usado, o que é que sai. Enfim é uma pessoa extremamente importante, temos pouquíssimas camareiras no mercado aqui em Pernambuco e porque, geralmente, como as produções são intercaladas, elas acabam pulando de um projeto para ou outro. E quando não tem, a gente acaba usando uma pessoa que seja passadeira, uma pessoa que vai passar a roupa, que não é a pessoa ideal para uma filmagem. Ela pode até... A gente pode até ter uma passadeira que vai trabalhar com a camareira, mas a camareira é uma função super-importante na equipe de figurino.

Há ainda, como um braço direto do figurino, a equipe de maquiagem: formada pelo maquiador chefe, seu assistente e, em alguns casos, mais dois colaboradores: o Visagista, uma espécie de maquiador especialista em pensar globalmente a imagem (e transformação) do elenco, e o Aderecista (maquiador de efeito ou peruqueiro) responsável, exclusivamente, por efeitos especiais e criação das perucas.

O tamanho das equipes pode variar, principalmente, de acordo com o orçamento. Todos esses trabalhadores se cruzarão em um momento descrito pela entrevistada como essencial para o entrosamento (e bom resultado da película): a fase de pré-produção, que ela chama de “grande laboratório coletivo pro filme acontecer”. Cerca de “dois terços da produção” é exclusivamente para preparar o filme antes de rodá-lo.

Nessa fase, o figurino realizará uma enorme e densa pesquisa, que pode ser comparada à planejada no desenvolvimento criativo de um produto ou coleção. Outra semelhança com o design é que Bárbara Cunha escolhe como assistente, ao menos, um bom ilustrador de moda, responsável em esboçar os *looks* e painéis imagéticos norteadores da criação do guarda-roupa dos atores e das atrizes.

Muitas vezes, inclusive, mesmo quando as roupas são compradas em lojas (como no longa *O País do Desejo*, 2011, do diretor Paulo Caldas, estreado pelo ator Fábio Assunção) ou retiradas através de consignação, são desenhados croquis para guiar o olhar da equipe e apresentar nas reuniões com a Direção.

Nos filmes contemporâneos, as assessorias de imprensa das grandes marcas de moda entram em contato com as figurinistas para ceder peças ou até mesmo desenhar modelos exclusivos para os filmes – criando uma forma de divulgação das marcas através das aventuras na sala escura do cinema (isto aconteceu em *O País do Desejo*, quando Bárbara fechou parceria para vestir os atores com peças de uma famosa multimarca pernambucana e, em uma cena especial, o estilista Melkz-da apresentou um de seus vestidos exclusivos no corpo da atriz Maria Padilha).

Vale lembrar que isso só é possível quando o roteiro dialoga com o mercado de luxo (como era o caso da trama ambientada em uma família tradicional pernambucana) e o orçamento geral do filme é adequado para produções maiores. Ela cita que em *O País do Desejo*, sua equipe era formada por ela, “duas assistentes de figurino, duas estagiárias e duas camareiras. A equipe de maquiagem era: um cabeleireiro e uma maquiadora, Edson Câmara e Cris Malta, respectivamente, e dois assistentes”.



Fotos 3 e 4: Bárbara e a atriz Maria Padilha no Backstage de *O País do Desejo*, 2007. Vestido Melkz-da (Foto de Divulgação).

Quando as tramas possuem o que Bárbara Cunha define pelo nome de “Figurino Documental”, as roupas ganham papel de indumentária. Como exemplo, ela cita o longa-metragem *Deserto Feliz* (2007) filmado no Brasil e na Alemanha, também assinado por Paulo Caldas, que é baseado em uma densa pesquisa realista (muitas vezes cruel) sobre prostituição infantil e o tráfico de seres humanos.

Para esse projeto, Bárbara e toda a equipe participaram de uma imersão, vivendo por algumas semanas, exatamente, nos apartamentos frequentados por mulheres em situação de prostituição, próximo à orla turística do Recife (no icônico Edifício Holyday, em Boa Viagem, Zona Sul do Recife). Além disso, por algumas semanas, a equipe se hospedou no interior do estado de Pernambuco, para entender as motivações que faziam meninas atravessarem o Atlântico em busca de oportunidades de emprego no mercado sexual.



Foto 5: Atrizes Nash Laila e Zezé Motta vestem peças gastas no longa *Deserto Feliz*, 2007 (foto de Divulgação).

A metodologia de construção do figurino, neste caso, foi bastante peculiar: Bárbara não possuiu equipe de figurino, frequentando pessoalmente feiras ao ar livre, onde comprava grandes quantidades de roupas populares e trocava com a população real por camisas, blusas e calções usados, buscando trazer o máximo de realismo e crueza para as cenas.

Em uma dessas trocas de roupa, ela conheceu uma adolescente em situação de prostituição e pode realizar um intenso laboratório, frequentando o pequeno cubículo onde ela e outras moças moravam, ouvindo a crítica de que a medida das peças de seu figurino (curtas) não eram ousadas o suficiente para retratar a indumentária das prostitutas locais – obrigando a figurinista a passar a tesoura em micro-saias e *tops* antes de iniciar as filmagens, como ela cita no trecho abaixo:

E aquela história das meninas do Holiday que fazem duas ceninhas. [Uma delas] é uma menina [muito nova] mesmo, que era uma trabalhadora do Holiday e que era ela quem dava as dicas de roupas. Levava a gente na casa das outras prostitutas. A gente trocava as roupas com ela e toda vez que eu botava uma roupa, ela diminuía. E a cena que ela falava, era ela dizendo isso para as meninas, porque [inicialmente] não era pra ela falar. Era pra ela fazer figuração, mas ela era tão gente boa. Ela começa a conversar [com a equipe do filme]: 'menina, sua roupa ta muito grande, bota uma saia mais curta!' Porque a realidade como a qual a gente se deparava era que sempre a gente achava que tava um absurdo e era [ainda] menor e mais provocante. [...] Uma das meninas era mais santinha. A roupa era maior, mas foi bem realista. [...] Moramos no Holiday. A equipe ficou em quatro apartamentos. Arte tinha dois apartamentos, um apartamento que era base e um que era locação, que era casa das meninas [atrizes] e dois eram pra equipe ficar morando lá, dormir alguns dias, conhecer as pessoas.

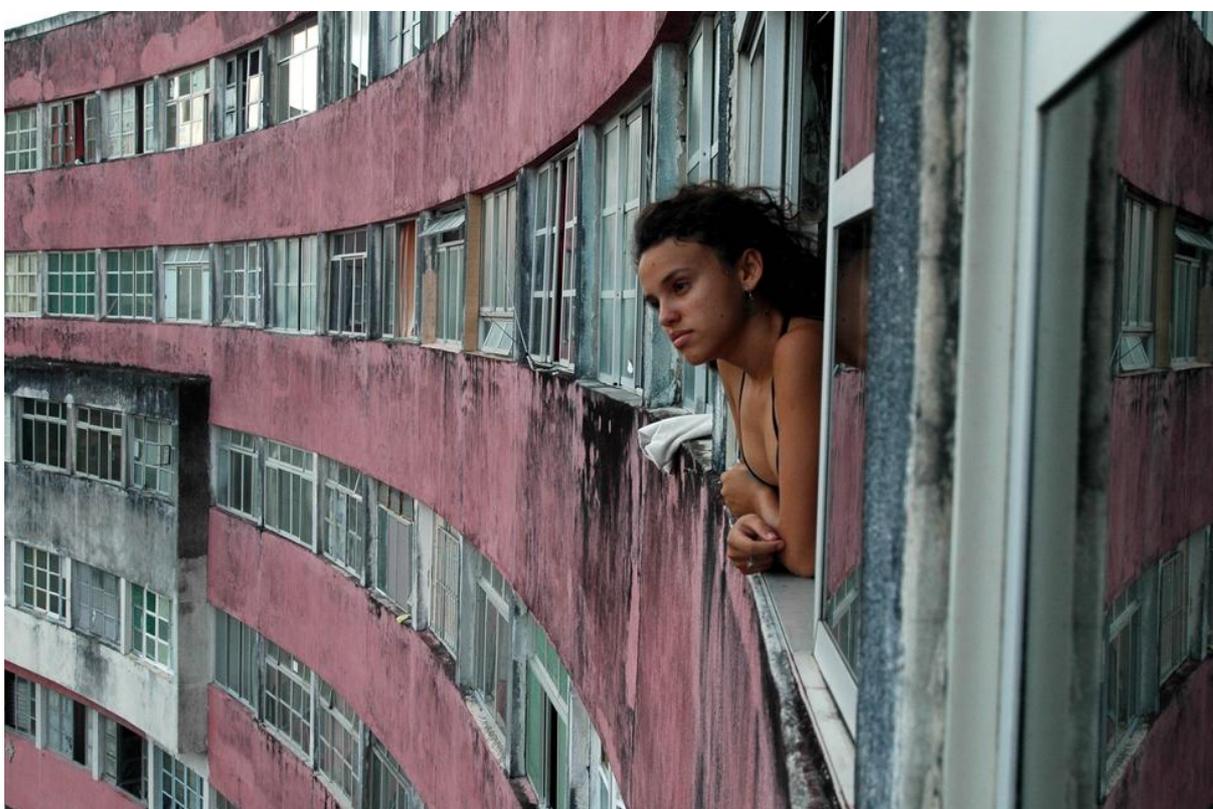


Foto 6: A protagonista Nash Laila em fachada do Edifício Holiday. Filme: *Deserto Feliz*, 2007 (foto de Divulgação).

Outro ponto interessante do diálogo com Bárbara foi a organização de suas peças: ela evidencia que a função de continuidade do figurino não é do Continuista, este é um funcionário subordinado ao Diretor. A sequência das roupas é responsabilidade do primeiro assistente de figurino. Além disso, todos os “R” (*looks* de cada personagem, em cada cena) são mantidos não por ela, mas pela camareira (que tem um papel central) ao saber sobre todas as peças, sendo a responsável por organizar cada *look* dos personagens em cabides, bem como seus respectivos

acessórios, pendurados no mesmo cabide das roupas, dentro de sacos plásticos e, diariamente, as peças filmadas são colocadas em ordem nas araras. Há, como nos desfiles de moda, uma folha presa ao cabide com uma foto do ator vestido, anotações necessárias (manchas de continuidade, uso de cintas). Dentro das roupas, há um esparadrapo sinalizando sua origem:

Dependendo da quantidade de personagens, eu marco por dentro. Como fazemos produções que geralmente não são das mais caras do país, o figurino vem de vários lugares. Tem o específico que com dinheiro de produção, você manda fazer [...]. Mas se tem uma cena que ela [a atriz] vai estar de calça jeans, você pode conseguir essa calça jeans em consignação numa loja. Você entra na loja e diz 'Olha, estou precisando de uma calça para um filme, vou usa-la três dias. Você tem como me ceder? Digo, você tem como me emprestar?' A loja empresta a roupa do hall deles, como faz para fotografia. Você usa uma calça, tira foto. Seu comprometimento é devolver a calça sem estar suada, sem estar suja, como se a pessoa tivesse só provado na loja. Aí você marca: de onde vem essa calça, quem é o proprietário. Para poder fazer devolução. Eu geralmente boto um esparadrapo ou uma fita crepe "é da loja tal" ou "o brechó tal me emprestou". [...] Geralmente, eu marco com esparadrapo, que descola menos fácil. Se a pessoa transpirar um pouquinho, a fita crepe descola. Eu só marco de onde vem. Mas como no cabide do filme já tem o nome do personagem, qual a roupa e qual a sequência, eu não duplico essa informação.

A prática de retirar roupas emprestadas tem sido usada por Bárbara e outras figurinistas, também, para a realização de trabalhos publicitários. A retirada por consignação em troca de divulgação é a principal fonte de peças novas para filmar propagandas de grandes empresas, que contratam as produtoras de figurino (também chamadas de produtoras de moda quando em publicidade), tornando-se uma segunda fonte de renda para os períodos de intervalo entre os filmes.

Outra fonte comum de renda para as figurinistas, segundo Bárbara, mais comum no Sudeste do Brasil – menor em Recife – é a criação para o Teatro (no Rio de Janeiro, ela assinou figurinos, principalmente, para o diretor pernambucano João Falcão).

As peças teatrais são mais experimentais ao projetar o design do figurino, pois, no palco, tudo deve ser produzido de modo mais impactante e as roupas levam em conta o tempo para serem vestidas e arrancadas (literalmente) em cena. Mas de um modo geral, as técnicas de tingimento e de *stonagem* (uso de pedras, lixas e lavagens para envelhecer as peças) conhecidas no cinema dialogam com o tablado. Para Bárbara, a principal diferença está no acompanhamento do uso: "O figurino no cinema é ininterrupto. Você começa, pesquisa, desenvolve, vai pro set. O figurino vai

se modificando e, no final, você desproduz. Então, o seu trabalho é constante. No teatro, seu trabalho termina quando o espetáculo começa.” Ao analisar o discurso de Bárbara Cunha em suas diversas atuações, nas narrativas, documentários, em publicidade e no teatro, nota-se como a sua relação com a metodologia do design a ajudou a fomentar um *backstage* personalizado. De um filme a outro, novas experiências tiveram papel determinante em sua formação e o design não é tratado por ela como um saber superior, mas uma entre várias ferramentas usadas na produção do figurino.



Fotos 7, 8 e 9: Bárbara Cunha, Álamo Bandeira e Simone Barros, durante a entrevista (acervo desta Pesquisa).

Capítulo 4:

IMERSÃO

4.1 O dia-a-dia no set

4.2 Pré-Produção: tridimensionalizando ideias

4.3 Segunda base: técnica da Imersão para construção das personagens

4.4 Os dias de filmagem

4.5 Desprodução

4.1 O dia-a-dia no set

O set de Filmagem é um lugar mágico, pois de fato é nesse espaço onde pequenas reinvenções da realidade acontecem. O real-imaginado torna-se o imaginado-real no momento em que a lente toca o espaço-retrato (apresentação real do real re-apresentado).² Então, qual o papel (da equipe) de figurino no conjunto do trabalho de realizar a invenção do real e qual é o seu cotidiano de tarefas?



Foto 1: Backstage de Filmagens: Equipe reduzida de Figurino.
Foto 2: Carol Azevedo e caminhão símbolo do filme.

² Ver: BARTHES, R. *A câmara clara*; LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar*. BANDEIRA, A. "Sob o clic do passado".

Buscando responder a esta pergunta, imergiu no processo de figurino do filme *Big Jato*, lançado em 2015, do diretor pernambucano Claudio Assis, com figurino, em especial, produzido em duas etapas e assinado pela estilista e figurinista Carol Azevedo, entre 30 de junho e 14 de julho de 2014, no Recife, e entre 16 de julho e 27 de agosto de 2014, na zona rural de Pesqueira, no interior de Pernambuco.

O filme mostrou-se um exemplo prático de como se faz o cinema de “brodagem” – termo cunhado por Amanda Mansur Custódio Nogueira, em 2009 (p. 52) para explicar o estilo de filmar dos diretores pernambucanos a partir de 1990, que subvertem as grandes dificuldades financeiras através de relações afetivas para produzir seus longas.

Em Pernambuco, como vimos, a “brodagem” funciona como um jogo de reciprocidade e interesses pessoais, no qual estão envolvidos diversos grupos: os jornalistas, os músicos, os cineastas, os profissionais técnicos, as produtoras, os colaboradores. Por se tratar de um estado na periferia da produção cinematográfica do país, em um esquema de produção de baixo orçamento, os laços de interesses pessoais são necessários para a concretização dos projetos. [...] A “brodagem” é, portanto, uma característica importante na configuração da estrutura de sentimento desse grupo identificado ao “novo ciclo” de cinema em Pernambuco. Essa gíria, que é um aportuguesamento da palavra “brother” (irmão em inglês), ainda nos diz muito sobre esse cinema que é feito no Estado.” (NOGUEIRA. 2009, p. 53)

Este modo *sui generis* de produzir se reflete, também, no cotidiano daquelas mulheres responsáveis pelas roupas filmadas, bem como e na estética crua que marcou a retomada do cinema no Nordeste brasileiro.

Filmar é mais importante que as adversidades encontradas e, muitas vezes, o prazer de filmar fez, no início, com que o cinema não fosse visto como uma indústria, mas como um desejo sem nome maior: era preciso rodar ideias.

Ao ser convidada pela equipe para assinar o figurino, Carol Azevedo já possuía experiência como figurinista e já tinha verias coleções lançadas como estilista (de sua marca homônima), mas este foi seu primeiro longa.

Sua equipe era enxuta: um primeiro assistente, duas estagiárias voluntárias, (apenas durante a pré-produção, no Recife, responsáveis pela pesquisa de gabinete), uma camareira e um assistente local, além de um motorista e uma costureira terceirizada.

Era esta, também, a minha primeira experiência como primeiro assistente dentro do cinema, que eu (tomo aqui liberdade do uso da primeira pessoa) tinha com

produção de fato. Portanto, havia muito afeto (e um sentimento de descoberta) em cada etapa.

O roteiro de Ana Carolina Francisco e Hilton Lacerda (reforçando a ideia de “brodagem”, pois nesta produção Hilton colaborou como roteirista, quando em *Tatuagem*, de 2013, ele foi o diretor) foi uma adaptação da autobiografia (ou livre romance?) do jornalista Xico Sá, lançada anos antes e sintetizada pelo então jornalista do *Jornal Estado de São Paulo*, Luiz Carlos Merten:

Big Jato é sobre o rito de passagem, narrado por um garoto que chega a uma encruzilhada. Permanece no sertão ou parte, em busca do mar – o mar metafórico, de múltiplos significados. O garoto tem esse pai que conduz o caminhão, o *Big Jato*, que recolhe m... Matheus Nachtergaele é quem faz o papel. Mas Matheus, além do ‘Velho’, é também o tio, Nelson, o radialista que tece a lenda dos Betos, a banda que deu a bússola aos Beatles (MERTEN, 2016).

Nós da equipe de figurino tínhamos, portanto, o desafio de transpor para as telas, com um orçamento diminuto, as roupas da história que se passava em uma cidade do interior do Nordeste, em algo em torno de 1970. O resultado foi um quebra-cabeça que reunia o acervo de peças profissionais de Azevedo, algumas peças de meu acervo pessoal, pontualmente, peças costuradas, roupas compradas de segunda mão e outra menor parte doadas pela própria equipe (do Diretor de Arte Nani Caldas, por exemplo, vieram as maxi-camisetas que vestiram os irmãos do protagonista). Permanece a questão, quais etapas compõem o figurino de um filme?

4.2 Pré-Produção: tridimensionalizando ideias

Antes que o filme seja de fato filmado, há o período chamado de pré-produção no qual, a partir do roteiro decupado (interpretado), todo o guarda-roupa das personagens seja construído. De um modo geral, a meta é quando as filmagens comecem, tudo esteja pronto. Na prática, é comum alguns detalhes pequenos se modificarem, ou surjam, ao longo das gravações, devido à troca de algum ator, por exemplo.

O filme *Big Jato* possuiu três etapas de pré-produção: a primeira base no Recife (o ateliê de Carol Azevedo, na antiga Rua da Glória, teve sua sala transformada em um enorme depósito das peças do filme); a segunda base no Hotel

em Pesqueira (nosso espaço oficial) e, uma terceira, a casa dentro da área rural, adaptada como camarim.

Durante a primeira fase, a ideia do filme ainda estava se formando. Iniciamos a leitura do roteiro e separamos em três grandes grupos: os protagonistas, os personagens secundários e a figuração (é comum, nos grandes centros industriais de cinema, o primeiro assistente ser responsável, em especial, pela figuração, no entanto, neste filme, talvez por sermos do Recife, apenas figurinista e assistente, não houve a divisão que o trabalho especializado exige, explícita: produzíamos juntos).

Além disso, ocorreu no ateliê de Carol uma reunião onde o Diretor de Arte apresentou os primeiros esboços estéticos do filme. Foi a partir daí que começamos a construir, de fato, as personagens.

Carol, formada em História, tinha um modo muito intuitivo de construir os personagens: elementos inicialmente soltos (como folhas secas e botões) davam início aos figurinos.

Para cada personagem, construímos painéis de imagens, buscamos fotos de referência e as cores terrosas, orientação vinda da equipe de arte, foram se misturando ao acervo *vintage* de Carol.



Foto 3: Da Referência clicada nas Ruas de Recife até o personagem.

Foto 4: Feira de Usados de Pesqueira.

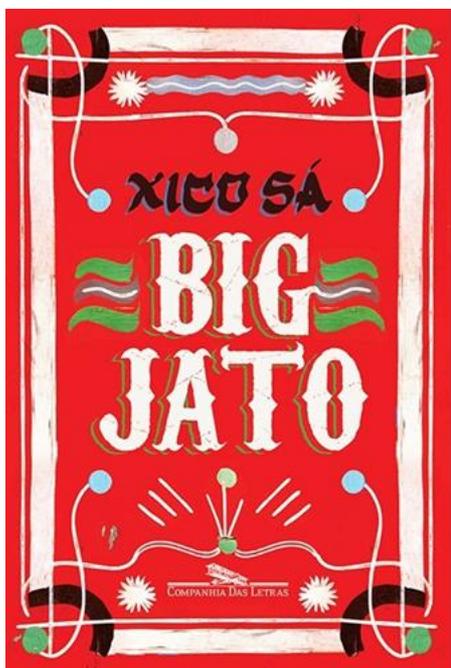
Foto 5: Ator Matheus Naschtergaele caracterizado.

Paralelo a isso, visitamos inúmeros locais de compra de roupas usadas (não nos limitamos aos brechós). Todo tipo de espaço, principalmente, bairros distantes

onde a Igreja Católica fazia doação de peças. Esse processo de busca de roupas usadas foi uma espécie de **imersão** bastante útil para construção dos personagens, pois vamos às pessoas reais (literalmente lutando por pedaços de tecido doados), o reflexo da história que iríamos de algum modo contar. Havia, tanto em Carol quanto em mim, um desejo de encontrar na estética rude do filme uma espécie de poesia que seria transfigurada em figurino.

Diariamente, das 9h às 18h, trabalhávamos e ouvíamos muita música brasileira, principalmente, cantores da década de 1960 e 1970 – Caetano no exílio e seu *London London*³ (1971) foram nossa primeira trilha sonora para o filme. Assim que Carol me fez o convite (ainda em junho de 2014), li o livro original, e logo me distanciei dele, porque o filme seguiria sua própria interpretação da mesma história, afinal, seria outro suporte para contá-la.

Como nosso orçamento era pequeno, convidamos duas estudantes de moda para nos auxiliarem durante meio expediente, nas duas primeiras semanas, para estagiarem voluntariamente, pesquisando imagens e construindo o painel imagético. Esse ponto é importante porque permite a inserção daqueles que farão seus próprios filmes na dinâmica do fazer cinema.



³ "I'm wandering round and round nowhere to go/ I'm lonely in London London is lovely so/ I cross the streets without fear / Everybody keeps the way clear/ I know, I know no one here to say hello. [...] While my eyes/ Go looking for flying saucers in the sky".

Foto 6: Capa do livro Big Jato. Foto 7: Viagem para segunda base em Pesqueira.

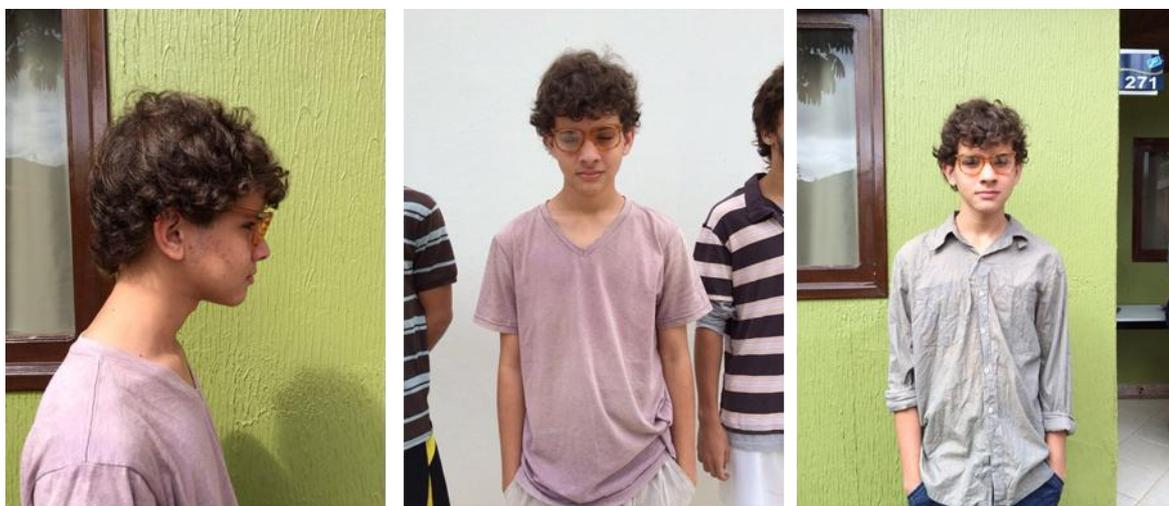
Dentro da sala da nossa base em Recife, havia uma serie de “araras” de roupas, onde íamos dividindo as personagens. Bem no começo, por gênero, e à medida que o volume ia crescendo, as subdivisões iam surgindo: primeiro em núcleos, famílias de personagens e, por fim, em cenas de cada ator.

Na mesa central, desenhamos os croquis dos figurinos. Vale lembrar que nem todas as personagens tinham roupas costuradas, portanto não havia necessidade de rabiscar, de fato, a roupa de cada qual.

Havia, em especial, uma personagem que demorou muito tempo para ganhar forma: o Príncipe do filme (Ribamar, interpretado pelo músico Jards Macalé), uma espécie de sonho que surgia apenas nos delírios do protagonista. Como encontrar nobreza em meio à aridez do longa? Só encontramos essa resposta em nossa segunda base de produção – quando imergimos na locação.

4.3 Segunda base: técnica da Imersão para construção das personagens

Em 16 de Julho (duas semanas depois do início da pré-produção no Recife) transferimos a base de produção para cidade de Pesqueira, a locação no interior do Estado – o que ajudou muito em todos os aspectos: financeiramente, estávamos oficialmente em pré-produção, além disso, pela primeira vez vimos de fato como seria o universo do filme.



Fotos 8, 9 e 10: Fitting do ator Protagonista Rafael Nicácio.

O ritmo acelerou bastante: tínhamos prova de roupas com os atores, semanalmente; as reuniões com as outras equipes do filme (Direção Geral e Direção de Arte) tornaram-se constantes, e os guarda-roupas das personagens ganharam volume, pois descobrimos outros locais de compra de peças, realmente, com uma estética mais antiga.

Todos os membros do filme (atores e equipe técnica) estavam juntos, o que aumentava a velocidade das informações. Novamente, as “araras” foram montadas. Um pouco depois de chegarmos na nova cidade, conhecemos nossa camareira (Edileuza) e, algum tempo depois, mais um (essencial) assistente se juntou à equipe de figurino.



Fotos: 11, 12, 13: O fraque do ator e músico Jards Macalé foi provado na equipe para otimizar tempo.

O figurino de um longa não se resume ao acervo da figurinista e à compra de peças: fechamos parcerias com fábricas e marcas locais para peças pontuais para os protagonistas: como empresas, no Recife, de bijuterias e de mochilas e uma grande fábrica de renda renascença, em Poção, cidade próxima à Pesqueira, para os trajes do Príncipe. Tudo que usamos era de algum modo reinterpretado e envelhecido. Muitas vezes, as peças eram provadas, inclusive na própria equipe do figurino, para ganhar tempo. Imagens acima, feitas informalmente nos quartos adaptados como camarins de prova, ilustram esses momentos.

Para o processo de envelhecimento, usávamos misturas de técnicas de tingimento por **imersão**, bastões e pós para tecidos importados (especialmente,

para este fim), além de terra que colhíamos na locação, lixas e muitos ajustes manuais ou executados por uma costureira terceirizada.

Havia peças que eram um misto de customização, resultado do talento de Carol, ela era, antes de tudo, uma estilista. Esse método apareceu nas roupas usadas pelo núcleo das prostitutas. Fizemos inúmeras visitas ao bordel da cidade (uma das locações reais onde filmamos). A realidade do “bar” era de uma aridez que fugia da poesia que nos propomos desde o começo. Assim, Carol executou, a partir de mistura do acervo com novas compras, as peças lúdicas para esse núcleo.



Fotos 14 e 15: Fraque de Renda Renascença após envelhecimento.

Outro detalhe: respeitando os limites da estética do filme, definidos pela Direção de Arte (assinada por Ananias de Caldas) e a filmografia do Diretor Geral (Claudio Assis tem forte traço naturalista desdobrado em suas obras, como “Amarelo Manga” e “Febre do Rato”), havia uma grande liberdade à figurinista.



Foto 16 e 17: (esquerda): Fitting de Gabriele Lopes (como Meire).Foto18 (à direita): Paulina Albuquerque (como Prostitua Índia).

De um modo geral, o roteiro era seguido, porém havia licenças poéticas ao estilo da figurinista. Isso é importante frisar e podemos citar, como exemplo, os personagens no roteiro inspirados na banda inglesa *Beatles*, como mostra os dois trechos do texto original:

Ele segura em suas mãos a capa de um disco onde figuram quatro jovens de cabelos tigelinha e roupas parecidas entre si, quase como uniforme, e o nome da banda "Os Betos" em letras garrafais e coloridas em cima (FRANCISCO e LACERDA. 2014. S: 10. p. 11).

Em outra cena, o roteirista completa:

Entra em quadro a cabeça de um senhor entre os 60 e 70 anos que se aproxima do microfone para falar. Ele leva os cabelos brancos penteados estilo "tigelinha" e veste um terno cinza que combina com sua gravata (FRANCISCO e LACERDA. 2014. S: 41. p. 41).



Fotos 19, 20, 21: Acervo afetivo de Carol Azevedo transformados em figurino 70`s dos Betos.



Na ótica tropicalista da equipe de figurino, a banda da cidade fictícia de *Peixe-de-Pedra* ganhou uma estética completamente diferente da descrita pelo roteirista,

ainda assim, bastante pertinente à imagem geral do filme, como cita o próprio Claudio Assis, abaixo, em trecho de sua entrevista para o *Estadão*: “A gente queria usar a música dos Beatles, mas uma só música saía mais cara que o filme todo. E aí criamos os Betos” (MERTEN. 2016).



Foto 22: Backstage Big Jato. Foto: Asley Ravel.

De volta às filmagens, os protagonistas da trama desembarcaram e realizamos as últimas provas de roupa. Neste momento fomos pegos pela surpresa: a maioria das peças de um dos atores não cabia: ele nos fora descrito com medidas bem menores e nós fomos obrigados a mudar quase todo guarda-roupa em um curto espaço de tempo. Passado o alarde, realizamos uma nova apresentação de figurino e o *fitting*, mantendo a estética inicialmente pensada.



Foto 22: Backstage Big Jato. Foto: Asley Ravel.

As fotos 22 e 23 apresentam duas perspectivas distintas dentro do mesmo backstage, onde se enfatiza, em ângulos multifocais, a estética tropicalista, assinatura da figurinista presente em vários de seus trabalhos com referencia à década de 1970 e seus desdobramentos.



Fotos 24, 25, 26: Terceira Base de Figurino em Cimbres.

4.4 Os dias de filmagem

Quanto mais se aproximavam os dias de rodarmos as cenas, mais fisicamente nos interiorizamos. Quando as ordens do dia (OD: documento impresso, escrito pelo primeiro assistente de Direção Geral, com as cenas que seriam filmadas a cada dia, além de informações adicionais, como locais das cenas e até previsão meteorológica) para filmarmos chegaram, mais uma vez nos mudamos para uma nova base: ainda mais isolada. Uma casa (paradoxalmente nossa maior base, uma construção de dois pisos e um amplo quintal) agora dentro da antiga Vila de Cimbres.

O local era uma espécie de braço da cidade abandonado pelos antigos moradores e ficava dentro de uma vasta área indígena semi-urbanizada. Mais uma vez, este processo nos ajudou na construção (e compreensão) da aridez dos personagens, despossuídos de tudo.

Diariamente, dormíamos no centro urbano de Pesqueira e nos deslocávamos até a base da Vila de Cimbres dentro do *set* de filmagem. Algumas cenas, pontualmente, eram em locais ainda mais ermos (como dentro do Vale do Catimbau, a duas horas do hotel, ou na pequena cidade de Ipanema). Cada equipe (arte, elenco, figurino, elétrica) possuía seu motorista próprio, porém, nestas localidades mais distantes, a equipe seguia reduzida em uma única van. As jornadas de gravação eram extensas, com diárias de doze horas e uma folga alternada por semana.



Foto 27: Carol Azevedo e Rafael Nicácio (acervo desta pesquisa).



Foto 28: Rafael Nicácio e Matheus Nachtergaele no Vale do Catimbau (acervo de Asley Ravel).

Guiávamo-nos nas filmagens pelas Ordens do Dia (OD), entregues diariamente pelo assistente de direção, e organizávamos no dia anterior todos os *looks* a serem filmados. As OD's eram folhas impressas e entregues diariamente na noite anterior de filmagem, nas quais constavam as cenas, as locações e o elenco do dia seguinte, além de qualquer informação relevante (como previsão do tempo). É o assistente de figurino que deve carregar o carro para o dia seguinte a partir das informações contidas neste ofício e é também o assistente e equipe quem descarrega à noite o material de figurino rodado.

Para não haver erro de continuidade entre as cenas, fotografávamos os atores antes e depois de batermos claquete e, no primeiro dia das filmagens, colocamos fitas-crepe escritas dentro das roupas e sapatos com as numerações de cada uma das cenas. Um método arriscado, pois pode vaziar em câmera, porém, a técnica nos orientou inúmeras vezes. Em entrevista posterior, realizada com uma figurinista, melhor detalhada no desdobramento da atual pesquisa, na tese de doutorado, serão comparadas as realidades regionais de filmagens brasileiras, certa figurinista mineira frisa que este método não é recomendado por ela e que toda a equipe deve ter, mentalmente, segurança da ordem das peças filmadas.



Foto 29: Matheus Nachtergaele como Nelson.



Foto 30: Marina Beltrão e Cinthya Beltrão, maquiladora e assistente, caracterizando Matheus como O Velho.



Foto 31: Dúblê de Matheus como personagem O Velho.

Além disso, uma das funções da equipe (em especial da camareira) é organizar as “araras” em ordem, segundo as personagens, ao fim de cada dia. Tão importante quanto a ordem do dia (OD) eram códigos das roupas (cada peça de

roupa representava um “R”. Ou seja, a roupa filmada na primeira correspondia a “R1” e, assim, sucessivamente.

4.5 Desprodução

Após um mês de filmagem e mais de quatro semanas de pré-produção, chegaram ao fim os dias de câmera e se iniciou outra parte bastante importante: a desmontagem do figurino.

Os mais de 60 personagens e inúmeros figurantes renderam em torno de 400 peças de figurino (entre acervo, peças de outros filmes de Claudio Assis reutilizadas pontualmente, empréstimos, uniformes e vestidos do elenco principal, costurados e/ou de conjuntos doados).

De um modo geral, as peças mais relevantes, como o par de óculos do protagonista e os fraques desenvolvidos e envelhecidos especialmente para a personagem do Príncipe – que poderiam por alguma razão ser refilmadas em uma emergência –, foram arquivadas.

Algumas peças pontuais minhas e o acervo de Carol Azevedo foram embalados e enviados ao Recife. As peças simbólicas, sem grande função, como o uniforme da escola fictícia de Peixe-de-Pedra, foram sorteadas entre a equipe.



Fotos 32, 33, 34: Lentes especiais (sem grau, sem reflexo) para os atores Matheus Nachtergaele e Francisco de Assis de Assis Moraes.

Esta última etapa levou cerca de uma semana e se estendeu no Recife. Na devolução de peças para as empresas – de um modo geral, é função do assistente

de figurino executar o processo de desprodução –, neste longa, eu fui acompanhado pela figurinista chefe, Carol Azevedo, por um sentimento de equipe que se formou.



Fotos 35 e 36: Equipe em fim de filmagem e em último dia de desprodução em Pesqueira.

Analisando posteriormente, houve uma mistura de saberes acadêmicos empregados e as descobertas empíricas implementadas ao longo do processo que levaram à organização de métodos que nortearam a execução da metodologia aqui apresentada nesta dissertação.

Conclusão:

“CINEMA É UM VÍCIO”

A frase da Figurinista Chris Garrido sintetiza duplamente este trabalho: ser figurinista e ser pesquisador de *Costume Design* é uma busca constante pela melhor performance com originalidade. Não existe uma fórmula correta para o desenvolvimento de projetos de figurino, senão muito trabalho com doses maciças de ajustamento e criatividade. Importa sentir o roteiro do realizador e ajustar à realidade do corpo ainda disforme, porque nu da espectra persona. Esta sutileza de vestir realiza a personagem ainda etérea, esse ajustamento para cumprir a ideia original que nos chega em palavras em pedaços de papel.

A criatividade de figurinista é sempre uma relação que liga dois mundos, duas vontades, entre o criador e a plateia. A criatura que resulta viva, a personagem vestida de figurino é esta ponte que mantém o espetáculo em cena e ora sussurra e ora grita o sonho do diretor/roteirista e a esperança do espectador.

Como realizar o sonho e a esperança exige, também, uma percepção de mundo que obriga uma constante sociologia experimental e acadêmica. Experimental porque se aprende na labuta cotidiana de ser figurinista. No set, os conflitos inerentes da vontade de produção do diretor/roteirista com os limites da produtora revelam a capacidade da *costume designer* em gerir soluções.

Antes, a experiência etnográfica possibilitou o diálogo com o público que apenas vê o que já foi visto, e de alguma forma o figurino representa o que já é uma representação. Trabalham-se com signos (BARTHES, 2012) e estes símbolos precisam encontrar os recortes de panos e as linhas do tecido que principiam nas experiências de vidas, são atravessadas de artes e retornam como contações.

Bárbara Cunha e Chris Garrido expressam de diferentes formas essas narrativas através das roupas cuidadosamente elaboradas. Também, os planos e as geometrias de suas manufaturas diferem: cada qual tem seu tempo próprio de decupar o trabalho, de reunir as peças, de elaborar e gerenciar suas equipes.

Em comum, Elas guardam a certeza de que apenas o figurino materializa as personagens e as coloca em cena.

Assim, seguindo o roteiro da pesquisa e do aprendizado experimental, o quarto e último capítulo desta dissertação apresenta uma narrativa da vivência no set de filmagem do projeto fílmico Big Jato, lançado em 2015, do diretor pernambucano Claudio Assis, com figurino produzido em duas etapas e assinado pela estilista e figurinista Carol Azevedo, contando com o presente pesquisador no papel de primeiro assistente de figurino.

O longa foi realizado em duas etapas: a primeira, entre 30 de junho e 14 de julho de 2014, no Recife; a segunda, entre 16 de julho e 27 de agosto de 2014, na zona rural de Pesqueira, cidade do agreste pernambucano.

O local de observação etnográfica privilegiado do pesquisador no longa Big Jato permitiu a defesa de um dos pontos centrais desta pesquisa (e inclinação constante em todos os semestres de estudo deste Mestrado): a certeza de que o bom *designer* parte seu olhar não dos produtos acabados – como foi comumente observado em outras pesquisas relacionadas à figurino presentes na bibliografia aqui apresentada.

Ao longo dos semestres de desenvolvimento e sobretudo na arguição e orientação da banca de qualificação deste projeto, evidenciou-se, paulatinamente, que o foco central desta pesquisa está na sua força etnográfica e que a mesma será mantida e desdobrada em uma proposta, fruto das análises realizadas nesta dissertação, para o projeto de tese de doutoramento no qual se aplicarão e examinarão em sala os elementos discursivos levantados nas pesquisas de campo e nas entrevistas com as profissionais do setor e, dentro de parâmetros restritos, proporemos novos encaminhamentos para o rico material coletado.

O *Designer* de Figurino é, antes de tudo, um projetista e um produtor e as descobertas empíricas, fruto das experiências, não devem ser vistas como práticas antagônicas, mas colaboradoras diretas para um melhor resultado projetual. Portanto, o recorte nos dois capítulos centrais da dissertação a partir da visão do backstage reafirmou a validade da premissa inicial deste trabalho: a existência de vínculo entre a metodologia do design e a execução dos projetos de figurino para cinema em Pernambuco corrobora, senão em melhores projetos, mas em trabalhos finais de figurino mais conscientes de seu processo através da constante reavaliação possível pelas ferramentas do design.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Lilian. *Entre tramas, rendas e fuxicos*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

ASSIS, Claudio. *Big jato*. Roteiro: Ana Carolina Francisco e Hilton Lacerda. Recife: República Pureza e Perdas Ilusões, 2016. Cor, 96min.

BANDEIRA, Andréa. Sob O “Clic” Do Passado: Construção Da Imagem E Fotografia Da Feminina Para A História. *Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 13. Ano XIII nº 2. 2016. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/vol32-a07.php>>. Acesso em 15/05/2017.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BATTISTI, Francisleth P. *Moda e figurino: Unilateralidade*. Anais do I Encontro Paranaense de Moda, Design e Negócios. Disponível em <<http://www.dep.uem.br/enpmoda/artigos/H03ENPMODA.pdf>>. Acessado em: 25/03/2015.

BAUDOT, François. *Moda do século*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BERNARDES, Adriana. *Figurino para o Teatro: Criação e Produção em Florianópolis na década de 1980*. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Moda) – Universidade do Estado de Santa Catarina , Florianópolis, 2006. [Orientador: José Alfredo Beirão Filho].

BOLDRINI, Thayse. Blog João Alberto. Recife, 17/01/2016. Disponível em: <<http://www.joaoalberto.com/2016/01/17/a-figurinista-chris-garrido-abre-novo-atelie-no-recife/>>. Acessado em 10/06/2017.

BONADIO, Maria Claudia. *Moda e Publicidade nos anos 1960*. São Paulo: Versos, 2014.

BONSIEPE, Gui. *Design, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Blucher, 2011.

BOTELHO, Carol. “Chris Garrido - uma rariú especial”. *Jornal do Comércio on-line*. Recife, 09/02/2014. Disponível em <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/suplementos/arrecifes/noticia/2014/02/09/chris-garrido---uma-rariu-especial-116880.php>>. Acesso em 18/06/2017.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção – Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Zouk, 2011.

CARNEIRO, Marília. *Marília Carneiro no camarim das oito*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac-Rio. 2003.

CORTINHAS, Rosângela. Figurino: um objeto sensível na produção do personagem. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2010.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2000.

FREYRE, Gilberto. *Modos de homens e modas de mulher*. São Paulo: Global, 2009.

GHISLERI, Janice. “Como entender a importância do Figurino no espetáculo?” Disponível em <<http://artes.com/sys/sections.php?op=view&artid=15&npage=3>>. Acessado em: 25 de março de 2015.

GRUMBACH, Didier. *Histórias da Moda*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

IGLECIO, Paula; ITALIANO, Isabel C. “O figurinista e o processo de criação do figurino”. *8º Colóquio de Moda*. Disponível em <http://www.coloquiomoda.com.br/anaais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/103760_O_figurista_e_o_processo_de_criacao_de_figurino.pdf>. Acessado em 25/03/2015.

JOFFILY, Ruth; DE ANDRADE; Maria G. A. *Produção de Moda*. São Paulo: SENAC Nacional, 2012.

JONES, Sue. *Fashion Design – Manual do estilista*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LEITE, Adriana. GUERRA, Lisette. *Figurino – Uma experiência na televisão*. Porto Alegre: Paz e Terra, 2002.

LISSOVSKY, Maurício. *A Máquina de Esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

KHÖHLER, Carl. *História do Vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LACERDA, Hilton (Direção e Roteiro). *Tatuagem*. Recife: Rec Produtores, 2013. Cor, 110 min.

LAVER, James. *A Roupa e a Moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MAGNANI, J. G. “Etnografia como prática e experiência”. In: *Revista Horizontes Antropológicos*. v. 15, n. 32. Porto Alegre July/Dec. 2009. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832009000200006>>. Acessado em 30/04/2017.

MC DOWELL, Collin. *Fashion Today*. Londres: Phaidon, 2000.

MALINOWSKI, Bronislaw Kaspar. *Argonautas no Pacífico Ocidental*. 1976. São Paulo: Abril Cultural, 1992.

MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de.; CASTRO, Paula Almeida de (Orgs.). *Etnografia e educação: conceitos e usos*. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de. “A abordagem etnográfica na investigação científica”. In MATTOS, CLG., and CASTRO, P. A (Orgs.). *Etnografia e educação: conceitos e usos* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011, pp. 49-83. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acessado em 01/05/2017.

MELO E SILVA, Carolina Ferreira Gomes; BEZERRA, Amilcar Almeida. "Sertão, sertões: olhares estrangeiros no novo cinema pernambucano". *In: IX Congresso de Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste*. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/r0605-1.pdf>>. Acessado em 29/03/2015.

MENDES, Valerie D. *A Moda do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MERTEN, Luiz Carlos. "'Velho Chico' e 'Big Jato' celebram Marcélia Cartaxo". *In: O Estado de S.Paulo*. Edição de 15 Junho 2016. Acessado em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,velho-chico-e-big-jato-celebram-marcelia-cartaxo,10000057194>>. Acessado em: 18/06/2017.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus – o figurino em cena*. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2004.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Recife: O Autor, 2009.

NERY, Marie Louise. *A Evolução da Indumentária – Subsídios para a Criação de Figurino*. São Paulo: SENAC, 2003.

ROCHA, Gláuber (Direção). *Terra em transe*. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira.

OLIVEIRA, Allysson. Cineweb – Uol Entretenimento (Reuters). "Deserto Feliz" toca no turismo sexual para falar do Brasil profundo. São Paulo, 27/11/2008. Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/ultnot/2008/11/27/ult26u27406.jhtm>>. Acessado em 10/06/2017.

OLIVEIRA, Allysson. Cineweb – Uol Entretenimento. “É um outro Brasil que está na tela”, diz Maria Padilha sobre novo filme "O País do Desejo". São Paulo, 03/05/11. Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2011/05/03/e-um-outro-brasil-que-esta-na-tela-diz-maria-padilha-sobre-novo-filme-o-pais-do-desejo.htm>>. Acessado em 10/06/2017.

PIRES, Annelise. “Pernambucanas no Prêmio Ibero-americano de Cinema Fênix”. Disponível em: <<http://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2014/10/27/pernambucanas-premio-ibero-americano-de-cinema-fenix/>>. Acessado em 10/06/2017.

PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE. “Oficina de Figurino para Cinema”. Recife, 2012. Disponível em: <<http://www2.recife.pe.gov.br/wp-content/uploads/OFICINAS011112.pdf>>. Acessado em 10/06/2017.

SÁ, Xico. *Big Jato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHOLL, Raphael C.; DEL-VECHIO, Roberta; WENDT, Guilherme W. “Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação”. *In: Anais do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0855-1.pdf>>. Acessado em 25/03/2015.

TREPTOWN, Doris. *Inventando moda: planejamento de Coleção*. São Paulo: Edição da Autora, 2013.

YOUTUBE: "Tatuagem" recibe el Premio Fénix de Vestuario”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XCokIMmX_uol>. Acessado em 10/06/2017.

ANEXOS | 1. ENTREVISTAS: 1.1 CHRISTIANA GARRIDO

Transcrição do áudio da palestra de Chris Garrido

Parte 1

00:00:00 ao 25:06:00

CHRIS É, eu passei três anos na *TV Viva*. Depois... infelizmente [acabou]. Era um projeto muito bacana, e aí, comecei a trabalhar com produção, fui trabalhar como, fui coordenadora de dois programas de TV né, e sempre me interessei por televisão também e naturalmente fui me interessando por figurino sabe, eu não sei quando eu comecei a fazer só figurino, não sei dizer a vocês, porque realmente foi numa época que a gente fazia tudo, né, quando eu comecei realmente a querer fazer só figurino eu tinha que fazer produção de elenco também, que eu odiava, mas era obrigada a fazer porque era o que o mercado comportava na época né, e aos poucos fui me especializando mais só em figurino, mais muito na prática, muito no dia-a-dia e muito por amor e por paixão, realmente, né. E isso também me deu uma bagagem muito grande porque eu passei por vários estágios da produção e isso é muito bacana pra você, mesmo que hoje vocês já saiam da universidade né, eu vejo isso quando eu trabalho hoje, principalmente em cinema, todo mundo sai muito é... Formado naquilo, especificado naquilo, e trabalha naquilo. Isso é bacana, né, dentro de um filme pra concentração, lá, você fez moda, você quer fazer figurino pra cinema e você tá lá no set e tá trabalhando com isso eu acho que direção o assistente de direção, produtor é produtor. Mas é bacana pra mim, também, ter vindo dessa escola porque me dá... é... Uma abrangência maior do que é cinema que eu acho que é o motor principal de vocês, né, aqui, quem quer trabalhar com figurino quer trabalhar com cinema né, porque é maravilhoso, então é... Como eu venho dessa escola, eu tive essa... Eu tô no set, eu sei porque eu já passei por várias fases né, tô no figurino porque quero, porque é minha paixão é o que eu gosto de fazer entendeu, e cada vez tô fazendo menos publicidade e tô mais no cinema, cinema é um vício minha gente, é muito bom é muito bacana de fazer e é isso né, o que é que vocês tem mais curiosidade nessa área, vocês todos são estudantes de Design, alguém se interessa aqui em trabalhar com figurino de cinema, então, qual é a curiosidade maior de vocês né, nessa área...

ALUNO Eu faço cinema também, e quero me especializar na direção de arte

CHRIS É o seguinte, dentro do cinema...

SIMONE Quer que faça um círculo? Pra ficar mais...

CHRIS Não... Vocês preferem? É o mais importante, eu acho, é de tudo, é, como sempre é conhecimento, né, então eu recebo um roteiro de um filme, pra fazer um filme, é além de que é fundamental que a gente entenda de história da moda, claro, de todas as épocas, independente de você fazer um filme de época ou não, né, e isso vai te ajudar no processo muito, inclusive mesmo se você estiver fazendo um filme contemporâneo, você ter bagagem, ajuda muito, né, então você recebe um roteiro, é o mais bacana do cinema é que é um trabalho de grupo, então assim, você tem que gostar de trabalhar em grupo, e tá disposto a isso, o seu trabalho, não é um trabalho, é... separado ou individual, você trabalha de acordo, chega o roteiro, o roteiro foi o que o diretor pensou daquilo, né, no caso roteirista e diretor pensou daquilo, é, o seu trabalho está ligado ao que o fotógrafo pensou de luz, ao que o diretor de arte que é teu chefe né, embora você tenha uma liberdade, mas você está ligado ao que o departamento de arte pensou, então a obra do cinema por isso que ela é tão fantástica, ela é um trabalho em conjunto, de todo mundo, né, e você tem que pensar um pouco em tudo isso, quanto mais você estiver envolvido nisso e entender, a luz do filme, é... Do da temperatura que o diretor de arte tá querendo dar de cor, do que o diretor entendeu de cada personagem, melhor seu trabalho vai se tornar, né, então, eu recebo um roteiro, é... eu vou ler o roteiro, eu vou decoupar da minha forma, isso é como eu trabalho, né, eu vou decoupar ele da minha forma né, o que é decoupar? é você pegar cada cena daquele roteiro certo, e ver tudo que é ligado a figurino, por exemplo, vamos descrever que a gente tá fazendo um filme que tenha essa sala, com todos vocês, certo, então eu tô lendo essa cena lá no roteiro, aí a cena tem: 20 alunos, numa sala de aula, com uma professora, né, e aí tem o contexto da história, né, digamos que a gente tá contando a história de um estudante de cinema, você por exemplo, certo, que tá na aula, claro que eu vou pensar seu personagem baseado em um monte de coisa, né, mas aqui dentro dessa sala pra gente filmar com essa luz que tá, como vocês estão colocados, cadeiras, tudo que tem nessa sala, tudo foi pensado, num conjunto de idéias de várias, pessoas, né, o diretor pensou que essa sala tinha que ser assim, né, e nessa época atual, porque ele quer assim, ele quer contar a história assim, é o diretor de arte veio

e achou junto com o fotografo né, que eles trabalham muito juntos, que essa luz era mais bacana, pra explicar o que o diretor tava querendo dizer com essa cena, e essa cadeira é azul por algum motivo, né, o chão é desse jeito, tudo é escolhido, claro, pra passar realidade, né, do que a gente ta querendo vender de historia para o publico, e é... o mais fantástico do trabalho de figurino é que você tem que respeitar todos esses departamentos, do qual você faz parte, você se submete, mas você pode imprimir sua identidade dentro disso. Por isso eu trouxe alguns exemplos de roupas pra explicar isso né. Você é subordinado a vários departamentos e tem que ser fiel a eles, ao que o filme ta propondo, mas dentro disso, quanto mais conhecimento você tiver, quanto mais você entender dos outros departamentos, mais você vai poder dar identidade ao seu trabalho, não é, eu vou dar um exemplo pra ficar mais fácil, vou dar o exemplo, esse do ponto que vejo, que é um trabalho inédito, ainda vai ser... vai estreiar em dezembro, pelo canal Brasil, assistam, que é um trabalho lindo, é uma minissérie que depois vai ser transformada em em, filme, mas estréia em dezembro, eu até aviso a vocês, ai por exemplo, é uma serie que ela fala basicamente sobre o tempo, não é, são 5 episódios, varias historias dentro desses 5 episódios, e a gente trabalha muito a luz era muito natural, né, da fotografia, então era uma luz, é muito importante gente, eu sinto muita falta em assistentes que trabalham comigo normalmente e tal, entendam de luz, luz é fundamental por trabalho da gente, sabe, você não tem que entender de câmera, ou né, mas entendam um pouco de luz, a luz que ta sendo usada naquele filme ela é fundamental pro trabalho da gente, vocês já sabem disso né, então assim, se a gente vai fazer o filme preto e branco, a gente vai fazer um filme com luz natural, então é super importante pra dar mais riqueza ao trabalho da gente, que a gente entenda um pouco, se você não entende de luz que comece entendendo pelo trabalho que você está fazendo, “ah, o fotografo vai usar essa luz por que?”, sejam curiosos, perguntem, entendam como aquilo vai interferir, porque a luz ela muda até a cor do figurino, eu queria até ter trazido um figurino de uma família que é um envelhecimento que eu fiz, mas não dava né, eu posso vir outro dia e fazer uma aula disso, envelhecimento..

ÁLAMO Vai ter uma, se você quiser voltar, você poderia voltar na aula de envelhecimento...

CHRIS É, porque, as vezes, você pensou numa roupa laranja pra ela, mas ai na luz,

no cenário, essa roupa vai ficar rosa, né, e aí você toma um susto, quando ver a luz lá, e até você ajuda o fotógrafo, porque às vezes o fotógrafo precisa tá junto do figurino pra entender, principalmente quando você tá trabalhando com envelhecimento de roupa né, então é fundamental você entender da luz um pouco e você trabalhar muito junto, respeitando claro, a hierarquia, do diretor de arte, né, que ele é quem determina o trabalho, mas, dentro da direção de arte, eu diria até que é bem esdrúxulo a gente ser subordinado ao departamento de arte, acho que figurino tinha que ser uma coisa separada, até porque a gente perde muito, você vê, a maioria dos festivais do Brasil, a maioria não, todos os festivais do Brasil não tem premiação pra figurino, e isso é uma injustiça danada, algum de vocês começar a trabalhar com figurino, vocês vão entender como o trabalho é árduo, como não tem glamour nenhum, é um trabalho pesado de produção, leia-se eu tô toda quebrada, quase nem vinha hoje, então a gente está sempre com problema de coluna e tal, é um trabalho muito pesado, eu acho que é um trabalho, é... que ajuda muito a contar a história, né, de um filme, você pensa que, pô se eu tô pensando em Álamo, como personagem aqui e a gente tá vendendo isso aqui como uma cena, eu pensei na camisa dele, eu pensei em como ele dobrou a camisa, esse relógio porque que ele tá com relógio, e isso que é o fascinante de fazer o figurino pra né, cinema, você pensa o bigode o cabelo, a gente tem a possibilidade de pensar em tudo, e é muitas vezes por a gente ser atrelado ao departamento de arte o único festival do Brasil que dá premiação a figurino é Paulinea, Paulinea passou três anos agora que voltou né, ano passado, então ainda tem essas injustiças né, maquiagem eu acho que também passa muito por isso, né, e são dois departamentos muito importantes porque eles podem destruir um filme né

ÁLAMO Ou levantar o filme.

CHRIS Ou levantar o filme né?! Então, se a gente, é trabalha com um diretor que entende de figurino, ajuda muito a gente, mas se a gente trabalha, muitas vezes o diretor por mais genial que seja, por mais incrível que seja o roteiro ou a história dele, figurino é o departamento que as pessoas menos entendem, entendeu, e por conta disso, por muitas vezes ele não é muito valorizado, a gente sabe disso, então parte da gente quanto mais conhecimento a gente tiver mais valor a gente vai dar a essa profissão.

ALUNA Falando nessa história que não é muito valorizado, quais foram as maiores

çdificuldades que você teve no começo da carreira, pessoal e profissional?

CHRIS Olhe, pessoal é uma coisa muito particular assim, eu tinha uma liberdade de trabalho muito grande, eu só trabalhava com coisas que eu queria e... é... fatalmente eram coisas que não davam muito dinheiro, e eu tive que abrir mão quando eu fui mãe, eu tive que abrir mão um pouco disso e correr pra publicidade, não estou aqui desmerecendo a publicidade gente, é bacana de fazer, também, você até pegou um exemplo de um trabalho que é muito bacana, mas já fiz muita coisa, já fiz campanha política, já fiz muita coisa de publicidade que, que eu fiz realmente como trabalho mesmo, não é, tem uma coisa que é difícil da gente balancear no trabalho da gente é o trabalho artístico, não é, é um trabalho artístico, mas tinha uma produção muito pesada, então é, você tem que ir é, de acordo com o que a tua vida, as necessidades do teu dia-a-dia da tua vida, não é fácil, viver de arte no Brasil, ainda mais trabalhar com cinema, ainda mais trabalhar com figurino, mas eu acho que se você ama o que você faz e você gosta muito, você consegue, to eu aqui até hoje fazendo, estabilidade: esqueça, não tem; angustias: milhões, mas se você escolhe trabalhar com arte, sua vida é uma angustia sempre, né? E, então, é aprender a conviver com isso, aprender a lidar com a vida de freelancer né, você não tem salário, você não tem carteira assinada, né, você não tem um seguro saúde, né, se você ta parado você não ganha, você é, pode ser uma angustia pra algumas pessoas não saber o que vai fazer amanhã, pra mim é um prazer, então assim, saber se aquilo se adapta também a tua personalidade, teu jeito, assim, você abre mão de muita coisa pra trabalhar com arte, né, você tem que saber se realmente você quer isso, porque é um leão por dia que você enfrenta, entendeu, e ai muitas vezes dentro do que você faz as vezes você tem que fazer uma coisa que você não gosta, algumas coisas eu decidi pela minha idade e pela experiência que eu já tenho que não vou fazer mais, política eu não faço mais, eu já fiz muito né, então, hoje não é que eu possa me dar ao luxo, eu to abrindo mão né, de talvez um conforto, uma viagem, um dinheiro que eu vou guardar, mas ai é uma coisa de cabeça, ideologia, de aquilo não é o que eu to querendo, entendeu, então assim eu resolvi, e isso é uma coisa muito, é como criação né, e eu sempre explicava, “como é que você cria?”, é muito particular de cada um, não é, eu já peguei um filme que o longa, Açúcar, eu fiz o figurino em dois dias e meio...

ÁLAMO Fantástico!

CHRIS Quase que eu enlouqueço, ta entendendo, mas eu queria muito fazer, ter uma coisa emocional também

ÁLAMO Quer que eu vá mostrando ou mostro no final tudo?

CHRIS Pode ir mostrando...

ÁLAMO Prefere?

CHRIS É...

ÁLAMO Eu to achando tão bom esse teu ritmo, eu to com medo de ficar botando ali...

CHRIS Tá, então não bote não

ÁLAMO E ficar preso ao ritmo do slide

CHRIS Então, assim, é tipo esse longa, é inédito, né?! Que até eu quero essas fotos que eu não tenho, então é, eu tava no meio de um filme, a diretora me chamou pra esse... E... outra coisa, também, sabe gente, o trabalho da gente é caro, roupa é caro, tecido é caro, figurino é uma coisa cara, é se, realmente, vocês querem trabalhar com cinema, vocês tem que tá muito dispostos, que o exercício da criatividade ele é fundamental, porque, se não tem dinheiro pra fazer um filme, não tem dinheiro mesmo é pro figurino [hahahahaha risos ao fundo]. É o último departamento onde o dinheiro chega, então se você quer fazer, ai eu não sou daquelas de ficar chorando pitangas “ai meu Deus, esse figurino é muito caro, eu não tenho dinheiro pra fazer”, não, dê um jeito né, dê um jeito e faça, sabe, é a premissa básica pra dar certo, e termina dando, claro que você tem que impor limites e a experiência vai te ensinando isso né, tem coisa que não dá, tipo Açúcar, voltando ao exemplo de “Açúcar”, quando a diretora me procurou eu queria muito fazer, mas eu tava atrelada a outros trabalhos e não ia ter tempo e tal e tal e tal, ela me mandou o roteiro eu li e adorei, e fiz minha decoupage, que eu vou explicar melhor a vocês como é uma decoupage, e eu disse “pô eu quero fazer”, mas eu ia viajar a trabalho e realmente não tinha tempo, né, pra fazer, quando eu voltasse eu ia ter... quatro dias, que é impossível gente, é uma loucura isso, mas ai eu, que eu quero citar isso como exemplo, quando a gente ta muito afim de fazer uma coisa, e como é bom trabalhar com o que a gente ama, você termina conseguindo, não, isso não é um conselho ta, não façam isso, é só um exemplo de loucura que termina... e ai eu disse a ela, disse “olha, eu tenho uma viagem, eu vou ter quatro dias” e tal, e ela disse assim: “eu quero você, você consegue?” Ai, eu disse na

loucura, eu disse “consigo”, desliguei o telefone comecei a suar e a chorar, eu disse, meu Deus, o que foi que eu fiz, fui-me embora... Só que ai, eu já fui, viajei com o filme na cabeça né, então, é... As horas que eu tinha livre, eu sou workaholic, não tirem isso como exemplo, eu sou louca, viro noite, não durmo, fico bem louca quando eu to, principalmente no processo de criação, então eu troquei o dia pela noite, eu fiquei e fiquei pensando no filme, depois... eu bloqueei, acho que por conta da falta de tempo, eu voltei tão exausta e tão cansada

ÁLAMO Que você dá um tempo...

CHRIS Que ai quando eu sentei... ah e outra coisa, o filme não tinha dinheiro eu tinha que fazer com o meu acervo, que também isso é uma dificuldade, porque limita a sua criação, você tem, eu tenho um acervo enorme, mas poxa, é bom você ter uma dinheirinho pra né, então eu tinha que limitar meu pensamento a aquilo, mas eu não topei, eu não queria fazer aquilo, então vamos tornar possível, é assim que eu penso, entendeu? E eu tive um bloqueio de um dia e meio, que eu fiquei sentada na sala da minha casa olhando pro nada, desesperada, eu disse, meu Deus o que foi que eu fiz comigo e com o meu trabalho, porque eu não vou conseguir, eu não devia ter topado, eu fui irresponsável eu fui louca, não vai sair nada da minha cabeça, e passei, virei noite, chorei, me desesperei, que ai é o processo pessoal que cada um passa, na criação de uma coisa, vocês vão passar até tendo três meses pra fazer uma roupa você pode passar por isso

ÁLAMO Mas ela não voltou atrás, ela seguiu, é o que eu acho massa, na verdade

CHRIS É ai assim, o que não pode é você desistir, né, porque você sempre quando você ta criando, você vai ta passando por isso, de um forma ou de outra, de um jeito ou de outro, independente de como seja a cabeça de cada um, de vocês pra criar, né, e ai depois de dois dias, ée... inteiros! Sofrendo muito, eu sofri muito, eu cheguei no fim da tarde assim e tomei um banho, tomei uma xícara de café, me sentei, já tinha chorado tudo o que eu tinha pra chorar, e a diretora nem sabe disso, e ai eu sentei, e ninguém sabe, eu to contando isso aqui agora, ai eu sentei e disse não, pera ai, eu tenho que começar a fazer alguma coisa, eu me comprometi com esse trabalho, e isso é muito importante gente, assim, é um compromisso, o trabalho da gente é muito serio, se uma coisa que você faz dá errado, como é, por isso que eu disse no inicio que é um trabalho de grupo, e a gente tem que ta atento a isso, a gente tem que ser muito responsável com o trabalho, é que se você erra, você ta

prejudicando um trabalho de uma equipe inteira, que ta ali dando o sangue pra fazer aquilo, e isso é muito bom, porque que cinema apaixonou, e você vicia, porque todo mundo que ta ali ta muito afim de fazer aquilo, e você não pode prejudicar o trabalho do outro, sabe, ah, porque não teve dinheiro, porque você não conseguiu criar, não importa, tem que da certo, você tem fazer, porque o trabalho dos outros depende do seu também, né, e isso é fundamental, e ai eu cheguei e disse “não, eu tenho que começar”, ai montei umas araras, e já tava claro os personagens na minha cabeça, e comecei a montar, pronto! Em um dia eu fiz o figurino, porque de alguma forma ele já estava no meu subconsciente, eu tava só bloqueada porque aceitei um desafio, né, aquele desafio me bloqueou, e ai deu tudo certo, a reunião foi ótima, o figurino deu super certo e realmente foi meu recorde, não aconselho

ÁLAMO Mas fez!

CHRIS Mas fiz! Tem que fazer entendeu, ai volto lá atrás e pego um exemplo como Tatuagem, né, não sei se todo mundo viu aqui, chegou a assistir, assistam que é um filme lindo, maravilhoso, mas é, “Tatuagem” é outra historia, quando eu fui fazer Tatuagem, eu sou amiga intima do diretor, ele praticamente escreveu na minha casa, e eu tinha uma intimidade muito grande com o roteiro do filme, a primeira assistente de direção costumava dizer que depois do diretor quem mais sabia do roteiro era eu, e isso me ajudou muito, porque o filme era um filme de figurino de época, era muito grande, de um tamanho assim que se eu disser a vocês, vocês não vão imaginar, hoje eu não sei como consegui aquele volume de roupa, aquela variedade de coisas, fazer aquilo com tão pouco dinheiro, mas assim, você termina fazendo, e quanto mais você conhece o que ta fazendo, melhor é o seu trabalho, entendeu, então é, eu posso até vim um dia dar uma aula sobre isso, decoupar roteiro, né, pode ser bacana...

ÁLAMO Eu acho fantástico!

CHRIS Se vocês quiserem.

ÁLAMO Eles vão, na verdade, fazer o trabalho final sobre, foi até por isso que eu queria muito que fosse você, queria fazer sobre Tatuagem

CHRIS Ah, é?

ÁLAMO É.

CHRIS Ah, então todo mundo assistiu?

ÁLAMO Não, eles não viram porque eu dei ordens pra ninguém ver

CHRIS Ninguém viu Tatuagem aqui?

ÁLAMO Não!

CHRIS Ah, então eu vou embora minha gente

ÁLAMO É porque eu quero que eles vejam o roteiro feito você viu, eu quero que eles façam como se fosse você

CHRIS Mas veja bem, veja bem, vocês, costumam assistir o cinema Pernambucano? Isso é importante, vocês querem trabalhar nessa área, seja no que for em cinema, em figurino no que for, vocês tem que tá por dentro do que tá sendo feito no estado, né, o cinema da gente todo mundo sabe que é um dos mais fortes do país assim, de conteúdo, desculpa eu acho o melhor, não é, e é muito importante vocês assistirem muito filme, né, minha base pro meu trabalho hoje em dia é muito mais filme do que leitura, meu conhecimento é filme, eu sou cinéfila, eu acho que, tipo agora, eu sou jurada do Premio Fênix todo ano agora, aí eu tenho privilegio de é ficar com, agora eu tô nesse processo de tá

ÁLAMO Deixa eu só mostrar pra vocês o Premio Fênix que ela falou, que é esse aqui

CHRIS É, eu explico depois, é muita coisa pra falar, é... Todo ano agora eu sou jurada desse premio, que é uma honra, é um privilegio, eu voto pra filme, pra melhor filme e pra figurino, e aí eu fico com a plataforma aberta, pra ver filmes assim, ontem eu tava com, eu tenho um filho adolescente que quer estudar cinema, acabou de fazer 19 anos e ele tava, assim, a plataforma tem setecentos filmes não lançados, eu fico louca, fico verde em casa, eu vejo dez filmes por dia, então, assim, é muito importante vocês assistirem, né?... O que a gente produz aqui, até pra entender, se vocês querem fazer isso realmente gente, porque tem que ter, pra fazer isso, tem que ter muito amor, esqueçam qualquer glamour porque não tem glamour nessa profissão, quem entra nessa profissão com glamour não dura muito, eu sei porque cada filme que a gente faz tem uma parcela na produção, isso na produção geral, não é só no departamento de arte não, tá, na produção como um todo sempre a gente diz ah, a “galerinha do glamour”, de dois ou três que estão ali, que tão ali por glamour e a gente sabe que não vai durar muito na profissão, porque não agüenta o tranco, porque a realidade é outra entendeu

ÁLAMO É que é cotidiano, é até bom você contar, o cotidiano é muito pesado.

CHRIS É muito pesado, você passa, principalmente, pra gente, por exemplo.

ÁLAMO Figurino começa antes de todo mundo e termina depois de todo mundo.

CHRIS A arte começa antes de todo mundo, né, tem a pré produção e tem o pós né, a desprodução, que é a parte mais chata, é a pior não é, então as vezes a gente começa dois ou três meses antes do filme, né. “Tatuagem”, eu comecei por conta própria, porque eu quis, eu parei de trabalhar, é a gente tinha dois meses de pré-produção, e eu parei três, eu parei um mês antes por minha conta, sem receber do filme, porque eu precisava, sabia que pelo volume de coisa que eu tinha e o filme já estava todo dentro da minha cabeça, entendeu?

PARTE 2

00:25:07 - 48:59:59

A transcrever

PARTE 3

00:49:00 - 1:12:38

CHRIS O departamento é assim a maquiagem está subordinada ao figurino, que muitas vezes eles não querem mas é, o figurino subordinado a direção de arte. E ai a gente tem certa liberdade, a maquiagem e o figurino, e a gente trabalha muito junto, chega junto na direção de arte. Nesse caso me deram a liberdade de fazer tudo, então o palhaço era sem cabelo só com uma touca e ele tinha só o nariz pintado e a orelha e os malabaristas também, é isso. E ai a família começa muito pálida e vai aparecendo, aparece um palhaço na sala e eles tão bem pálidos, daqui a pouco aparece duas malabaristas ai elas já tão com mais cor, e a roupa vai ficando mais arrumada até que a última roupa delas invés de fazer colorido eu optei por uma cor só pra cada uma para dar mais identidade e no final a mãe é rosa pink e a filha é laranja. Claro que um rosa pink respeitando a luz do filme, um rosa pink que eu joguei uma tinta preta pra dar um envelhecimento, mas ai é outra historia, pra dar uma abafada na cor porque no caso desse filme mesmo quando eu pudesse usar cor a cor tinha que ser abafada porque a gente tinha uma luz natural que tinha que ser respeitada. O trabalho da gente é muito complexo.

ÁLAMO Se vocês notaram ela seguiu o roteiro pelo figurino, eu achei isso fantástico. Ela só explora _____ isso é poesia e cultura.

CHRIS Eu posso dar outro exemplo, no caso da malabarista ela usava sainha que

eu tentei fazer, mas não deu. Ai também tem isso, esse exemplo da malabarista também tem isso em balé, a gente passa muito por isso. A gente também tem que respeitar e tem que entender o movimento de corpo do personagem, isso é importantíssimo. Uma coisa é você fazer cinema, outra coisa é fazer teatro, outra coisa é fazer um balé, outra coisa é fazer uma publicidade. E por exemplo, se eu tô fazendo esse palhaço dentro da casa dela eu tenho que entender o que é que ele vai fazer pra saber se a roupa vai funcionar naquilo, se vai dar certo. Eu tinha feito uma saia, aliás, quando eu fiz, eu já fiz as duas saias porque se um não desse certo eu já tinha a animadinha e ia dar certo.

ÁLAMO Gente, eu queria muito que você falasse desse, ele é fantástico. Agora vocês notaram que ela tá falando sobre envelhecimento muito. Como esse tecido vai imprimir na tela?

CHRIS Ele foi lavado infelizmente, ele estava mais envelhecido. E assim, eu acho que foi bom eu ter trazido esse figurino porque é realmente um exemplo que uma roupa simples pode. Tipo, eu fui fazer um figurino, eu faço muito figurino de carnaval pra Alceu Valença, ai ele criasqueria um palhaço esse ano. Rapaz, eu quebrei a cabeça porque a gente tem uma dificuldade muito grande de tecido né. Tecido e variedade é muito difícil e fica cada vez mais difícil de encontrar na cidade e eu tinha pouco tempo pra fazer e ele queria aquele palhaço tradicional, aquele de cetim, mas eu não consigo eu fiquei procurando, quebrei a cabeça, e passei duas semanas pra achar um tecido. Terminei fazendo num tecido que não era muito o que eu queria mas ficou bacana. Ai eu estava no processo de carnaval, sem tempo e a esposa dele foi buscar lá em casa e viu isso e não queria o outro mais. Um figurino que eu gastei uma fortuna de tule, tule diferente, eu fiz um negócio pra palco né e ela “eu quero usar esse” ai eu tinha um segundo desse e ele levou, e eu fiquei transtornada. Nem sempre o mais, o luxo é o que melhor representa o nosso trabalho, principalmente se você tá fazendo cinema.

ÁLAMO É por que o mais às vezes é o seu original. Acho que isso foi fantástico por que surgiu do _____

CHRIS É exatamente. Isso aqui é um bom exemplo também, que é do filme tatuagem. Por exemplo, esse caftan. No roteiro é uma cena muito bem descrita pelo diretor, e ele queria que fosse assim, um dos personagens principais do filme que é a bicha Paulete, ele é um personagem bem marcante, um dos personagens

preferidos meu no filme, o ator é um amigo querido o Rodrigo Garcia. E a mulher do personagem principal, do personagem do Irandir, da uma toalha de mesa pra ele de presente, e como era uma trupe de teatro, eles que faziam a roupa deles. E quando a gente estava na pré-produção se cogitou até isso de colocar algumas coisas na mão dos atores pra eles produzirem e eu derrubei tudo falando: “não gente isso vai ser um horror não vai dar certo”... Porque as roupas de teatro deles tinha que ter muito a cara de que eles que tinham feito aquilo, mas isso é seu trabalho também, isso também faz parte do trabalho do figurinista. E ai isso foi conversado varias vezes, em varias reuniões e ai eu convenci todo mundo da equipe que isso também faz parte do trabalho da gente. Se tá no filme que foi a trupe que fez o figurino e o figurino tem que ter essa cara é papel da figurinista ou do figurinista dá essa imagem e não botar na mão de ator, enfim, convenci todo mundo e ficou na minha mão isso. E ai no roteiro é uma cena bem divertida inclusive, ele é um personagem bem extrovertido, a bicha da turma, é o motor de muita coisa no filme e ela da uma toalha de mesa pra ele de presente e ele transforma essa toalha de mesa numa calça e desde que eu li o roteiro eu pensei “rapaz, isso não vai dar certo” por que Paulete é uma espivitada, Paulete não sabe nem costurar. E fazer uma calça vamos combinar que não é uma coisa fácil por menos que a gente tenha que se preocupar com caimento, principalmente em cinema, eu até trouxe peça que serve como exemplo de caimento, é você passar a realidade das coisas. Então eu cheguei e disse “é um filme de época que se passa nos anos 70 ela tem uma toalha de mesa que ela vai dar pra ele e vai transformar em calça por quê? Tem algum motivo especial que você queira que seja uma calça?” Ele disse “não” então eu disse “vamos fazer um caftan” que tem muito mais haver, em respeito à época e era muito mais fácil pra mim, vamos combinar e puxar o saco pro lado da gente também. Depois ele vai pro palco, numa cena super importante do filme, com essa roupa e ai meu amor o figurino ia aparecer muito mais se fosse isso do que uma calça ai é nossa inteligência de mostrar mais nosso trabalho se você tem a chance, o glamour do trabalho da gente está nisso. Eu enchi essa roupa de pedras e tecidos caros, é entender como ela vai se tornar evidente e ai quando eu disse isso ele disse “está feito, faça ai”. Ai eu virei pra minha _____ e pedi pra ela ir na cidade comprar esse tecido, eu adoro esse tecido e ele é de fato um tecido de toalha de mesa e que existia muito na época. Eu disse “vá lá compre” ai fiz, mas pensei que ainda não

tava a cara de Paulete, faltava o detalhe, botei uma rosinha pra ficar mais a cara de Paulete. E é uma cena linda do filme e terminou outro figurino muito simples. E teve uma época que uma menina me procurou pra dar uma aula que ela disse que tinha feito uma tese em cima dessa roupa, eu fiquei impressionada e você nem espera por isso. Eu tô dando exemplos a vocês que às vezes o menos é mais desde que você acredite de fato que você não tá fazendo aquilo pra aparecer você tá fazendo aquilo porque você acredita.

SIMONE Tem toda uma construção, é simples mais é uma construção complexa.

ÁLAMO Não é simples, é muito complexo. Tem toda uma história do personagem, é muito tocante.

CHRIS Você tá criando um personagem é uma responsabilidade muito grande. Nosso colega ali que tá tirando foto como é que eu vou pensar e ter a liberdade na minha cabeça de pensar nele, como ele tá vestido, como ele é. Você já entende um pouco da identidade dele pelo jeito que ele tá vestido, se eu não pensar isso? Se eu não entender isso? Acho que é o mais importante pro trabalho ficar bacana e bem feito é você entender o personagem. E um coisa muito importante também gente, ator é um bicho muito difícil de trabalhar quanto mais famoso mais difícil, às vezes, ou não, depende do ator. E é o departamento mais inseguro de um filme e o de maior ego, ego é o que mais tem no cinema em todos os departamentos, então é muito importante você trabalhar junto do ator e entender que não adianta pensar em você com essa roupa e o ator entender o personagem e eu entender e conversar com o ator sobre o personagem, mas se a gola da camisa tá incomodando demais o ator então mude ela, o movimento de corpo dele ajuda muito seu trabalho, se ele não tá satisfeito com a aquilo claro que você não vai ceder a mimo de ator, no que você acredita. Se um ator dissesse que não quisesse botar esse palhaço eu mandava ele botar e ir resolver com o diretor. Tem limite, pra tudo tem limite, por isso a primeira coisa que eu disse pra vocês que é muito importante entender de que como é um trabalho de grupo a gente vai tá sempre cedendo e ai às vezes você cede até em coisas que você queria e acredita, mas ai o diretor, o diretor de arte, o fotógrafo provou que era mais bacana ir por outro caminho e você ficou um pouquinho frustrado você vai e se adapta, mas quando você acredita de fato no que você criou você convence todo mundo, pode ter certeza disso.

ALUNA Chris, o processo de tatuagem foi bem longo né? Tu desde principio sabia

que ia fazer o figurino e ficou com ele na cabeça esse tempo todo?

CHRIS Engraçado que não. Eu tenho uma intimidade tão grande com o diretor ele é realmente meu irmão, a gente fez faculdade junto, entrou nesse mundo junto, é amigo de família, enfim, ele é muito amigo. Tipo, eu tenho um cachorro que tem nove anos agora já tá velho e ele respeita mais _____ do que me respeita, respeita meu filho pra você ter ideia. Por conta do tamanho da intimidade da gente nunca foi uma coisa que eu impusesse não, era o projeto de vida dele e eu sabia disso até por que grande parte ele escreveu dentro da minha casa, hospedado lá, passou três meses lá em casa, ele estava escrevendo outro roteiro e o roteiro de tatuagem, eu sabia o tamanho da importância desse projeto pra ele e da grandiosidade do projeto também, o projeto é lindo, vocês tem que assistir, é muito bonito e virou uma referência em cinema. E a gente não conversava, eu sabia tudo do filme, absolutamente tudo, quem ia fazer o que, todos os processos, eu vivia o dia-a-dia do filme. E era tipo assim a gente ia começar a pré-produção em junho, final de junho pra julho, e era carnaval e eu estava envolvida com as coisas de carnaval, carnaval eu paro pra cuidar de outras coisas, bloco de carnaval, então eu paro, paro mais ou menos, fico misturando tudo e fico louca. E pra você ter uma ideia o carnaval era quatro meses antes e eu não sabia quem ia fazer o figurino aí no dia da minha festa do meu bloco ele estava lá em casa, ele tinha vindo de São Paulo pra festa do bloco e ia passar o fim de semana lá em casa, exatamente pra prévia, não era carnaval ainda. Terminou a prévia fui pra casa dormi e acordei acabada, destruída no dia seguinte fomos tomar o banho de mar quando ele saiu do mar ele disse “acabou o filme e acabou o carnaval, vamos fazer tatuagem”, “você é louca, achava que não ia fazer”, eu disse que estava respeitando o momento dele, aí pronto, eu não conseguia fazer mais nada, só pensar em “Tatuagem”.

ALUNA E o Vivencial tu chegou a pegar alguma referência? Alguma coisa assim?

CHRIS Sim, o “Vivencial” é uma inspiração na verdade, até porque o figurino do “Vivencial” não dá, é complicado e era muito da época. E o filme é inspirado no Vivencial na verdade. E a gente conheceu muita gente quando eu comecei a trabalhar na Tv Viva ainda tinha algumas coisas do Vivencial. A gente chegou a assistir uma peça que passava no centro da cidade eu e _____ ia na época da faculdade, eu tinha 19, 20 anos a muito tempo atrás.

ÁLAMO O Vivencial que ela tá falando é uma trupe na qual Tatuagem se inspirou,

não é vivencial de laboratório.

CHRIS Vivencial Diversiones foi uma trupe de teatro daqui, muito bacana, na verdade era um movimento no auge da ditadura muito legal, muito bacana a história deles. E essa trupe de teatro que tem no filme tatuagem é inspirada nesse pessoal, não é uma biografia deles é só inspirado neles na verdade. É isso.

ÁLAMO Quer mostrar os outros?

CHRIS Então, isso aqui estava no carro, mas falta o colete que tá na lavanderia. É outro exemplo, isso aqui também é dessa minissérie “Fim do mundo”. A gente tem outra história dentro dessa minissérie que eu estava contando a história do flashback, que é linda, é a história de um cantor “O cantor e sua solidão” é o nome do episódio e a gente foi filmar em Triunfo, toda a minissérie é filmada em Triunfo. É um programa de auditório essa história e o apresentador, que é um ator lindo...

ÁLAMO Qual o nome dele? Qual o tamanho que ele veste?

CHRIS Artur Caravarro, 40. Então é o seguinte, esse personagem do apresentador eu tinha pensado no figurino dele todo vermelho a referência era um pouco Twin Peaks, aquela minissérie de David Lynch. E tinha se pensado tudo vermelho o figurino um pouco puxado pro vinho, o cenário do estúdio a gente filmou no teatro que tem lá é todo de taco, então é tudo assim já tem muita informação e era tudo vermelho, que era pra meio que ele se perder no cenário e quando eu cheguei na loja de tecido pra comprar o tecido eu pensei que não ia dar certo ser vermelho.

ÁLAMO Isso no Rio de Janeiro ou em Recife?

CHRIS Em Recife. Não vai dar certo esse homem vermelho, já tinha vendido já tinha apresentado já estava o figurino escolhido depois da confusão todinha do circo, aí decidi que ia ter que ser azul e cadê tecido pra fazer um terno tecido azul assim? Fui numa loja de tecido de forração. Claro que o caimento não vai ficar o mesmo, fazer o terno com tecido de forração. Às costureiras me matam ficam loucas comigo, elas olham pra mim querendo me matar já vendo as agulhas quebrando e tudo. E aí eu tinha dois desafios que era fazer com tecido de forração e comprometer o caimento até por que o ator não ia ter tempo de provar. Então quando eu vejo pronto eu fico louca. Quando eu fui ver a minissérie pronta, que já teve uma exibição pra equipe eu vi um monte de defeito achei o terno horrível o caimento péssimo, todo mundo acha lindo só eu vejo isso. Porque no final das contas pra esse trabalho era muito mais importante eu ter a cor que eu queria do que abrir mão dessa cor pra usar um tecido

que fosse adequado e o caimento ficar ok, porque não é isso que é o mais importante. Deu certo, e na hora eu liguei pra diretora de arte, que a gente estava se conhecendo nesse trabalho e eu disse que não estava mais vendo esse terno vermelho e sim vendo azul ai perguntei se ela topava desse jeito a e ela disse que sim, que claro, é uma mudança muito grande no personagem principal e você tem que falar com o diretor de arte. Mas a gente esqueceu de contar pro diretor, e teve uma hora que a gente estava reunido discutindo sobre alguma coisa e eu lembre do terno de disse pra Juliana, a diretoria de arte, “o terno azul” ai Ilton perguntou o que foi e eu disse que tinha mudado a cor do terno pra azul e ele disse que estava tudo bem, tem diretor que não dá essa liberdade mas claro eu já trabalho com ele a muito tempo tanto é que ano que vem já tem outra minissérie e eu já sei que sou eu que vou fazer com ele, não fico mais com vergonha de falar, se meu trabalho dá resultado dá um poder, também, de dizer “tu vai fazer comigo”. Querem perguntar alguma coisa?

ÁLAMO Eu queria perguntar uma coisa que você falou que é uma coisa que interessa muito pra eles que tem a metodologia que eles vão ver. Como é que você monta sua equipe? E o que é uma equipe de figurino na realidade de Recife hoje em dia no cinema?

CHRIS A equipe depende muito do tamanho do trabalho. Sempre vão lhe dar uma equipe menor do que você precisa isso é de praxe. O ideal é você, um assistente de figurino e um produtor. Por que, por exemplo, eu odeio nota fiscal se você trabalha com cinema você vai trabalhar com o Funcultura então cada grampo que você compra tem que ter nota fiscal, isso é um saco, uma chatice, mas é fundamental pro trabalho e você é cobrado muito por isso do departamento financeiro então é importantíssimo ter um produtor que cuide disso, do orçamento. Eu odeio está me preocupando quanto eu tô gastando e ter que pegar nota de tudo, eu sou péssima e desorganizada e acabo perdendo nota, todo mundo sabe. Já aconteceu de assistente meu fazer prestação de conta de trabalho que não fez, perguntar se eu já fiz e pedir pra fazer. Isso me estressa muito, não que eu gaste muito ou seja louca mas é muito burocrático. Ai normalmente eu tenho que ficar preocupada com a parte criativa e com essa parte porque nunca tenho equipe suficiente.

SIMONE Ou seja, é mais um agravante da profissão.

CHRIS É mais um agravante da profissão, a equipe ideal é você um assistente

direto que fique com você, e esse assistente vai lhe ajudar principalmente em decupagem porque é uma coisa muito importante você vai ter que está sempre com o roteiro, sempre estudando o roteiro, tanto é que departamento de arte os roteiros são todos marcados. Ele vira a bíblia, você vai ler aquilo 500 vezes, vai pro set com aquilo, senta com o assistente de direção e o diretor de arte com aquilo. Você está sempre com o seu roteiro, seu roteiro é sua bíblia no filme. E ai se você tem um assistente de figurino que pode trabalhar diretamente com você é muito bom, eu nunca tive esse privilegio, mas é muito bom que ele pode trabalhar e você ter um produtor. E eu acho que o certo também seria sempre a gente sempre também ter um estagiário. Antigamente o FUNCULTURA exigia isso. Uma pessoa ligada à universidade dentro da equipe de arte. Entendeu? Dependendo do filme eles exigem isso, né? O tamanho da equipe depende muito do filme. Mas pelo menos ter isso: um assistente, um produtor, você, estagiário e camareira - claro! Que é muito importante também. É o ideal. (Mas) A gente nunca consegue.

Parte 4

1:12:39 – 1:36:00

SIMONE Cris, me diz uma coisa. A lei nova. De uns tempos pra cá teve a lei que x por cento da programação tinha que ser nacional...

CHRIS É! Por isso que está se fazendo tanta minissérie.

SIMONE Melhorou efetivamente, ou continua...?

CHRIS Estava melhorando muito, mas agora a ANCINE está parada né! Ai assim, a gente está vivendo um contexto que é totalmente desfavorável a cultura do país, totalmente! Todos os meus projetos, absolutamente todos os meus projetos desse ano estão parados! Todos! E assim gente, eu estou falando de longa... eu ia fazer um longa em são Paulo, nacional, com ator top de linha. O filme pronto com dinheiro na conta. Porque, o que que acontece, o filme vai e é aprovado pelo Funcultura, aí ganha o dinheiro pra fazer. A gente tem um dinheiro de pré-produção, um dinheiro pra fazer o filme, e um dinheiro de finalização. Aí o filme ganha um dinheiro tipo esse, um projeto enorme, enorme! Grande! Só com ator, como se dizia no meu tempo “tampa de crush”. Ator top, quer dizer, ator top de linha que topa fazer já dá uma credibilidade, ao projeto, danada. Diretor também... então, tudo certo. O dinheiro na conta pra fazer o filme. Só que aí, quem libera o dinheiro é a ancine.

Você chega e você pede: o filme custa 3 milhões, eu quero 500 mil pra começar. Ela bota os 3 milhões na sua conta, mas você não pode sair gastando os três milhões não! Ela libera. “Ah, pra eu começar as duas primeiras semanas de filmagem eu preciso de 700 mil”, aí, ela libera. Quando você prestar conta dos 700 mil ela libera o resto. Entendeu?! Por isso que é tão importante o financeiro fica lhe cobrando o tempo todo nota porque o negócio é sério. Neguinho ta dizendo por aí que quem faz cultura é um monte de vagabundo, mas o trabalho da gente é muito sério e de muita responsabilidade! Então, é o que aconteceu com vários filmes esse ano. Estou dando o exemplo do meu, mas tipo, um outro trabalho também, que é o que eu chamo cinema pipoca, que são esses filmes que dão muito dinheiro né, no cinema carioca. Esses filmes de bilheteria, de comédia e não sei que, que tem muito dinheiro pra fazer. Filmaram uma semana. Uma amiga minha que estava fazendo voltou pra Recife porque o filme parou. Então assim, os órgãos estão completamente parados! Esse filme que eu ia fazer tem o dinheiro. Eu estava de malas prontas pra viajar. E disse: não, a gente tem o dinheiro, mas não tem o dinheiro pra começar o filme! Ai teria acontecido isso: A gente teria começado o filme e iria parar, porque a ANCINE não teria liberado o resto da verba. Então, você está com o dinheiro na conta pra fazer um filme; consegue os atores (que é a coisa mais difícil do mundo, agenda de ator famoso); e aí você consegue tudo isso, está com o dinheiro na conta e não consegue realizar o filme porque a ANCINE está parada... aí gente é uma discussão que eu prefiro nem entrar, porque... eh triste! Assim, eu não sei como é que vai ser, como é que a gente vai trabalhar ano que vem. Eu nunca vi, assim, eu estou nessa área, em geral, a mais de 20 anos. Nunca vi uma crise como a que a gente está passando agora. De fato!

SIMONE Não vamos nem mudar o rumo da prosa não é... a crise não é nem financeira, é institucional.

CHRIS Eh institucional!

O que é mais grave.

CHRIS É mais grave! Porque o dinheiro está lá, não é?! O dinheiro tem, mas você... É outro nível de crise!

ÁLAMO Chris, tu querias pontuar o material teu, todo? Porque a gente já vai passando e tu vais mostrando ele. Por exemplo: essa foto, o que foi... [são apresentados slides na tela sobre a trajetória da figurinista].

CHRIS Menino, esse prêmio foi um susto! [olhando para a tela] (Risos).

ÁLAMO Tu queres que eu bote do começo e aí tu vais mostrando tudo?

CHRIS Esse prêmio foi um susto e... Virgem Maria! Deixa eu me esconder aqui [risos].

ÁLAMO Não, mas dá pra ver, tá todo mundo...

CHRIS Ai, deixa eu sentar um pouquinho!

ÁLAMO Quer mais água?

CHRIS Quero!

SIMONE Chris eh... uma perguntinha.

CHRIS Eu queria que vocês falassem também! [Dirigindo-se aos alunos na sala].

SIMONE Eu vou fazer uma pergunta. Eh... eu não sei se você já fez teatro...

CHRIS Já!

SIMONE Pronto! Eh sobre teatro, porque muitas vezes uma peça fica anos em cartaz e sem contar que esse figurino vai ser visto ao vivo, vai ser usado várias vezes, todo fim de semana, tem que ser de troca rápida e... como é que se faz a produção do figurino de teatro? Eh muito diferente do usado...

CHRIS É, é bem diferente! Até porque é exatamente por isso não é. Às vezes, por exemplo em “Tatuagem”, muitas vezes tiveram cenas que estavam sendo filmadas e eu estava ali no chão segurando a bolsa. E é tipo isso, entendeu?! Você olha assim pra cima e... eu ficava pensando “meu deus, tão lindo isso! Eu estou chorando aqui no cinema, mas eu estou ali no chão, segurando, dando o sangue pra aquilo dar certo. Porque literalmente no teatro você não pode, não é?! E aí sim, dependendo do que você vai fazer no teatro você tem que se preocupar muito com o acabamento. A roupa não pode estar rasgando, descosturando. E outra coisa: ator pra cuidar de roupa é uma desgraça! Então, é um sofrimento isso no teatro porque... a minha ideia de ter um acervo grande era exatamente pra poder guardar. Me oferecer... Primeiro porque quando termina uma peça aí você nunca tem onde guardar. Sempre é um problema porque figurino ocupa muito espaço. Outra coisa: roupa precisa de um cuidado que, a gente que trabalha com figurino é quem sabe o cuidado que tem que ter. Ator não vai ter o cuidado que a gente tem, nunca! Aí fica lá guardado as vezes em coxia de teatro, húmido, mofando, guardado dentro de caixa.... Não tem esse cuidado, entendeu?! E fica difícil porque você normalmente não tem espaço pra guardar isso. O ator não cuida. Você não tem como ficar

acompanhando depois que você finaliza o trabalho, é muito difícil, até porque você já está em outra... Esse figurino mesmo do hey lia, é uma frustração pra mim porque eu não tive tempo de envelhecer ele. No final das contas o macacão não ficou como eu queria. Eu queria um macacão de aviador. Entendeu? E aí o cenógrafo... Eu terminei brigando com ele, porque o cara era muito chato minha gente! E interferia muito no meu trabalho. E quando o macacão ficou pronto o diretor e a diretora da trupe disseram pra mim: “ai Chris, realmente, agora eu entendi que era pra ter ficado o macacão como você queria!”. Porque tinha umas coisas de acolchoamento, pra ficar uma coisa mais moderna. Mas enfim, ele interferiu tanto no meu trabalho, ele era tão... E era uma coisa muito... eu percebi que era de ego. Era um carioca, tipo... tem muito esse comportamento, os cariocas, infelizmente! De achar que: “Ah, essa menina vem lá do Nordeste...”... Tá entendendo? “E vai fazer assim!”. Já foi um custo ele aceitar o macacão da peça. E aí eu não tive tempo. E aí eu ainda fiz a loucura, (porque foi também muito em cima da hora. Eles iam viajar com a peça, iam estrear no Rio e tal) eu fiz um kit de envelhecimento e uma cartela ensinando como envelhecia. Lixinha, a solução pronta, a caixinha toda bonitinha cheia de florzinha pra incentivar eles. Não adiantou nada. Quando eu vi a peça quase que enfartei! E esta assim até hoje porque eu vivo pedindo esse figurino pra envelhecer, mas nunca chegou na minha mão.

SIMONE Tem diferença na escolha do tecido, na quantidade de peça...?

CHRIS Não tenha ilusão porque você nunca vai ter dinheiro pra fazer!

SIMONE Eh porque eu penso que é muito mais fácil de rasgar, danificar a peça. Eles tiram muito rápido. Eles jogam em qualquer lugar. Suor, maquiagem, tudo pode danificar a peça porque muitas vezes o ator se maquia...

CHRIS Em “Caricias” aconteceu de um vestido se... rasgou, e a sorte é que a atriz tinha emagrecido muito e eu já tinha que apertar os dois vestidos. E deu certo só apertando dois anos depois, entendeu?! Mas assim, é lançar a sorte. Você não tem muito o que fazer. Eu faço, eu penso no figurino pra aquela temporada e pra aquela estreia. E aí também são os limites de orçamento que você não pode fazer milagre, e comprometer também tua criação demais por conta disso, quando você sabe que não vai fazer tanta diferença. No caso usar um tecido mais barato pra fazer duas roupas se as duas roupas vão ser guardadas do mesmo jeito. Vão mofar do mesmo jeito dentro de uma caixa, de um baú. E, se rasgou uma vai rasgar a segunda

porque ator é assim. Tá entendendo?! Você faz o figurino do teatro, minha filha, e entrega a Deus! (Risos). Aí você pode ir lá e ser amigo do pessoal. Terminou, aí vai ter uma temporada...tipo, Hey Liar ia pro janeiro de Grandes Espetáculos e eu disse: “poxa, me dá aí esses figurinos pra eu dar uma geral” o que não aconteceu...

ÁLAMO Isso aqui foi um curta que ela fez com Pablo Polo.

CHRIS Nossa, isso faz tanto tempo!

ÁLAMO Faz! Eu fui figurante nesse filme quando fui ver!

CHRIS Foi mesmo?

ÁLAMO Foi, eu achei engraçado! Conta a história de uma moça que ela é deficiente visual e se apaixona pelo garçom da lanchonete. Não é isso?

CHRIS Eh! Na verdade, ele é o... como é que chama o cara?

ÁLAMO Barista!

CHRIS Barista! O cara que faz o café! Ele é especializado em preparar café.

ÁLAMO Eu vou passando, se tiver alguma coisa que tu quiseres pontuar....

CHRIS Esse aí é bem legal esse trabalho.

ÁLAMO É, mas é antigo ele....

CHRIS “Tatuagem”...

ÁLAMO Aqui é o roteirinho que ela falou que vive com ele debaixo do braço. Essa foto inclusive eu peguei da tua assistente, no Facebook dela.

CHRIS Foi mesmo? Menino! Ele tem umas fotos que eu não tenho!

ÁLAMO Eu fiz umas montagens, eu não sabia o que era.

CHRIS Ah não, isso aí era o seguinte: como o filme não tinha dinheiro, isso foi uma coisa tão séria, essa falta de dinheiro, que foi assim, o grande prêmio do cinema brasileiro que tem todo ano no Rio de Janeiro. Aí “Tatuagem” foi indicado pra figurino, direção de arte e trilha. Aí a gente foi, a equipe do filme: eu; o diretor; o produtor dono da Rek; Joao; Junior, em equipe. A gente foi pra o prêmio sabendo que a gente não ia ganhar nada. Porque é um festival que premia os cariocas. Eles têm muito ciúme do cinema pernambucano, de fato. Tanto é que quem ganhou tudo foi “Faroeste Caboclo”. Eu sai daqui dizendo: “gente eu não vou ganhar de jeito nenhum porque a gente já sabe como é”. Mas é importante estar lá porque quando você é indicado você entra pra galeria do cinema. Então, seu nome está lá e você faz parte do cinema a partir daí. E é bacana isso, ser indicado. Então já vale muito. E aí eu conhecia a figurinista que fez o filme “Faroeste Caboclo”. Ela é muito amiga

minha. Ela é uma figurinista carioca, maravilhosa, Valéria. E ela é minha amiga. O filme que ganhou, que foi o “Flores Raras”, foi o filme que eu disse que ia ganhar.

ÁLAMO Engraçado, tem um festival chamado “Guarani”, que eu acho que... Não foi você não?

CHRIS Pode ter sido, eu não sei.

ÁLAMO Assim, está lá!

CHRIS Que eu ganhei?

ÁLAMO Não sei, eu até te mostrei antes pra não cometer nenhuma... olha gente, se tiver alguma gafe é porque eu não consegui checar com ela os detalhes.

CHRIS Pode ser, pode ser!

ÁLAMO Mas esta lá: “Guarani” melhor figurino 2013.

CHRIS Que ótimo! Olha ai que coisa boa!

ÁLAMO Foi o “Fênix” melhor figurino que é no México...

CHRIS É, o que que acontece, eu já sabia que era o “Flores Raras” que é um filme de época, um filme cheio de dinheiro, com produção de Hollywood, o figurino é muito bonito, muito elegante, eu já sabia, que ia ganhar. Fui sem ilusão nenhuma, feliz de estar ali participando e sabendo que meu nome agora está no cinema por que eu fui indicada. E, foi muito engraçado, quando terminou ela me puxou, essa minha amiga figurinista. Porque ela estava concorrendo por “Faroeste Caboclo”, eu concorrendo por “Tatuagem”. E ela era assistente do figurinista que ganhou que era o filme “Flores Raras”. E é muito engraçado isso porque ela me puxou e disse: “todo mundo aqui quer lhe conhecer!”. E tinha uma roda de figurinistas, inclusive o figurinista do filme que é finíssimo, que eu esqueci o nome dele, um coroa bem chique! E todo mundo queria me conhecer porque todo mundo achava que quem merecia ganhar aquele prêmio era eu. Me fizeram pagar o mico de tirar a foto com o prêmio. Se publicar eu processo! (risos). Mas eu entendi. E eles disseram assim: “Chris, além da gente achar que você merecia, a gente acha que você merece mais ainda porque a gente imagina o orçamento que você tinha pra fazer esse filme, que ninguém aqui é capaz de fazer com esse orçamento” porque eles estão acostumados a trabalhar com dinheiro. Claro que isso é chato. É bom, meu Deus, eu acho que no dia que eu fizer um filme com dinheiro eu não vou saber o que fazer. Vou gastar comigo porque... (risos). Mas assim, é um fato interessante. Aí eu disse no ouvido dela quanto era o orçamento do filme. Ela quase cai pra trás! Ela fez: “eu não faria nem a

trupe do teatro com esse dinheiro”. O que é o exercício da criatividade, não é?! Há males que vem para o bem! E aí, o que é que aconteceu? Como não tinha dinheiro e era muito grande o figurino, começou cada pessoa da equipe (era uma equipe enorme) chegava um dia com uma sacolinha: “ah Chris, eu trouxe isso aqui pra ajudar!” E ai eu tinha que respeitar e devolver tudo, obvio! No final do filme eu tinha 600 peças de roupas emprestadas! E tudo foi devolvido graças a Deus! E olhe que teve coisa assim, eu peguei uma calca jeans tua, ai eu não tinha mais roupa pra Paulete, ai não cabia em Paulete, ai eu abria, botava uma emenda e depois foi pra costureira, voltou... então não é, tinha que respeitar e devolver. Muita coisa eu ganhei, obvio. E muita coisa eu devolvi. E aqui era, cada peça dessa ia na roupa com.... tipo, aqui é de Álamo. Ai esse de Alamo tinha... mas como é que você vai saber o que é de quem com 600 peças? Entendeu?! Então isso aqui... isso aqui era de Cora. Tu pegou lá no Facebook de Cora?

ÁLAMO Foi!

CHRIS Isso era minha assistente que ficava cuidando disso. Ela enlouquecia! A gente comprava um monte de adesivozinho, e costurava na roupa de cada um, o que era de cada acervo.

ÁLAMO Pra poder identificar cada acervo.

CHRIS Nunca tinha visto essa foto!

ÁLAMO Achei fantástico!

CHRIS E aí tudo foi aproveitado.

ÁLAMO Esse é o filme [...] Tales Junqueira, direção de arte dele, “Milena Times”?

CHRIS Pronto, esse filme também é inédito ainda. Nem tenho essas fotos!

ÁLAMO Se quiser eu te mando elas [...]. Fantástico esse filme!

CHRIS Esse filme aí, eh... por exemplo, a princípio não ia ter figurinista. Eh um curta muito pequeno de uma amiga querida que é assistente de direção. Esta começando a dirigir agora os seus trabalhos e era o primeiro curta dela. E o filme realmente não tinha dinheiro. A gente fez por amizade e tal. E aí se pensou que não precisava de uma figurinista porque são dois personagens principais que é esse homem, ele é frentista, ele trabalha no posto de gasolina, e uma mulher que se esconde no armário da casa dele. Então ela só usa uma roupa, e uma roupa assim, uma camiseta e uma sainha. E ele também, é um figurino muito simples. Como era um filme muito pequeno, sem grana, era um curta e tal, se chegou a pensar em não ter

figurinista. E aí o diretor de arte era um amigo meu. A gente gosta muito de trabalhar juntos e tal. Ele disse: “Pô Chris, não tem figurinista e tal...”. E é engraçado porque é uma pessoa experiente, e ele chegou e disse pra mim assim: “Eh, nem tem um trabalho realmente de figurino...”.

ÁLAMO Eh preconceito! [...]

CHRIS Eh! “Que dá até pro diretor de arte fazer, mas... tu quer fazer?”. Eu disse: “quero, principalmente pelo que você disse!”. Pra mostrar que em qualquer filme é absolutamente necessário. Eh onde a gente tem que valorizar o trabalho da gente. Eh onde existe uma desvalorização, por assim dizer, do trabalho da gente. Como é que você pode dizer que não é necessário um figurinista, mesmo que seja somente uma camiseta e uma saia? Claro que é necessário! Ajuda a construir o personagem. E aí quando a gente teve uma reunião, na minha casa inclusive, e quando eles chegaram tinha uma arara, assim... eu comprei várias camisetas, shortinho, saia, e calca, e composições que... a gente não sabia direito como era o armário, como é que ela ia ficar. Se era melhor uma saia, se era melhor um short, uma calca, um não sei que... fiz várias composições, envelheci várias peças em tons de azul e preto, era azul escuro e preto. Mas você pode ter variações, milhões de variações disso, de acordo com a luz. Eles chegaram tinha uma arara montada e a reunião de figurino durou quatro horas e meia! Quando terminou, tanto a diretora quanto o diretor de arte que são duas pessoas supersensíveis e talentosas, chegaram para mim e fizeram: “Nunca mais a gente vai dizer que não precisa de uma figurinista no filme, porque precisa! ”. Provei a eles que precisava, que é necessário! E eu volto para aquela história: quando você entende o que está fazendo, conhece seu trabalho é muito mais fácil você mostrar a importância dele pra todo mundo, até pra quem já entende, não é, do trabalho, as vezes você tem que estar sempre provando e que é necessário o teu trabalho.

ÁLAMO A hierarquia dentro do set, isso é muito... realmente tudo...

CHRIS É, respeitando a hierarquia, claro!

ÁLAMO Não, e até as vezes o que você fez, ultrapassando! Ele desdenhou e você mostrou que na verdade ela era muito relevante!

CHRIS Não, e eu já fiz isso! Transito é um exemplo disso. O curta de Pedroso, que era a estória de um mendigo e também ele não ia colocar figurinista. Ele chegou na minha casa e: “não, eu botei essa camisa aqui...” eu disse: “olha, esse teu mendigo

não me convence, vamos rever. ”. Aí convenci ele. Ele disse: “olha, eu também nunca mais na minha vida faço um filme sem figurinista! ”. Então assim, é luta minha gente, cada dia... não tem glamour não! Eh um trabalho realmente... tem que acreditar muito no que está fazendo e....

ÁLAMO Posso passar isso?

CHRIS Pode!

ÁLAMO Esse é um segredo.

CHRIS Esse é o dos dois dias e meio.

ÁLAMO Que eu já não consegui pegar... isso já é do figurino? Eu não soube dizer se...

CHRIS Mas não digam a ninguém não, tá minha gente?! E não usem isso como exemplo, ta?! Por favor!

ÁLAMO Isso aqui era figurino ou foi *backstage*, sabe dizer?

CHRIS Isso eh figurino!

ÁLAMO Figurino?!

CHRIS Eh!

ÁLAMO Ok!

CHRIS Poxa, eu não tenho essas fotos! [apontando para os slides].

ÁLAMO Eu te mando!

CHRIS Pegasse onde isso?

ÁLAMO Renata! Eu te mando.

CHRIS Não pelo amor de Deus!

ÁLAMO Eu amo essa foto! Conta pra eles! Eh o *backstage* de [...].

CHRIS O fim do mundo.

ÁLAMO Exatamente! Que vou até corrigir que não é “A cor do que vejo”, é “O fim do mundo”.

CHRIS Que terminou virando “O fim do mundo”.

ÁLAMO Deixa eu corrigir aqui agora.

CHRIS Eh porque, na realidade, “fim do mundo” é o nome da última estória. E aí ficou decidido que todas essas minisséries, que ele tem um projeto, são várias, sempre o nome o nome da minissérie vai ser o nome da última estória. E aí tem muito mais a ver quando vocês assistirem, que vocês vão assistir! (Risos). Aí vem o teatro, como ela falou, “Carícias” Duda Falcão. Foi esse que o vestido rasgou e...

Esse é o Hey Liar. Esse é o do... que até hoje não está envelhecido! (Risos). Não, e detalhe: troca o ator que era o músico, do Hey Liar. O menino era muito mais gordo do que o outro e o figurino não dava. Aí tem que fazer outro macacão, tá entendendo? Enfim.

ÁLAMO Eu coloquei isso aqui Chris [apontando para foto de publicidade em um dos slides], até lhe peço licença, pela razão... É porque como a gente tem um mercado de publicidade que é uma realidade pra quem vai começar, todos eles, talvez eles não comecem por essa parte que é a cereja do bolo que é o cinema. Talvez muitos deles ganhem experiência por publicidade pra então irem pra cinema, ou irem pra teatro. Foi por isso que eu até peço licença por ter colocado publicidade.

CHRIS Não! E eu não estou renegando gente! Eu continuo fazendo publicidade! E esse filme eu adorei fazer!

ÁLAMO Eh porque, é o que eu ia falar, eu assisti todos seus e eu acho que Chris conseguiu solucionar um problema muito sério, tanto que eu ia colocar os dois! Eu ia botar 2015 e 2016. Eh porque Leandro, pra quem não conhece, eh um diretor muito [...] de figurino. Por isso que eu botei, de proposito, Leandro. Ela resolveu uma coisa que é o seguinte...

CHRIS Aí o cliente é muito mais difícil que o diretor!

ÁLAMO Eh?!... Todo mundo faz figurino de São João a mesma coisa! E a protagonista desse comercial é essa menina que está de macacão. E ela conseguiu solucionar uma coisa que ninguém faz. Todo mundo faz a mesma coisa caricatural.

CHRIS Eu odeio fazer a mesma coisa!

ÁLAMO Eh! Ai quando eu fui assistir, eu tenho que ser sincero, eu disse: "gente! Ela conseguiu manter. Eh um comercial, seguia o briefing do cliente, mas ela fugiu do óbvio com um detalhe. Eu vou mostrar pra vocês.

ALUNO Tem que ligar o...

ÁLAMO Ah é?! Ah, mas gente não se preocupem com o som não! Depois eu mando pra vocês o link. Tá?! O link, que vocês sabem que eu sempre mando.

ÁLAMO Aqui? Deixa eu ligar, pera ae...

SIMONE Ou Álamo! Pode apagar uma das luzes pra gente poder enxergar?

ÁLAMO Claro!

CHRIS Inclusive, eu [...] minha blusa que eu estou assistindo agora! Que a pessoa não tem guarda-roupas, não é?! O guarda-roupas dela é acervo.

ÁLAMO Tu apagas aí, por gentileza? [apontando a um aluno no fundo da sala]

ÁLAMO Por isso que eu fiz questão de trazer esse porque vocês pensam que quando você receber o briefing (porque a primeira tarefa deles agora é um *briefing* de publicidade pra depois ser um briefing de cinema)...

CHRIS Não, e assim, no caso desse cliente – a gente tem o cliente que é a Esposende, que atende a classe C e quer sempre figurino classe A. E aí é difícil você achar um meio termo nisso, porque aí eu também tenho que convencer o cliente de que ele tá vendendo pra classe C e que ele não pode estar sempre

ÁLAMO Eh exatamente o problema em que eles [os alunos] estão agora, que é a tarefa deles! Foi fantástico! [...]. Posso soltar? [É apresentado video de publicidade com figurino de Chris da Marca de Calçados Esposende de de São João para a sala].

CHRIS Pode!

ÁLAMO Olha, como ela resolveu a protagonista muito bem!

[ouve-se áudio da publicidade].

PARTE 5

1:36:00 - 1:59:00

CHRIS Não, e a ideia era todo mundo de roupinha de São João... (Som da propaganda)... Porque... qual foi a minha sugestão pra aproximar eles da realidade, deixar eles com uma roupa mais do dia-a-dia, sabe? Tipo, como é que uma pessoa comum vai pro São João com o mínimo de identidade possível, dentro de um tema que já tem muita identidade, entendeu?

ÁLAMO Né um cara que tem um background...

CHRIS Pra eles não ficarem nem muito ricos, nem muito juninos

ÁLAMO Exato, eu achei fantástico...

CHRIS Foi ótimo você pegar esse filme como exemplo

ÁLAMO Eu achei ele bom principalmente pra galera, eu fiquei imaginando Leandro [ALVES, diretor de publicidade carioca, radicado em Recife], porque que ele deve ter ficado em cima do figurino o tempo inteiro

CHRIS Não...

ÁLAMO É sério?

CHRIS Ele não fica mais assim comigo não.

ÁLAMO Eu achei fantástico.

CHRIS O cliente é muito difícil.

ÁLAMO É.

CHRIS E aí eu já tenho um entendimento com o cliente e ele só faz comigo.

ÁLAMO É o que eu ia dizer, em 2016 também é ela e se vocês pegarem ela re-interpretou o São João de novo, eu achei. Tanto que eu ia botar os dois, mas eu fiquei com medo de parecer repetitivo.

CHRIS Não, podia ter botado, eu não tô nem me lembrando dos...

ÁLAMO Eu lembro porque eu assisto todos os seus, é interessante depois vocês vejam porque esse é mais fácil de achar, o de 2016 tá no ar. Só que foi como diretor [José Eduardo] Miglioli que a gente sabe que é um diretor que não é tão...

CHRIS Não foi não, foi Felipe [Oliveira, diretor de publicidade que foi assistente do diretor carioca Leandro Alves por muito tempo em Recife].

ÁLAMO Ah, Eduardo Miglioli, não?

CHRIS Não.

ÁLAMO Ah foi Felipe!

CHRIS É, Felipe Oliveira!

ÁLAMO Ah, então Miglioli é o próximo. Exatamente, desculpa, foi um erro meu.

CHRIS O carnaval, pronto no carnaval... Bom, eu comecei principalmente a me interessar por figurino é por isso, pelo carnaval, sou louca por carnaval minha gente. É uma paixão, não brinco mais hoje em dia como eu brincava porque eu tenho um bloco hoje em dia que me toma muito tempo e também tô ficando velha e cansada, mas sempre fui fuliã e eu tava até vendo umas fotos com... porque eu tô montando um figurino e peguei um monte de foto antiga, antiga mesmo, tipo assim adolescente e aí comecei a ver uma coisa que eu não percebi, é todas as fantasias que eu encontrei das minhas, ...porque as minhas amigas são minhas amigas até hoje, desde adolescente eu tenho o mesmo grupo de amigas e eu fazia a fantasia de todas, e eu não me tocava nisso. Era um grupo de quatro amigas e todas as fantasias era eu que fazia, assim já era o subconsciente da pessoa, né. E eu amo, adoro fazer roupa de carnaval e adoro fazer filme de carnaval, adoro carnaval.

ÁLAMO E eu vou ver pra fechar esse job que ela fez porque é um job grande.

CHRIS Enorme!

ÁLAMO Eu não sei nem o tamanho, mas a gente consegue ver. Se vocês entrarem,

tem esse blog, esse blog ele o backstage muito profundo, tanto desse quanto do trabalho anterior, tem direção de arte bem detalhada pra quem quiser ver. O que me chama atenção é como ela conseguiu se resolver de maneira dinâmica, quando você faz externa, as vezes a externa é zero glamour, lembra que eu mostrei pra vocês o caminhão, o carro e tal? Recife às vezes não tem isso e eu acho que ela resolveu isso de maneira bem inteligente, é o último trabalho que como eu sabia que ela adorava carnaval eu fechei o trabalho com ele, eu vou mostrar pra vocês, é um trabalho institucional.(Som da propaganda).

ÁLAMO Mulher eu adoro você, eu já falei isso já. (Som da propaganda).

CHRIS Essa camisa ficou super mal feita. (Som da propaganda).

ÁLAMO Olha o tamanho do elenco pra vestir. (Som da propaganda).

ÁLAMO Isso foi uma diária?

CHRIS Sim, foi uma diária longa. (Som da propaganda).

CHRIS Aquela camisa que o cara tá assim, é do filme açúcar, reaproveitando né?
(Som da propaganda).

ÁLAMO Aí isso é basicamente o teu figurino ou tu pega coisa também?

CHRIS Eu tenho um acervo muito grande...

ALUNA Nesse quem fez a direção de arte?

CHRIS João Miguel Pinheiro.

ÁLAMO João Miguel.

ALUNA Ah tá, é porque lembrou um do semestre passado que a diretora de arte foi lá.

CHRIS Quem é?

ALUNA Duda.

CHRIS Ah, Dudinha!

ALUNA Que aí era um espaço que tinha lá, fizeram lá em Igarassu, aí era de...

CHRIS Não, aquilo é muito antigo.

ALUNA Era de São João?

CHRIS Não, era de carnaval. Gente faz muitos anos isso

ALUNA Que aí fizeram tudo, é, a estrutura ali pra cada área ser uma parte diferente do estado.

CHRIS É, faz muito tempo isso viu?

ÁLAMO Gente eu queria agradecer muito Garrido, é, eles sabem o quanto foi

complicado pra gente chegar até você, é, eu fiquei muito feliz, de verdade

CHRIS Também, gente.

ÁLAMO Alguém tem...

CHRIS Eu gostei muito, espero que tenha contribuído.

ÁLAMO Muito, muito, isso foi um masterclass, eu não quis usar essa palavra porque você disse 'Não eu vou fazer uma coisa mais básica', mas eles sabiam, era um masterclass porque realmente foi fantástico.

CHRIS Que bom.

ÁLAMO E, se vocês notaram tem de modo empírico uma metodologia muito clara no trabalho dela. Fechado?

SIMONE Alguém tem mais alguma pergunta? Fale agora ou cale-se para sempre.

ALUNA Eu queria saber quanto tempo tu levaste com esse job.

CHRIS Em qual?

ALUNA Nesse do carnaval.

CHRIS O do carnaval eles não fizeram esse ano não, aproveitaram o do ano passado, né?

ALUNA Mas então esse aí...

CHRIS Esse é o do ano passado, esse aí é mais ou menos, entre pré, filmar ... uns dez dias de trabalho, de oito a dez dias de trabalho. É pauleira

ÁLAMO E porque tem a pós, depois pra devolver tudo isso, eu fico imaginando deve ser...

CHRIS É pauleira, pauleira, pauleira. Assim, quando tipo a gente filmou isso em um dia, o que é uma loucura né, porque além do...

ALUNA Inaudível

CHRIS É, você tem os músicos, você tem os grupos que vem, tipo, "Maje Mole", o pessoal do maracatu... Não sei o quê, os figurinos você tem que vestir e tal, então economiza muito, né, publicidade tá cada dia mais econômica, é coisa que é pra você fazer em duas diárias eles empresam em uma diária e você... quando você... você passa quatorze horas no set, em pé, correndo feito uma louca né, porque é uma loucura figurino.

ALUNA Ô Chris, e todas essas peças eram tuas ou tu teve que pedir pra cada pessoa tipo levar as próprias roupas? Como era isso?

CHRIS Não, não. Os músicos foram criados... O figurino foi criado dos músicos, até

tive muito estresse com a costureira porque como foi tudo em cima da hora ficou super mal feito, aí você tem que dar os truques, e alguns... Aí, o que é que a gente faz quando a gente tá com um volume muito grande de gente, eu tenho a sorte de ter um acervo muito grande, que aí também você tem que ter o cuidado de saber como aproveitar as coisas né, porque tem figurino que você não pode usar de novo, principalmente de filme né, filme que não foi lançado, ainda, eu guardo e... guardo aquele figurino por um tempo e não uso em nada. Mas, por exemplo, eu acabei de ver que eu usei uma camisa que foi de açúcar, mas na verdade eu fiz duas camisas pra o personagem, que era uma azul e uma preta, tá até ele usando a preta, a azul ficava livre...

ÁLAMO Você tem o bom senso de equilibrar o que você pode reaproveitar sem imprimir na verdade, você pode usar desde que não imprima. Ou seja, desde que não pareça que é a mesma identidade, você tem que reconstruir

CHRIS A blusa da senhorinha eu tinha acabado de ganhar aquela peça linda de uma amiga, aí até a minha assistente disse p*** eu jamais ia imaginar botar isso nessa senhorinha e ela ficou bem suave, é você saber aproveitar o que tem e quando você tem um elenco grande eu sempre peço pras pessoas levarem roupa. Nunca funciona

ÁLAMO É no que eu ia tocar também, nunca confiem.

CHRIS Nunca vou deixar de pedir, principalmente em publicidade, eu nunca vou deixar de pedir, vou sempre pedir.

ÁLAMO Mas não confia.

CHRIS Até tem gente que faz 'Ah é com Chris, eu não vou levar não, ela não usa' entendeu? Normalmente a gente não usa, mas é sempre bom pedir.

ÁLAMO Por segurança.

CHRIS Calça jeans, sapato você nunca tem, aí você não vai pegar sapato emprestado né, nem deve, então a gente usa, a gente sempre pede pra as pessoas levarem e menina deus ajuda, deus ajuda, porque no final das contas quando você termina você faz, como é que eu fiz isso?

SIMONE Tem dado certo.

CHRIS Tem dado certo, é.

ALUNA Uma pergunta, teve muitas situações de ficar um trabalho por cima do outro? De você fazer, tá fazendo um trabalho e aí ao mesmo tempo começa outro?

Porque tu falasse de um que quando tu pegasse você ainda tava terminando o outro, aí tu fosse viajar...

CHRIS Eu nunca topo isso. Tem gente que topa, eu sou contra, totalmente contra, porque eu acho que você precisa se envolver com o trabalho. Seja ele qual for, porque a gente trabalha com criação né. No caso desse realmente eu já vinha com a agenda toda comprometida, aí chegou esse filme, entendeu? E era um filme que eu não precisaria estar no set, no caso, porque eu também não topo mais isso, também porque tem essa coisa de continuidade que só você dá conta. E eu topei por isso, mas se eu tô num projeto, pode ser um curta, um longa, publicidade... eu não faço duas coisas ao mesmo tempo porque não dá certo minha gente. Se você abraçou aquilo ali, tipo vou fazer um curta agora, ah não tem grana, não sei o que, mas eu tô sem dinheiro porque o mercado tá parado e tal, decida, porque eu acho que não dá certo, entendeu? Pode até dar pra outra pessoa, eu não acredito nisso, eu acho que você não se dedica do mesmo jeito e uma hora vai prejudicar o seu trabalho, sabe? Quando você tá em um negocio se dedique a ele ao máximo.

ALUNA [Inaudível].

CHRIS E o resultado principalmente né.

ALUNA Assim, em cenas, principalmente de cinema. No ensaio também assim, mas tipo, tem uma grande quantidade de figurantes, tipo, pessoas que decidem na hora, no dia em que vai gravar. Como é que ocorre esse preparo, assim, pra um figurino específico para aqueles figurantes. É um trabalho, assim, de reservar figurinos?

CHRIS É, figurantes quando eles chegam no filme, por exemplo, um filme grande como "Tatuagem" que tinha muita figuração de plateia e era de época se tem essa preocupação. Tudo o que sobrou, porque assim, quando a gente começa a filmar, quando você começa um filme, começa a filmar todo o elenco principal, secundário, todo mundo que vai falar, que tem alguma relevância no filme o figurino tá escolhido e aprovado. Porque quando você começa a montar as araras de figurino e montar o dia-a-dia de cada personagem isso passa pela mão do diretor de arte, do diretor e, as vezes, do fotografo também, então você tem reuniões, apresentações de figurino, além de apresentar a proposta depois você apresenta o figurino real e aí você cria o de cada um e cada um tem sua arara, seu guarda roupa montado, dependendo do tamanho da figuração o que sobrar é figuração, aí você monta do dia. Tatuagem aconteceu de ter figuração, tipo, tem uma cena que é eles no meio da rua dançando,

que até tem uma licença poética de um...

ÁLAMO É essa?

CHRIS É não, é não. É uma cena que eles tão no meio da rua e tem um cara com um botijão de água, que era um robô, não tinha esse botijão de água na época mas a gente quis usar.

ÁLAMO Tá no livro, você quer que eu mostre?

CHRIS Tá no livro? Que livro?

ÁLAMO É, eu ia guardar pro final, tem um livro de Paulo Cunha sobre "Tatuagem", aí eu ia mostrar, tu quer essa cena né?

CHRIS Então, nessa cena tinha uma figuração, como eu tava muito atolada de coisa, eu separei uma arara e disse pros meninos 'ó, vistam aí', duas assistentes que eu tinha e tinha uma pessoa que não entendia nada de figurino, coitada, ela tava lá só de ajudante, aí eu disse vistam aí porque eu não tenho tempo, quando eu vi tinha uma coisa lá, um ribe com uma faixinha, eu fiquei desesperada, sai tirando tudo e trocando. Você tem que se preocupar com a figuração porque ela aparece também né, entendeu, não é a preocupação que você tem com o elenco principal, mas faz parte do filme também, né?

ÁLAMO Seria isso Chris? É essa?

CHRIS É, É, aí tinha uma figuração...

ÁLAMO Rafa, qual é a tecla que bota?

CHRIS Tinha uma figuração em um trilho de trem nesse, nesse...

ÁLAMO Nesse momento dessa cena.

CHRIS É, por exemplo, tem uns atores nessa cena que tão com umas saias de palha, aí também uma coisa que é muito interessante de discutir, é que as vezes fica uma briga de saber o que é figurino e o que é arte. Isso rola muito nos filmes, que é diferente de publicidade, 'Ah se ele vai fazer um executivo, a roupa é figurino, a pasta é arte, né?

ÁLAMO Publicidade é mais fácil porque... como rola muita grana e o tempo é curto, todo mundo quer se livrar.

CHRIS Então tudo o que é objeto, e leia-se pasta, bolsa, mochila..., é arte. A gente é roupa, aí é mais fácil definir. No cinema é mais complicado. Aí você tá fazendo um filme de época, tipo, eu tive uma dificuldade muito grande com os militares, foi um problema, até de pesquisa de tudo e tal, aí o produtor de objeto disse ' ah tem que

produzir a mochila do militar, que é um saco, mas isso é figurino', porque já sabe que aquilo vai ser difícil, e você já tá lascada atrás da roupa e fatalmente vai vir uma bolsa com isso, aí joga pra você, aí você diz 'não isso é arte, eu vou lhe ajudar amigo, mas isso é arte', entendeu?

ÁLAMO É o contrario de publicidade.

CHRIS É o contrario de publicidade, no caso dessa saia ficou muita discussão, isso é arte ou figurino? Arte ou figurino? Ai eu disse, beleza, o que é? O diretor queria umas coisas de folha de bananal, bananeira, que é uma referência muito da época né, quando eu vi uma foto de _____ no Facebook, maravilhosa, aquilo é muito aquela época, e era muito por aí, eu disse, então beleza, isso virou figurino, ok gente eu faço, eu fiz na hora. Juntei tudo, coleí tudo na cola quente, vestia no atores e saia cortando, eu acho até que tem foto minha cortando na hora. Então é por aí, as vezes tem muito disso, o que é arte e o que é figurino?

ÁLAMO Gente eu guardei esse livro pra mostrando final, a gente já tá meia horinha pra acabar a aula, é um livro que Paulo Cunha, que é um cineasta aqui de Recife, tá fazendo sobre o filme... Só que aquilo... Lembra o que eu falei pra vocês que a ótica que eu dou aula pra vocês é de quem produz e não de quem assiste? Ele tá com dois livros para serem lançados, um sobre o Baile Perfumado e outro sobre...

SIMONE Que é professor aqui da universidade...

ÁLAMO É porque hoje em dia ele é mais... na verdade ele é orientador...

SIMONE Ele é professor daqui de comunicação social, na graduação, e é da pós graduação aqui de design e ele trabalha até [Inaudível].

ÁLAMO Exato, ele dispensa qualquer apresentação e ele fez esse livro... E como eu falei pra vocês essa é a primeira correção, lembra que a gente conversou sobre isso? Não, na verdade essa é a segunda correção, meio que incompleta ainda, mas eu pedi pra ele exatamente porque Garrido vinha pra poder até talvez Garrido pontuar algum detalhe que você quiser. É longo por isso que eu fiquei pensando Garrido... É longo demais.

CHRIS Aí meu deus, eu quero ele pra mim.

ÁLAMO Eu posso te mandar ele, esse aqui tá incompleto na verdade, é a segunda correção ainda.

CHRIS Manda pra mim, por favor.

ÁLAMO Mando, essa aqui é a segunda correção, eu trouxe muito mais...

CHRIS Pronto, por exemplo, esse figurino, é um dos espetáculos da trupe lá, aí a diretora de arte queria ele... ele era meio uma marionete lutando contra o bem e o mal, ela queria ele com um paletó, sabe aquelas coisas da marionete não sei o que, não sei o que? E eu sou louca, alucinada, apaixonada por David Bowie né, eu queria fazer uma homenagem a ele no filme de alguma forma, e aí eu disse, ó, eu não vejo ele de paletó até porque eu acho que é muito um ligar comum desse tipo de situação, a marionete com aquele paletó cheio de intervenção, fica lindo visualmente né...

ÁLAMO Mas é óbvio.

CHRIS Mas é óbvio, né, deixa eu fazer a minha homenagem, eu tinha um tecido lindo, eu sou a louca dos tecidos, eu saio comprando tecido e guardando porque uma hora eu sei que eu vou usar. Aí eu tinha essa malha guardada a um tempão e aí eu pedi... aí eu fui maliciosa porque eu fui direto com o diretor, eu disse 'ó, deixa aí eu fazer a minha homenagem nessa... nesse espetáculo com Bowie, aí eu fazia uma macacão. Não vai ser um paletó? Aí eu digo não, vai ser com esse tecido e no final ficou muito... e a maquiadora, que é maravilhosa, minha amiga, querida, disse vamos colocar um bob na cabeça dele ...

ÁLAMO Quem é a maquiadora?

CHRIS É, ela não mora mais aqui, mas ela fez "Cidade de Deus", fez um... tô tentando lembrar o sobrenome...

ÁLAMO Então, depois eu falo pra vocês, é só pra eu poder registrar no áudio.

CHRIS É Dona Meireles. E aí Irandir disse 'Vamos colocar um terno dentro desse negocio', todo mundo vai ajudando e aí assim, no final das contas fica tudo maravilhoso, e tinha muito mais haver com a cena do que...

ÁLAMO Eu vou passar mais rápido só um pouquinho porque é um pouco mais longo, mas aí você diga se tiver algum momento pra pontuar. Esse aqui é o grupo Vivenciar que a Garrido comentou que usou como referência.

CHRIS Sim, maravilhoso... "A Lira do Delírio", esses filmes todos vocês deveriam assistir né, cinema pernambucano. Fotografo maravilhoso...

ÁLAMO Como foi vestir uma pessoa que já existe, no caso um cantor?

CHRIS Pronto, no caso de Johnny, Johnny é um menino que eu tenho muita intimidade, que eu vi crescer, ele tava começando a ficar famoso aí, era a primeira participação dele em um filme, ele estava extremamente nervoso, mas muito

nervoso. Ele tremia, ele suave, ele chorou e eu tinha separado um figurino pra ele, meio na linha do que já é ele, já pensando em dar mais conforto a ele e tal, e aí ele chegou e ele tava muito nervoso, muito, muito mesmo, assim quase comprometendo a cena e aí eu fui conversar com Hilton, aí é onde entra a sensibilidade da gente no trabalho junto ao ator. Eu disse Hilton, ó, Johnny tá muito nervoso, vai comprometer a cena e tal, como a gente tem toda a liberdade do mundo nesse figurino e tal, deixa eu manter ele com a roupa dele, a gente tira só a camiseta de dentro e deixa ele com esse casaco, vai ficar lindo na cena, porque também tem isso, assim, se vai comprometer o figurino você também não faz, aí o ator, aí o diretor que se vire com o assistente de direção pra resolver o problema do ator, se você pode ajudar né. Aí, Hilton não tem problema nenhum, pode deixar ele com o figurino que ele tinha vindo, só tirei a camiseta dele, deixei ele sem a camisa, pra ficar mais rockeiro e ficou super bacana, botei essas pulseira e pronto, entendeu? E aí ele me agradeceu muito, 'Garrido muito obrigado, muito obrigado, me deu um conforto aquilo'.

ÁLAMO Então, isso tudo foi ajeitado pela direção de arte. Ou foi metade, metade? Como é que foi?

CHRIS Era uma grande maioria de direção de arte, mas acabou virando figurino.

ÁLAMO Por questão de logística?

CHRIS É, eu fui mudando um monte de coisa... Pronto, aqui aquele personagem de Irandir, isso aí foi uma homenagem aos dragões da independência, porque nada é mais gay do que aquilo né minha gente? Pelo amor de deus. E aí era a apresentação da trupe, era começando, a primeira aparição de Clécio, que é o personagem de Irandir e a gente ia filmar o sete de setembro aí faltou, assim, por conta de redução de custos se cortou, aí Hilton ficou super frustrado, porque a gente queria filmar, ia filmar inclusive a trupe lá no meio tal, e tal. Ai eu disse, beleza, já que a gente não vai filmar os dragões, que a gente acha aquilo lindo, eu e ele, deixa eu fazer uma homenagem então, deixa eu colocar a primeira roupa de Clécio uma homenagem ao dito dragão da independência, aí fui construindo esse...

ÁLAMO Essa peça de palco dele.

CHRIS Essa peça dele aí...

ÁLAMO Essa é a peça que ela mostrou ali. Eu achei fantástica, por conta da iluminação, como muda ela.

CHRIS E ele dançando com essa peça ficou lindo, lindo, lindo, lindo.

ÁLAMO Aqui são os anexos. [Mostrando imagens de slide aos alunos].

CHRIS Ave Maria, os militares foi um inferno.

ÁLAMO Gente? Acabamos. Olha, eu vou bater palmas, você sabe que eu não bato palmas pra ninguém, mas eu vou bater.

FIM DO ÁUDIO

ANEXOS | 1. ENTREVISTAS: 1.2 BÁRBARA CULNHA

Transcrição da Masterclass de Bárbara Cunha Oficina de Figurino – Centro de Artes e Comunicação – UFPE, 17/01/17

Parte 1

(00:00-00:12)

BÁRBARA Gente, bom dia, é, eu sou daqui de Recife, me formei aqui na Federal neste mesmo curso, no ano em que ele... Mais ou menos no primeiro ano, primeiro ano e meio ele virou o curso de vocês, antes era Desenho Industrial...

ÁLAMO Tô pedindo para ela fazer um registro, porque ela é minha aluna, porque eu sei que ela vai fazer um registro pra mim.

BÁRBARA É, era dividido né, Projeto de Produto e Programação Visual, aí ele unificou e eu me formei nesse mesmo curso, é logo no começo da minha... Deu a entender o que eu queria fazer dentro de Design, porque, minha confusão era “o que é que eu quero?”, “o que é que eu vou fazer enquanto design?”, “eu quero ser artista, eu quero ser técnica, eu quero fazer produto, quero fazer programação visual mesmo de projetos”, teve a oportunidade de eu fazer um estágio no *Amarelo Manga*, é, eu conheci o pessoal da equipe e me chamaram “Ah Bárbara, vai lá e faz um estágio”, e eu comecei estagiando no *Amarelo Manga*, que foi incrível, porque eu não tinha noção de quem era aquele pessoal que tava fazendo um cinema tão relevante naquela época, e tive uma experiência pratica onde eu aprendi muita coisa de figurino dentro de um set, e isso eu sempre recomendo, vão atrás, quem quer trabalhar com figurino tem que ir...

ÁLAMO Se jogar...

BÁRBARA Bater na porta dos figurinistas e pedir pra trabalhar de graça, essas coisas todas, porque você aprende sim em cursos, na faculdade, mas a pratica de um set ensina muitas coisas que não se aprende fora dele, então quando eu fiz o estágio, no *Amarelo Manga*, começou a emendar um trabalho no outro, um trabalho no outro e até que um momento eu me vi indo pro Rio com a equipe do filme *Deus é Brasileiro* do Cacá Diegues, que era um filme que filmava em vários estados e terminava no Rio, eu acabei viajando com eles e dei uma pausa na universidade, não recomendo (risos), e comecei a trabalhar lá no Rio, aí no Rio eu fui buscar

uma... Cursos mais técnicos, porque como eu não tinha concluído a universidade e tava começando enquanto estagiaria, e produtora de figurinos em alguns filmes, aí eu fui buscar entender melhor o que que era figurino, então lá, na época tinha curso de indumentária, na própria universidade, na Universidade Federal Fluminense, que eu paguei umas cadeiras como ouvinte, e, é o Senac dava o curso específico de figurino com figurinistas bem relevantes do Rio de Janeiro, então eu fiz o curso de figurino lá, com Bia e Ney Salgado, que na época eram duas feroças, acho que ainda são, elas fazem muita novela e vários filmes, e segui trabalhando e buscando mesmo, batendo na porta das pessoas, pedindo pra trabalhar e foi quando eu conheci o João Falcão, que era um pernambucano que morava no Rio de Janeiro, incrível, diretor de teatro, na época ele fazia pouquíssima coisa, a não ser pra Globo, uns especiais, e eu comecei a estudar figurino para teatro que também é outra viagem bem diferente, é o figurino no cinema ele, ele é ininterrupto, você começa pesquisa, desenvolve o figurino, vai pro set, o figurino vai se modificando durante o set e no final você desproduz esse figurino, então o seu trabalho constante e no teatro, seu trabalho termina, quando o espetáculo começa, você tem que entregar o figurino todo pensado e com truques de cena e todos os detalhes dos figurinos, no momento em que a peça começa e você não meche mais a não ser que te peçam, “ah aconteceu um desastre, a gente vai precisar de outro”, mas geralmente a dinâmica são dois tempos bem diferentes, de cinema e teatro. É...

ÁLAMO Você tava no Rio com João e então você começou a trabalhar...

BÁRBARA Aí fiz o... Fiz o figurino do teatro pra ele e continuei fazendo filmes lá, aí de repente assim eu falei “ah, se eu não for acabar a faculdade agora eu não acabo nunca mais”, aí voltei pra Recife pra concluir o curso de Design, segui trabalhando aqui, e aqui nesse momento eu entrei na publicidade também, que eu nunca tinha feito publicidade, não me apetecia, mas tinha muito publicidade em Recife e menos produções de teatro, por exemplo. Então foi uma forma de remanejar a área de trabalho mesmo, aí continuei fazendo figurino pra cinema e publicidade, me formei em Design aqui, e no meu projeto, é, como eu tinha passado muito tempo trabalhando uma coisa prática que tava inserida no campo de design, eu combinei com as pessoas do curso na época, Solange, André Neves foi meu orientador, de trazer a minha experiência prática pro meu trabalho, pro meu projeto de graduação, e meu projeto de graduação foi “Qual é a participação do Design dentro do cinema”,

ai é mais ou menos esse Slide Show que eu estou mostrando, foi o que eu trabalhei no projeto de graduação, e são duas áreas que estão desconectadas mas que dialogam muito, nascidas na Revolução Industrial, cada uma tentando entender o seu método e seu tempo, e se aperfeiçoando principalmente quando a gente fala de Brasil né, assim, é muito diferente a cadeia produtiva do áudio-visual nos Estados Unidos do que aqui, são duas praticas bem diferentes, uma é mais industrial e aqui é um pouco menos, apesar de ta cada vez mais se tornando industrial, é, eu posso deixar esses slides com vocês pra não ir falando muito didaticamente...

ÁLAMO Claro!

BÁRBARA Mas era visualizar essa proximidade, encontrar essas intersecções dessas duas áreas, e principalmente no quesito da estética mesmo, o que é que a formação do *designer* pode acrescentar dentro de uma equipe de cinema. Ai aqui é aquilo que eu to falando, têm duas, dois caminhos que a gente pode colocar: um que cinema e design não tem relação um com o outro e outra que são interfaces que se complementam, e é, na minha opinião, obviamente é que o *designer* ele colabora e muito na produção áudio-visual em diversos momentos, em diversos departamentos. Então, por exemplo, como é que a gente pode visualizar isso facilmente, período, é, estética do construtivismo, o filme *Entusiasmo*, você pode ver que tem a mesma estética e que era proposta a, que era o construtivismo, eles usam a estética e os conceitos dentro da produção áudio-visual, então são imagens e frames, ou até cartazes que você pode ler facilmente a relação direta que tem, do que a gente vê em design, no curso e no que a gente vê dentro de um filme, mesma coisa O *Gabinete do Doutor Caligario*, usa a estética vestido, Bauhaus, no *Triunfo da Vontade*, são as linhas todas são muito similares e perspectivas, é durante todos os frames você identifica muito que tem uma estética Bauhaus assim, Art Decó, é, *Um Pesadelo após o Natal*, ai você vê também que as linhas são muito similares o cartaz normandi, então você consegue identificar os movimentos todos dentro também dos frames dos filmes, pop art, a mesma coisa né, o *Orio* e o *Love Story*, você consegue visualizar facilmente, então, essas são cinco tendências pra mostrar de uma forma bem clara, mas se você for procurar em outros filmes, os outros conceitos, você consegue também achar co-relação direta, história da arte, é, artes visuais, artes plásticas, então acho que assim, a equipe de cinema, quanto mais multidisciplinar ela fosse, ela contar com o design, se ela contar com o artista, ela vai

se enriquecer obviamente em toda a sua produção, o *Baile Perfumado* por exemplo, que é um filme de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, o diretor de arte era Adam Pinheiro que era um grande artista plástico aqui, e ele fez até hoje ele tem, ele fez todos os cenários, os figurinos pintado em tela

ÁLAMO Incrível!

BÁRBARA Então, quanto mais você trás, eu acho que é mais rico pro áudio-visual, é aqui eu listo uma série de lugares óbvios onde o design ele atua né, desde animação, vinhetas, toda a parte visual de programação visual de design gráfico, cartazes, é os tipos dos filmes tem, porque tem filmes que tem uma tipologia criada pra ele e tem filmes que tem interferência gráfica mesmo por dentro, por exemplo, *Amnésia*, *Minha vida sem mim*, que você vê uma coisa escrita em cima da tela, que você vê uma tatuagem virando alguma coisa, então isso é trabalho do *designer*, além das equipes de arte e figurino. É, o cartaz é o lugar mais clássico, primeiro lugar é onde é a equipe de produção, primeiro lugar que é a produção de filme procura um *designer* é pra fazer o cartaz, e todo projeto gráfico do filme, que você vende o filme pra distribuidora, vende o filme pra festival, você vende o filme pra diversos lugares e você tem que ter um projeto gráfico que tenha muito a cara do filme. E nas equipes de arte e figurino, não sei se tu já deu esse...

ÁLAMO Esse *slide*.

BÁRBARA Esse slide aqui, que aqui é um pouquinho de como é desenhado à equipe de arte, a partir dali do produtor de arte pra baixo, tem todas essas funções, dependendo do filme mais ou menos funções, dependendo do filme quase nenhuma, só o diretor de arte que faz figurino, né, mas tem todos esses lugares que podem ser preenchidos né, e eu acho que o design ele pode entrar dependendo da sua habilidade técnica, manual, de pesquisa, ele pode acessar um desses lugares.

ÁLAMO Bárbara, antes de você passar esse slide, é que esse assunto é bastante pertinente pra gente, você poderia explicar como figurinista, como produtora executiva, quais são essas funções pra eles, porque eles estão bem no início, então pra ele é interessante ouvir da sua voz, o que é cada um deles e quais as relações que o provável figurinista ou produtor de figurino desenvolve com eles.

BÁRBARA Tá, o diretor geralmente ele é o criador do filme...

(00:12-00:24)

BÁRBARA Tá, o diretor geralmente ele é o criador do filme, né? De quem parte a ideia. Ou ele escreve o roteiro, ou ele convida alguém pra roteirizar a ideia dele. Embaixo do diretor tem essa tríade. Sempre, sem nenhuma dessas funções [nenhum] o filme acontece. Sem essa tríade de cima nenhum filme acontece. Mas essa tríade é fundamental. O diretor de produção é quem vai pensar toda a estrutura mercadológica como fazer esse filme... Desde captação, remuneração. Como produzir esse filme, como ele fazer acontecer. Se ele pode acontecer em Boa Viagem, se não dá pra ser em Boa Viagem, se pode ser em Piedade. Enfim, ele vai pensar uma coisa muito metodológica de realização do filme. O diretor de arte vai pensar toda a estética: cor. E o diretor de fotografia vai pensar toda a imagem, luz e sombra. O diretor... O figurinista se relaciona diretamente com os três e com o diretor. Só que o chefe direto, a hierarquia direta do figurinista é o diretor de arte. O diretor de arte vai levar a demanda pro figurinista. Então, ele vai levar junto com o roteiro, vai se discutir o roteiro, quais são os personagens, qual o perfil desse personagem, o que é que o figurinista vai precisar desenvolver. Só que a criação do figurino é completamente independente. Ela vai em cima de uma pincelada, de uma orientação que o diretor de arte vai dar, mas a criação é própria do figurinista. Aqui a equipe de arte é um pouco independente. Assim, tem o departamento de arte (o departamento de figurino, um departamento de maquiagem: todos eles fazem parte do departamento de direção arte). O departamento de arte: assistente de direção de arte, o assistente de pesquisa, desenhista de produção e o produtor de arte e esses aqui (apontando para os slides): cenógrafo, desenho técnico, desenhista cenotécnico, assistente de pintor, eles fazem da construção mesmo. Tipo, construir casa. Qual a cor dessa parede? Qual a cor geral que o filme vai ter?

ÁLAMO Qual a paleta cromática? Vocês lembram dessa parte? (Referindo-se aos alunos em sala). É isso que ela está querendo se referir agora.

BÁRBARA Por exemplo, você tem filmes que você vê isso muito facilmente, por exemplo: "Matrix". "Matrix", ele tem uma cor muito verde e tudo foi pensado para que o verde se sobressaísse. Inclusive o tom do preto do figurino às vezes não é preto: você está vendo preto ali na imagem, mas ele é marrom, ele é um roxo muito escuro que vai ajudar esse verde. Amelie Poulain é um filme que tem uma cartela muito vermelha, ocre. O assistente de arte, o nome dele [já] diz: ele vai dar assistência a tudo que foi pensado pelo diretor de arte, o assistente de pesquisa é um cara que é o pesquisador, ele vai ali... Você decide fazer um

filme sobre mulheres rendeiras do Piauí, então ele vai te trazer todo um material pra você construir uma roupa o mais realista possível – ainda que você tenha uma licença poética de criar, mas pra você não falar uma asneira no filme. Então esse cara da pesquisa vai te trazer toda a parte de pesquisa mesmo, não só de material gráfico, mas de pesquisa mesmo.

ÁLAMO A parte teórica.

SIMONE Até mesmo pra fazer toda a licença poética.

BÁRBARA Exatamente! Pra você fazer a licença poética você tem que saber.

SIMONE Tem que saber de verdade como é que é.

BÁRBARA [Risos] Ai o desenhista de produção é como se fosse um produtor dentro da equipe de arte. Ele vai realizar. O diretor de arte vai dizer: ‘Olha, tenho 50 mil pra fazer esse filme. 50 mil reais’. Ai esse cara vai planejar como vão ser gastos os 50 mil reais. ‘Ah, vai ter que ter tijolo. Vai ter que ter não sei o quê’. Vai listar todas as demandas desse filme. ‘Vou ter que ter 200 metros de cortina porque vai ser Maria Antonieta, vai ter que ter mais verba para...’ Enfim, ele vai gerir o financeiro, mas também o financeiro, mas não so em função de contabilidade, mas otimizar a verba que tem. É um trabalho muito mental de como conseguir apoio, captação, enfim. ‘Vou conseguir filmar no hotel que eu iria pagar 50 reais/a diária e vai ser de graça. Pra onde eu vou remanejar?’. É uma coisa bem importante. E o produtor de arte que também se chama o produtor de “props” [?] é o cara que eu vou dizer; ‘eu preciso de uma casa de bonecas “x”. E ele vai ou produzir essa boneca ou ele vai no marceneiro e ou num cara que faz bonecas como as que você quer, ou ele vai buscar a uma coisa de época. Ele vai a brechós e lugares específicos produzir essa boneca

“x”.

ÁLAMO Ele é quem executa a parte externa do filme. Das demandas do diretor de arte. Só pra ficar mais claro para vocês (apontando para a sala).

BÁRBARA E todos os objetos são de responsabilidade dele. Todos. A mesa, a cadeira: tudo. O cenógrafo trabalha com o cenotécnico, o desenhista e o assistente. Ele vão fazer toda a parte de cenografia: construir, levantar parede, botar gesso e pintar. A gente vai filmar um filme sobre, sei lá... Pessoas que estão em situação de... Crianças que estão em situação de violência e risco. Ai você procura uma locação – a locação é o espaço onde você vai construir a cenografia – e não acha. Então, o pintor de arte ele vai pintar essa parede de uma forma que parece que é uma parede que tem 150 anos. Ele tem técnicas de *stonagem*, de trabalho... É uma função super... Todos os meus melhores pintores de arte são

designers, porque é uma função super complicada para não parecer fake, para não parecer uma coisa muito ruim. Eles têm técnicas: pintam e repintam. É muito específico porque é uma função que você pensa que é um pintor de parede, mas é uma das questões mais caras dentro do departamento de arte. Ele não precisa estar no set o tempo inteiro. Ele vai entregar pronto pra filmar, mas a diária dele é muito cara porque tem uma especificidade técnica que só ele domina e não pode arriscar de fazer com qualquer pessoa. O figurinista, ou a figurinista, fica encarregado de fazer tudo que for vestuário ou adereço e vai passar o perfil psicológico do personagem. Ele tem um assistente, que tem a mesma função do assistente de arte que é dar assistência mesmo. Assim, ah, ou executar ou pesquisar junto tudo: realizar o que o figurinista tá pensando e propor soluções também, claro! Geralmente, o departamento de figurino, dependendo do tamanho, tem dois assistentes porque é muita gente pra vestir. Geralmente o primeiro fica mais responsável pelo casting principal e o segundo fica responsável pelo elenco de apoio e a figuração. É bem diferente. Figuração principalmente a gente não tem tanto rigor quanto os figurinos do elenco principal que tá sendo repetido, que tá sendo visto de novo, que tem continuidade. Então, você, por exemplo... O protagonista que tá fazendo uma cena por dez dias, você vai fazer cinco roupas iguais para ele, pra ter uma continuidade. Pra quando molhar aquela roupa estar com a mancha naquele lugar. E o pessoal da figuração geralmente são pessoas que estão enchendo o espaço, tem um destaque muito menor. Vai ter menos verba pra gastar com eles e a gente pode usar de vários subterfúgios: alugar, pegar emprestado, mandar fazer, pedir pra eles trazerem (se for uma coisa contemporânea principalmente). Alunos de universidade, a gente; 'Ó, todo mundo vem como se tivesse indo pra universidade e traz três opções de roupa pra gente ver se rola'. Mas a gente também tem nosso kit ali porque vai que a pessoa vier com uma roupa completamente nada a ver.

ÁLAMO [É bom a figurinista] Ter o acervo pessoal dela.

BÁRBARA A gente resolve.

ÁLAMO [Referindo-se ao gravador] A gente ficou um tempo sem mexer, mas pode prosseguir.

BÁRBARA Que mais? Temos a camareira que é também super...

ÁLAMO Só um minuto, ele vai retomar.

BÁRBARA Acho que deu tilt...

ÁLAMO Não, não. É só porque a gente passou um tempo sem mexer.

BÁRBARA Temos a camareira que também é uma pessoa fundamental.

SIMONE Não quer colocar na mesa, não?

ÁLAMO Você acha que tá dando mal contato? [sobre o gravador].

SIMONE [inaudível].

BÁRBARA [inaudível].

ÁLAMO Don't worry, baby. Porque o mais importante, é o que você estava falando. Que para mim, é a parte mais importante pra eles. Vocês entenderam essa parte de estrutura de figurino? [Referindo-se a sala].

BÁRBARA Temos os estagiários que são vocês. [Referindo-se a sala]. Estudantes de design, estudantes de cinema. Estudante de indumentária. Artes plásticas. Que são pessoas que a gente traz com o intuito de trazer uma força e ensinar. É fundamental que o figurinista e o assistente que está trabalhando com o estagiário tenha muita paciência pra ensinar porque o estagiário não tem a obrigação de chegar sabendo e, principalmente, se você não ensinar, o estagiário vai atrapalhar muito mais do que ajudar. Então, geralmente, ele entra bem antes, na pré-produção mesmo. Começa a aprender técnicas de envelhecimento, qual o perfil, aprende a fazer decupagem de roteiro, qual a prioridade dos personagens, como você usa o seu guarda-roupa. Cada personagem tem um guarda-roupa próprio. Como você enumera essas roupas para as cenas. Isso ele aprende durante todo o processo, fica ali coladinho e ajudando a ter uma força mesmo de produção pra equipe e tem a camareira que é uma pessoa fundamental. A camareira é quem mais sabe de figurino. [Risos]. Dentro da equipe. Ela sabe onde estão todas as peças, qual roupa que foi usada porque ela que é responsável pelo guarda-roupa. Ela é responsável por passar e deixar as roupas prontas pra usar. No caso, às vezes, amassar em vez de passar, dependendo da demanda do personagem. E ela que é responsável pelo guarda-roupa. Ela sabe onde cada roupa de cada personagem tá guardada em qual ordem. Ela vai entregar para o assistente já na... do jeito que é mais fácil para o uso. Como é que cada cabide tem o seu nome. Porque ele tá com essa letra. O que é que já foi usado, o que é que sai. Enfim é uma pessoa extremamente importante, temos pouquíssimas camareiras no mercado aqui em Pernambuco e porque, geralmente, como as produções são intercaladas, elas acabam pulando de um projeto para ou outro. E quando não tem, a gente acaba usando uma pessoa que

seja passadeira, uma pessoa que vai passar a roupa, que não é a pessoa ideal para uma filmagem. Ela pode até... A gente pode até ter uma passadeira que vai trabalhar com a camareira, mas a camareira é uma função super-importante na equipe de figurino. Eu, pessoalmente, quando faço figurino, eu já pergunto. Pergunta a ela que ela vai ter resolver.

Parte 3

(00:24-00:36)

[Bárbara continua] Enfim, basicamente a equipe de figurino é isso. Aí, entra a equipe de maquiagem, que, dependendo da demanda do filme, ela pode ser maior ou menor. Em média, são 2 maquiadores por filme ou um maquiador principal e uma assistente.

Temos também, a figura do visagista, que é quem cria todas as “cabeças” e a visão geral: “como é o rosto daquele cara?”, “por que ele vai estar com esse penteado? Ou, por que vamos raspar o cabelo dele?”. Ele irá planejar toda a imagem daquele personagem, toda a informação facial.

Temos o cabelereiro, que é a pessoa que cuida do cabelo. Há atrizes que só trabalham com ‘fulano’ porque ‘fulano’ sabe mexer nos seus cabelos.

Temos também o aderecista de maquiagem (também chamado de maquiador de efeito), que pode desenvolver perucas. “Por ex.: eu vou fazer um filme sobre a pré-história? Aí ele vai fazer toda a penugem que o ser humano tinha naquela época.”. Além disso, é a pessoa que faz as cenas com sangue, sabendo produzir um sangue falso que pareça real e não groselha. É um profissional super caro, técnico e muito importante. Então, na equipe de maquiagem é isso, e, no geral, eles também possuem seus assistentes. Às vezes, em algumas cenas de figuração, precisamos fazer 300 cabelos para uma festa de uma rave e todos eles tem que ter, mesmo que seja apenas um ‘tapinha’, tem que passar pela maquiagem para, quando passar na imagem, ela estar de acordo com a estética proposta pela direção de arte.

ÁLAMO Uma coisa importante para eles [alunos] que estão fazendo o trabalho final: como é que você, quando trabalhava com figurino, catalogava as peças para que não houvesse erros de continuidade? Obviamente, existe uma continuísta no filme, mas como é que a equipe de figurino se estrutura para que essas peças entrem no

momento correto, sem ter um erro ao longo de todo o filme? Às vezes existe um guarda-roupa, mas às vezes existem peças específicas que têm de entrar naquele momento.

BÁRBARA O continuísta não tem nada a ver com a equipe de arte e figurino, ele é da equipe de fotografia e direção. Ele vai cuidar da continuidade do filme como um todo, se houver um erro de figurino, ele vai avisar ao figurinista, mas quem é o responsável pela continuidade do figurino é geralmente o primeiro assistente de figurino. Porque o figurinista já fez uma tabela com eles.

Temos o roteiro: Cena 1: Sequência1: Bárbara entra na sala; Sequência2: Álamo apresenta Bárbara; Sequência3: Simone traz água e derruba na roupa dela; Sequência4: Bárbara dá aula; Sequência5: Bárbara vai para casa.

Digamos que acontece hoje, vim dar aula em 2017, então o conceito aqui vai ser naturalista, contemporâneo... isso aqui vai ser toda a parte conceitual que será desenvolvida na criação pelo figurinista com o diretor de arte.

Então, 'Bárbara entra na sala', fazemos nossa decupagem. Para todas as equipes, vai acontecer uma, por exemplo: para a equipe de fotografia a decupagem será em relação ao ângulo da câmera, em relação a outros fatores de fotografia. E em figurino ela é realizada em relação a roupa.

Então faremos, 'sequência1', o primeiro figurino de Bárbara se chamará R1(roupa nº1). Nele vamos listar: blusa preta, calça preta, sapato branco, brincos grandes. O R1 de Bárbara é isso, não será falado novamente, não vai haver no papel, é preciso memorizar, pode-se claro, anotar para caso se precise checar, mas é justamente essa parte que a Camareira vai saber de cor para que vocês [profissionais] não tenham que decorar todas as peças. Assim, você poderá chegar no camarim e dizer "cena1, R1 de Bárbara", a camareira irá trazer o R1, que já está no cabide a blusa, a calça, o sapato dentro de um pequeno saco e os outros adereços(aliança, brinco, etc).

A mesma coisa vai acontecer aqui: Álamo R1 – calça bege, camisa de botão manga longa branca off White, sapato marrom, relógio grande preto. O similar vai acontecer com o R1 de Simone na sequência 3, porém, nessa sequência e na seguinte, Bárbara está com o R2(neste caso, vamos supor que o R2 dela seja igual ao R1, só que molhado). Este molhado não é qualquer coisa, a mancha tem que estar seca no mesmo lugar em todas as cenas, então, teremos outro figurino, igual ao R1, que

será o R2, e iremos demarcar o local da mancha bem discretamente para que sempre possamos manchar do mesmo jeito. Uma das técnicas que fazemos é não manchar todas a vezes, podemos colocar um óleo por exemplo, que irá ficar a mancha de água, porém depende da cor da roupa, porque pode acontecer de não pegar tão bem assim, porém, temos técnicas de fazer essa mancha permanecer no lugar. Se não der certo na roupa o óleo, teremos de demarcar mesmo o local da mancha e toda cena nós iremos molhar esse R2.

R2 na sequência 3 e 4 estará anotado em uma tabela, assim como os outros.

[R1: Bárbara.R1, Álamo.R1

SimoneR1 – Bárbara.R2 – Bárbara.R1 (pois, em teoria, quando estiver indo para casa, a roupa secou)].

E assim, iremos fazer para todos os personagens, todas as cenas.

ÁLAMO Minha dúvida é essa: Como que fica a questão do stylist? Quando falou de Álamo, a descrição foi que ele usaria manga longa, porém e se for dobrada? Como que fica claro quem faz?

BÁRBARA Geralmente quando fazemos o R1, nos juntamos e discutimos sobre, por exemplo: “Álamo é estiloso, vai dobrar a blusa assim, vai usar o sapato assim e tal”, fotografamos e, junto do R1, fazemos a prova e temos uma imagem. Até porque é a nossa continuidade, então sempre que ele entrar em cena na sala de aula ele tem de estar com a mesma dobra, por isso temos isso fotografado. Acredito que seja basicamente isso, caso seja necessário, podemos colocar dentro da tabela ‘Álamo está com a manga dobrada’, ‘fulaninha está com o batom borrado’, tudo que for para ajudar, você pode acrescentar. Mas isso é para guarda-roupa, o detalhe você vai fotografar, uma vez que a cena se repete mais de uma vez ela é um pouco memorizada, porém, tudo que for de detalhe, registramos, exemplo.: “olha, ela está com um brinco só porque brigou e arrancaram o brinco dela”, então você pode anotar. Quando receber o seu roteiro, você pode anotar na própria sequência em que isso acontece ou também é possível fazer uma tabelinha a parte por sequência (faço isso), por quê? ...Nós não filmamos na ordem.

PARTE 4

(00:36:00 - 00:48:00)

BÁRBARA Eu faço primeiro essa decupagem inteira. Cena a cena do roteiro. Vai vir

o plano de filmagem, que é o assistente de direção que vai trazer e dizer: “olha, dia 1, 2 e 3, você vai filmar tudo que acontece lá na praia. São as sequências 16, 15 e 12. No outro dia, nós vamos fazer a 1”. Quando ele dá esse plano de filmagem, que só chega muito perto de filmar, é quando a gente organiza por locação, pela disponibilidade do ator, muitas coisas antes de qualquer ordem numeral. Vai ser organizado pelas filmagens. Eu vou e coloco: sequência um é B.R1, aqui é BR.28, porque teve duzentas trocas. Não necessariamente a sequência 1 vai ser R1. Aqui está R1, mas aqui você viu que a sequência 3 e 4 vão ser R2. Então eu faço essa planilha aqui, quando chega o plano de filmagem, eu só transfiro. Até porque geralmente nós não filmamos onde tem a base de figurino, nós vamos numa van de figurino, ou vamos num dia, nos deslocamos e montamos. A gente só vai levar o que filmar nesse dia. É responsabilidade do diretor e do assistente de direção saber que não vai ter, não pode inventar de filmar a sequência 48 nesse dia, nós não estamos com a roupa. E geralmente não filmam, porque já está na locação da sequência 48. Eu faço essa decupagem. Isso aqui geralmente eu deixo no camarim com a camareira e, também, segundo assistente (de figurino) ou estagiário. “Ih, faltou o anel”, a camareira corre lá. “Eita, R2 tá aqui”. Geralmente a camareira sabe de tudo isso. E no cabidezinho, geralmente a gente pendura essa fotinha de como ele foi passado.

ÁLAMO Parece bobo, mas vou te pedir para tu detalhar isso mais. Para eles saberem. Existe então uma fotografia no cabide e geralmente você ensaca essas pecinhas menores para você não perdê-las. Algum outro detalhe que você falaria para eles utilizarem no cotidiano deles e não misturarem as roupas? Ou basicamente é isso?

BÁRBARA Não. A gente divide por personagem, cada personagem tem seu guarda-roupa, que não é necessariamente um guarda-roupa físico, pode ser uma arara, um cantinho. A gente geralmente pendura um papelzinho em todo cabide: Bárbara R1 – Sequências 3, 4, 5. A foto. Cobrimos no período de filmagem, porque não é bom manter coberto sempre. Mas no período de filmagem a gente cobre com alguma proteção plástica. Essa proteção plástica, geralmente a gente passa fita crepe, fica tudo dentro. [...] Aqui dentro do cabide tem o saquinho com as bijuterias e aqui embaixo tem o sapato dentro de outro saquinho junto com a roupa. Você pega um cabide inteiro com a roupa do personagem. O resto, “Ah, ele tá melado de sangue”,

“O batom tá borrado”, você leva pro departamento de maquiagem. Maquiagem também precisa ter a continuidade dela, porque também é importante.

ÁLAMO Ok. No trabalho final deles, eles têm que fazer uma cena decupada. Por isso que adorei você falar, enfatiza esses detalhes. A própria roupa, de algum modo, você marca, ou não?

BÁRBARA Dependendo da quantidade de personagens, eu marco por dentro. E assim, como fazemos produções que geralmente não são produções das mais caras do país, o figurino vem de vários lugares, tem o específico que você, com o seu dinheiro de produção, você manda fazer, “ah, eu quero um vestido branco, com um decote específico”. Mas se você tem uma cena que ela vai estar de calça jeans, você pode conseguir essa calça jeans em consignação numa loja, você entra na loja e diz “Olha, estou precisando de uma calça para um filme, vou usa-la três dias, você tem como me ceder, digo, você tem como me emprestar?”. A loja empresta a roupa do hall deles, como faz para fotografia. Você usa uma calça, tira foto. Seu comprometimento é devolver a calça sem estar suada, sem estar suja, como se a pessoa tivesse só provado na loja. Aí você marca: de onde vem essa calça, quem é o proprietário. Para poder fazer devolução. Eu geralmente boto um esparadrapo ou uma fita crepe “é da loja tal” ou “o brechó tal me emprestou”, “de Álamo”, “Álamo me emprestou vinte coisas do acervo dele”. Geralmente eu marco com esparadrapo, que descola menos fácil. Se a pessoa transpirar um pouquinho, a fita crepe descola. Eu só marco de onde vem. Mas como no cabide do filme já tem o nome do personagem, qual a roupa e qual a sequência, eu não duplico essa informação.

ÁLAMO *It's amazing.* Parece bobagem, mas pra eles é uma novidade absurda. Então é bem o que a gente precisa ouvir. Todo e qualquer detalhe que você tiver sobre metodologia de figurino, sobre suas experiências. Eu estou guardando para fazer seu histórico no final, de todos os filmes. Para quem não sabe, Bárbara foi minha primeira professora de figurino, então eu sei todos os filmes dela de cabeça.

BÁRBARA Eu acho que é bem por aí. Eu devia ter trazido um roteiro, para mostrar. Eu já tinha uns prontinhos, com a decupagem.

ÁLAMO Ah, tá.

BÁRBARA Pra gente fazer, mas.

ÁLAMO Se quiser eu consigo abrir um roteiro agora. Eu tenho o de Tatuagem, que Paulo Cunha me deu.

BÁRBARA Não, acho que não precisa. Era só para mostra como ficava no final do...

ÁLAMO Após todos os rabiscos que você coloca. Entendi.

BÁRBARA Enfim, basicamente é isso.

ÁLAMO Tem uma coisa que eu acho importante que você converse com eles. Como é que se dá essa relação de você produzir de fato um figurino. Você falou da primeira demanda, que você utiliza acervo, você falou da segunda demanda que às vezes você executa. Já que você tem uma formação em design, você acha que essa metodologia acaba sendo útil para você de alguma maneira? Ou não? O que você teria para dizer sobre isso? “Ah, o meu eu executo de tal modo. Eu crio uma planilha, eu desenvolvo um croqui”. Como você faz? “Eu própria costuro, eu mando alguém costurar?”.

BÁRBARA Então, depende muito do filme, da demanda do filme. Geralmente para longa-metragem de ficção, todos os personagens têm figurinos exclusivos, para gente não ver o mesmo figurino em dois filmes diferentes. Mas não necessariamente eles são feitos. Vai depender muito de toda criação, mesmo. Como se faz o figurino. Tem uns que são muito óbvios. Acontece, sei lá, uma festa em 1970 pós golpe, pós... né. Então é muito simples, você sabe que o figurino 70 tem uma base de pesquisa muito clara. Várias referências. Ou você vai achar uma coisa exatamente igual em brechós que são de acervo antigo, que geralmente tem no Rio e São Paulo, muitos. Aqui eu não sei se tem tanto. Mas geralmente se você não tem essa disposição, você vai mandar fazer. É um figurino que tem uma demanda de ser construído. E ao mesmo tempo que ele tem uma demanda de ser construído, ele também vai ter uma demanda, por ele ter sido feito por você, ele vai ter uma demanda de estonagem, que é o envelhecimento, um pouco, desse figurino, que é para não parecer que saiu da costureira, da loja, seja lá onde for. Mas tem outros figurinos que vão te pedir outras coisas, por exemplo, figurino que você faz sertão, agreste, população carente, qual a melhor forma de fazer o figurino? A melhor forma de você fazer um figurino realista em um filme sobre uma classe social muito mais baixa é você conseguir figurinos de verdade com quem mora lá. Então você faz uma viagem, na época de pré-produção e de pesquisa, você olha o entorno. Obviamente que para o filme a gente não usa nada que tenha logo, nome de gente, marca de político. A não ser que seja uma coisa bem específica. Então você vai fazer uma pesquisa de campo e vai trocar. Eu levava uma sacola, duas malas de roupas

novas, batia na casa de fulano e sicrano, dizia: “ó, vamos trocar um short novo por um velho?”. E assim eu tinha uma vivência muito realista, para um figurino que tinha que convencer, até para ator se convencer, até para o espectador se convencer de uma realidade. Para mim a melhor meta de conseguir figurino, por exemplo, “Deserto Feliz”, é um filme que a gente trata do turismo sexual com meninas pré-adolescentes. A gente foi para casas de prostituição, para lugares onde essas meninas fazem ponto e moram e fizemos a mesma coisa, demos um banho de loja, compramos um monte de figurino mais curtinho e levamos para lá. Quando chegamos lá, as meninas diziam “não, mas é muito grande essa saia”. A gente comprava umas saias desse tamanho. “Não, muito grande, a gente não vai o dinheiro do pão com essa roupa. Aí a gente trocava por uma roupa delas que era hiper-realista e elas ainda cortavam o figurino para poder sair para poder trabalhar. Através da pesquisa de campo, você vai entender como é seu personagem. Porque é um olhar de estrangeiro que você tem em cima de uma outra realidade. Lá você vai descobrir que a realidade nem sempre é o que você está imaginando e pesquisando.

ÁLAMO Deixa eu te perguntar uma coisa, Bárbara. Quanto tempo dura uma pré-produção em relação a figurino, para quem está num longa?

BÁRBARA Olha, geralmente dura dois terços da produção. Se o filme tem quatro a cinco semanas, temos três a quatro semanas de pré. Que é a preparação. Agora isso é a pré-pré. Porque a pré é muito antes. O diretor fulano me chamou para fazer o filme. Depois do dia que ele me chamou, eu já estou trabalhando. Ele me chamou, eu vou conversar com ele sobre conceito, vou conversar com o diretor de arte sobre cor, sobre paleta, sobre várias coisas. Já vou imaginando, já vou pesquisando, adentrando no assunto. Isso sem receber, porque foi convite feito que eu sei que em junho eu vou filmar com ele. Então eu já vou entrando nesse universo, trocando, ligando para ele, fazendo reuniões e tal. Uma coisa informal. Porque nenhuma equipe de filmagem pode pagar uma pesquisa de seis meses. A questão da realidade orçamentária [...].

ÁLAMO [...] Brasileira.

BÁRBARA Mas como você sabe que é um projeto relevante, que você quer fazer. Você faz realmente, essa parte inicial é de acordos verbais mesmo. Quando chegar em junho, que vai ser a filmagem, todo mês de junho a gente entra no que chama de

pré-pré, quando temos uma base de produção, onde toda equipe vai trabalhar ali. Equipe de arte, de maquiagem. Aí a maquiadora vai lá e faz um teste de maquiagem, se tem cena de porrada, ela faz um teste de hematoma. Vê o cabelo. Ali é um criatório, é um grande criatório. É onde todos estão criando para conseguir em julho filmar. Coisas que estão sendo pensadas, mas que estão sendo realizadas naquele mês anterior à filmagem. Por exemplo, no Amarelo Manga, dentro desse criatório, o Matheus Nachtergaele conversando... Não, foi no Árido Movie, disse: “eu queria ter um trejeito que eu não estou achando, não sei se eu arrasto a perna, se eu tenho alguma coisa no ombro, não sei o que”. Aí a figurinista do Árido Movie, com Juliana Pristhon, falou: “deixa eu tentar fazer uma coisa”. A gente pegou um sapato dele e levou no borracheiro. O borracheiro serrou metade do sapato. Quando ele calçou o sapato menor que era lateral, pisava meio de lado, assim, com o outro, ele achou qual era o jeito do personagem por causa de um sapato. Então é um criatório, ali o ator está experimentando, ele vai dizer assim: “ó, acho que esse figurino...”, eles têm um puta respeito pelo trabalho, mas às vezes eles dizem: “ó, acho que não vai passar o que tô querendo”. E aí nós trocamos uma calça, um vestido xis.

PARTE 5

(00:48-01:00)

BÁRBARA [...] Aí a gente vai trocar uma calça ou um vestido xis, então é um grande laboratório coletivo pro filme acontecer.

ÁLAMO Aí eu te pergunto, porque geralmente você faz produções maiores, eu já passei por isso, geralmente fala pra eles quanto tempo antes você tem acesso ao corpo desse ator, como você faz essas provas. Geralmente a coisa tá pronta muito antes ou você descobre isso na hora? Como é que se dá isso?

BÁRBARA Ah, eu acho que é muito relativo de filme a filme, mas geralmente se a gente tá em pré há cinco semanas antes do filme, digamos quatro a cinco semanas antes do filme, ou três, o ator chega 10 dias antes de filmar. Então assim, em alguns casos, ele vem e tira a medida. Outro casos, você vai ligar lá para o figurinista do Rio de Janeiro que já trabalhou com eles e dizer “ó, me passa a última medida que era do figurino de Matheus Nachtergaele que eu vou trabalhando aqui.”, ou você fala com ele também “ó, como que tá tua medida?”. Aí você faz uma pré-produção e quando ele chega aí você ajusta tudo, todos os tamanhos, é, troca a roupa. Eu,

geralmente, nos filmes que eu trabalho, trabalho com costureira em set, porque a camareira faz pequenos reparos, cai um botão, precisa fazer uma bainha, a camareira tem essa habilidade, geralmente. Mas quando tem uma coisa de ter muita roupa feita pelo departamento de figurino, sem ser comprada, eu trabalho com costureira em set, que ela vai com uma máquina portátil e fica o dia todo no set. Tem dia que ela não trabalha nada, fica só olhando, ela ganha por isso, mas é uma segurança que eu tenho.

ÁLAMO Que deve funcionar na hora.

SIMONE Na hora que precisar.

A: Pronto, então a gente já viu a pré-pré que você falou, né. Como é que se dá ao longo da filmagem em si? Ou tem alguma coisa ainda na pré que você acha importante eles saberem?

BÁRBARA Deixa eu pensar...

ÁLAMO Fique à vontade. Tem algo que eu queria te perguntar, mas que talvez seja mais curiosidade minha e não deles. Como é que se dá seu momento de defesa de figurino com o diretor?

BÁRBARA Olha, é uma defesa que é mais você mostrar de onde você partiu. Assim, em cima da referência que ele te dá. Geralmente, quando um diretor te convida pra você assinar um figurino, ele tem um certo conhecimento do seu trabalho e tá a fim de trabalhar com seu perfil de figurinista. Então, é muito difícil ter uma coisa de confrontamento entre as duas partes, porque as duas partes se curtem e curtem o trabalho um do outro. Até porque eu não vou fazer um figurino pra uma pessoa que eu desrespeito e que eu, né, prefiro não. E eu acho que, principalmente o diretor, que é o chefe, vai ser mais fácil ainda ele chamar quem ele quer, né?

ÁLAMO Uhum.

BÁRBARA É, eu acho que é um lugar onde você morde. Eu trabalho com, geralmente, eu peço que o primeiro ou o segundo assistente tenha habilidade para desenho. Eu tinha na minha época, que eu era assistente, estagiária, e hoje em dia eu não quero ficar fazendo croqui mais. Então eu contrato um dos dois assistentes com habilidade pra desenho que aí eu apresento já o croqui, todos os tecidos já grampeadinhos, assim o que é que eu vou usar, como. Às vezes alguma referência que eu vou usar, por exemplo, se for um figurino de época vou no livro ali, mostro o croqui, qual foi a licença poética ou a alteração que eu fiz. Com a cartela de cor, ou

com o desenho já pintado ou aquarelado. Eu mostro uma coisa bem bonitinha. Pra cada cena de um personagem eu faço uma pastinha e apresento pra o diretor e dali ele vai me dizer “ah, isso aqui eu achei genial, agora isso aqui eu to achando distante do que eu pensei”, aí você vai alterando. É uma conversa assim muito respeitosa e você tem que entender que não é uma crítica pessoal à sua criação e você ta realizando uma coisa que ta na cabeça dele. Assim, é que nem você ta lendo um livro e eu to vendo um personagem e Simone a vendo outro no livro, aí a gente tem que fazer que nem Simone diretora ta vendo.

ÁLAMO Meio como um roteiro. Tem dois pontos partindo de um mesmo roteiro.

BÁRBARA Exatamente, então é muito simples. É você chegar com uma apresentação visual e um conceito “olhe, eu acho que se esse personagem usar só roupa muito florida vai mostrar uma certa extravagância. Será que é interessante pro perfil dele?”, é, “ah, tem uma mulher que é muito extrovertida, será que eu vou nas cores mais fortes? Por que eu to escolhendo esse caminho?”. Porque eu fiz uma leitura do roteiro, em cima do que eu conversei com ele, que vai me dar uma ideia de quem é aquele personagem e meu figurino tem que ajudar pra isso. E uma das coisas mais importantes é que apesar se eu tenho um figurino alegórico porque o personagem ou o trabalho demanda é entender que a última coisa que tem que aparecer é o figurino. O melhor figurino é aquele, mesmo em Almodóvar, você vê os figurinos de Almodóvar são fantásticos, extravagantes, mas eles fazem parte de um todo que é tão mimetizado que não é assim “o figurino que aparece atrás é bege”, sabe? Você tem que ta trabalhando dentro de um todo. Se o figurino ta gritando demais alguma coisa ta errada. Mesmo que ele tenha que gritar, ele tem que gritar “ah, o cenário ta gritando porque o personagem é gritante”. Foi uma das primeiras coisas que eu aprendi no curso de figurino.

SIMONE É ter coesão com tudo.

BÁRBARA É isso, seu figurino tem que fazer parte de um todo e ele tem que ser invisível e aí as pessoas reparam “ah que figurino incrível” porque ele ta tão em sintonia com tudo que ele aparece.

ÁLAMO É mesmo. Então já saiu da pré-pré, passou pela pré e agora quer filmar. Como é que são as coisas que você acha que são importantes pra eles saberem?

BÁRBARA Aí na filmagem, a gente já tem que chegar na filmagem com tudo muito pronto, sem invenção. É, tem coisas, por exemplo, como eu falei, tem um curso, tem

algumas pessoas aqui em Recife, eu acho que Bel talvez, eu não sei, mas tem algumas pessoas, por exemplo, que dão cursos para você aprender como envelhecer roupa. Tem técnicas para envelhecer roupas, tem técnicas para detonar roupas porque a pessoa caiu no asfalto. Isso tudo tem que tá pronto antes. Quando você vai pro set, você vai com intuito: manter a ordem do que foi planejado e cuidar do seu ator e de seu figurino. No set não se cria mais. É, raramente vai te pedir um detalhe assim “ah, a figuração entrou duzentas pessoas hoje” aí você vai meio que criar ali na hora cada um com uma personalidade em cima do que você já separou. O set é o momento de metodologia, de você aplicar tudo aquilo que você criou numa prática e é muito importante que tenha-se um ritmo próprio, cada filmagem vai ter um ritmo próprio e você tem que tá dentro desse ritmo geral. Então você tem que tá com sua planilhazinha ali de todas as roupas, cada set geralmente é num local, ou pelo menos três, quatro dias você vai mudar de local. A não ser que o filme se passe inteiro numa sala de aula, num apartamento, você tá filmando em rua então você tem que tá com tudo isso que você desenvolveu bem programado, o seu carro, sua costureira, sua camareira, seus assistentes, todos em sintonia porque ali é assim, o diretor vai dizer “vai gravar a cena um em dez minutos”. Ele vai chegar, já ensaiou também com o ator, vai dar um tempo pros atores entrarem, os atores já têm que tá vestidos, porque eles pegam um pouco do que são com a roupa, com ajuda dos adereços, com ajuda da maquiagem. Então é você fazer o ritmo do set funcionar. Acontece, já aconteceu comigo, vai acontecer com qualquer pessoa, de dar uma cagada, de você esquecer teu figurino na hora da cena lá não sei aonde. Infelizmente vai ter que assumir e dizer “ó, desculpa, mandei ele buscar lá, ficou faltando esse figurino”. De quem foi o erro final? É do figurinista. A camareira que devia ter trazido, mas quem responde pela equipe de figurino, quem devia ter na saída checado “ó, r r r x x x tá aqui? Tá. Adereços todos? Ok”. Então basicamente acho que o set é o momento de você relaxar toda aquela criação, porém bastante atento pra que tudo funcione no ritmo preciso, assim, e é muito preciso mesmo porque você tem que filmar cinco, seis cenas num dia e às vezes em lugares diferentes, com pessoas diferentes, com roupas diferentes e tudo tem que tá na ordem, então o assistente tá com o elenco principal, o outro assistente tá com a figuração, a camareira tá passando tudo desde a hora que chegou, organizou o guarda-roupa, botou no carro numa ordem que vai ser muito fácil de achar e retirar e

ir lá filmar. E é papel no set do figurinista é sentar ao lado do diretor de arte, do diretor de fotografia, do diretor, no que a gente chama de videoassiste, que é uma televisão onde tá sendo gravada porque acontece de o microfone vazar, aí a gente encaixa o microfone dentro da calça, a lapela, que é uma caixinha, dentro da calça do ator, ou até um sutiã que não era pra cair, que não era pra aparecer. Então você tem que tá atento naquela telinha pra que tudo seja acontecendo conforme, o figurino seja seguindo aquilo que foi planejado, então se acontece você não pode nunca, jamais, cortar uma cena. Jamais na sua vida. Só quem pode cortar é o diretor, mas você vai perceber aí você vai falar para o assistente de direção “olha, o microfone vazou” aí o diretor vai dizer “vamos fazer de novo”. A partir da sua informação. Que vai ser muito grave chegar na edição e não ter outra cena e o microfone tá aparecendo. Então é uma de suas funções. Se você tem que sair, o primeiro assistente assume essa função. Fica lá no vídeoassiste de olho para que o figurino seja perfeito, ainda que o figurino seja totalmente detonado. Já aconteceu, por exemplo, no meio da cena, um figurino muito rasgado se desfazer, aí tem que cortar, ajeitar o figurino e fazer de novo. Mas essa informação você tem que passar pro assistente de direção. Porque cada um, o diretor de arte vai tá atento se a panela tá com fumaça assim, cada um vai tá atento na sua parte. Ninguém vai se ligar no microfone do ator. Quem tem que se ligar é você. Então, e essa informação você que passa pro assistente de direção “aconteceu um problema assim, assim, assim”. Que tem uma hierarquia que é muito importante e não é uma questão de, é, de valor ou ego não, é porque sem ela não funciona. Se você quebrar essa hierarquia, é, o filme não acontece e atrapalha toda a diária, então você tem que saber com quem falar, o que falar. Geralmente os chefes de equipe, né, por exemplo, poderia acontecer de um assistente ver enquanto o figurinista tá distraído, então ele vai falar para o figurinista “ó, o microfone vazou”, o figurinista também tem a liberdade de falar para o diretor, mas ele vai ter que avisar ao assistente, porque o diretor vai dizer “ah, essa cena não importa, eu vou depois tropar ela e não vai aparecer o microfone”. De todo jeito, a última instância é do diretor se repete ou não a cena, então tem toda essa hierarquia, é, que tem ser trabalhada e respeitada e geralmente é, de forma bem legal. Apesar de ser um ambiente super amistoso, todo mundo fica muito amigo, o trabalho é uma parceria. **ÁLAMO** É importante. Eu acho isso fantástico você frisar. Não é uma questão

meramente hierárquica ou uma questão de ego. Pra necessidade que o filme corra. Filme geralmente é caro e é por diário, então você tem um acordo do quanto que você vai gastar de grana.

BÁRBARA É, eu acho que é assim: se você for bem honesto uma diária de uma equipe, de um longa-metragem de ficção, pagando todas as pessoas e equipamento fica algo em torno de quinhentos mil reais. Então se der uma cagada, você tá perdendo quinhentos mil reais.

ÁLAMO Por dia.

BÁRBARA Por dia.

Parte 6

(01:00-01:12)

ÁLAMO Por isso que é importante você não perder essa grana. Tem que ficar muito afiado, achei ótimo você tocar nesse ponto. Tem que ficar bem atento em como vai minimizar esses gastos.

BÁRBARA Exatamente.

SIMONE E depois pode acontecer de não ter mais esses 500 mil reais novamente.

BÁRBARA Não, geralmente não tem! Geralmente quando isso acontece é gravíssimo, você vai ter que arrumar o dinheiro. Porque geralmente toda a produção é pensada com custo total. Cada dia tem esse custo e a gente tem um orçamento x, não pode estourar.

ÁLAMO Passamos pela filmagem, o que é que vem depois pra você?

BÁRBARA A desprodução é super importante. Você saber como vai ser a preservação desse figurino, com quem ele vai ficar, se a produtora desse filme tem acervo, se vai deixar esse acervo na produtora; você vai negociar seu figurino? Por exemplo, o seu cachê é mil reais, mas ele só tem 500. Então você pode dizer: “eu posso fazer por 500 mas eu vou ficar com todo acervo pra mim”. E se você aceita ficar com o acervo pra você, você tem que ter a responsabilidade de mantê-lo. Porque durante alguns anos por mais que ele seja teu, mas pelo menos por 3 anos ele vai ser pra o uso do filme. Então por dois anos ou três você não vai poder usar esse mesmo figurino em outro protagonista. Pode ser que alguém queira fazer uma foto daqui a x meses com um dos personagens vestindo a roupa deles, então você

tem que ter a responsabilidade da preservação e esse é um dos maiores problemas do figurino brasileiro. A preservação. O figurino se acaba e não tem mais. E é realmente caro porque você tem que manter o figurino limpo e tem que arejar, tem que ter uma pessoa ou você mesmo vai documentar e guardar imagem e foto, e você vai também enumerar e saber que filme foi. É um processo muito difícil. Na desprodução do filme você vai ter que primeiramente lavar. Então no seu orçamento.. por que assim, dentro da equipe de figurino a gente não tem o *production designer* que é a pessoa que vai fazer a contabilidade. Geralmente fica com o figurinista essa contabilidade. Então é importantíssimo planejamento. Você saber que você vai ter que ter um gasto significativo com lavagem de roupa. Seja uma pessoa, duas ou três que vão lavar a roupa manualmente, seja em lavanderias. Geralmente são lavanderias. Geralmente a gente orça isso antes, a gente faz um acordo antes com a lavanderia. – *Vai ter 450 peças, quanto que é? – 5 mil reais – Ah, vamo negociar, dá pra fazer por 3?* - E vai tentando negociar e guardar esse dinheiro porque todo figurino fica sujo, fedido e estourado no final do filme. E você só pode preservar se ele chegar pra você com um mínimo de decência, porque senão dá vontade de jogar no lixo. E dessa lavagem feita, você vai fazer as devoluções. Devoluções de loja, devoluções de brechó, devoluções de pessoas físicas com muito cuidado.

ÁLAMO De quem é a função dessa devolução?

BÁRBARA Dos dois assistentes. O figurinista coordena, mas quem vai são os assistentes. Eles ganham mais, uma semana a mais, porque cinema se paga por semana, não se paga por mês nem por projeto. Não importa o que digam, é por semana. Alguns vão dizer, - *Vamos fazer o valor por projeto, não* -. Tem uma tabela do sindicato dos trabalhadores da indústria do audiovisual que tem o piso que é o menor valor que se paga por semana por função. Geralmente é um pouquinho acima do piso, a média geral. Filmes ricos, essas comédias que fazem lá no Rio é bem melhor. Mas a média é assim, um pouquinho acima do piso e é bem justo. Não é uma coisa ruim não. É justo. Valor se paga por semana. E os dois assistentes e a camareira vão receber uma semana a mais. O figurinista vai coordenar um dia ou dois, deixar tudo prontinho e os assistentes e a camareira vão ficar uma semana. Porque vai pra lavagem, as assistentes levam e trazem e depois catalogam, divide as devoluções, divide o que vai voltar pra produtora e a camareira vai passar todas

as peças para serem devolvidas em lojas, em brechós, em pessoas físicas. Então essa parte a equipe recebe por mais uma semana pra desprodução.

ÁLAMO De modo geral tu retira em loja pra fazer esse negócio?

BÁRBARA Já retirei, mas assim coisa muito básica tipo calcinha, sutiã e cueca. Importantíssimo vocês terem acervo zerado, novo, claro de calcinha, sutiã e cueca cor da pele. Figurino branco com calcinha vermelha na hora de filmar é um horror e tem muita modelo ou atriz que vem com lingerie que não é adequada. As mais experientes já não. Pessoas que estão mais acostumadas não. Outras pessoas são da personalidade mesmo, só usa roupa neon por baixo e é um problema pra quem ta fazendo. E é super importante. Eu tinha um kit que eu andava, que eu entregava pra camareira e a camareira já tinha outro kit dela. Mas no meu kit nunca faltou: calcinha, sutiã e cueca bege, meia, preta social porque às vezes a cena é social e o cara tá de meia branca porque veio de casa de tênis ou de chinelo pra filmar. Ai todas as necessidades do figurino que são infinitas... E alfinete, alfinete de segurança.

ÁLAMO Fala o seguinte, bem detalhado pra eles porque é importantíssimo. A gente já mostrou, mas é bom você contar o que tem no kit de Bárbara?

BÁRBARA O meu kit era esse: as lingers, as meias pretas e marrons sociais. Aquele kit bem careta que vende na C&A, que vem aquelas meias cor de terno: cinza, preta e bege, ter aquilo. Eu tenho sempre um kit de aliança falsa que vende na cidade, bem baratinho dourada de todos os tamanhos. Porque tem cena de figuração que tem que ser um casal numa mesa jantando e não é um casal. É um cara que conheceu a menina agora e vai por o kit de aliança. São alianças douradas.

ÁLAMO Essa semiótica é importante você frisar sempre.

BÁRBARA E também tem o kit de bijuteria básico que é uma argolinha, uma bolinha; porque tem gente que vem com um brinção como eu e na hora não pode. Um kit básico de bijuteria neutra. Que ai você pode trocar com a figura um kit de aliança, às vezes eu tenho anelzinho também basiquinho assim desses normaizinhos que não aparecem muito e relógio masculino. Eu compro quebrado na cidade que ai tem de dois, três reais; social, prateado e dourado. Tinha também kit de corrente tipo estilo cafuçu pra fazer as coisas mais especificas aquelas grossonas assim e kit de óculos de grau sem grau. Óculos sem vidro, básico padrão, porque às

vezes tem – *ah, ela não tem cara de mãe*– uma modelo que chega pra fazer a mãe, ai a gente bota uns óculos pra dar uma carinha mais velha – *ah, professora, era tão bom que a professora tivesse uns óculos* – ai bota os óculos. Que era o kit básico. E o kit básico de salvamento que é esparadrapo, fita crepe, alfinete de segurança, linha e agulha das cores neutras pra você dar um pontinho ali na hora que precisa ajustar alguma coisa e aqueles negócios de papelaria: garrinha de papel que você faz o truquezinho que é o mesmo que você faz em foto. Dependendo da cena da pra usar ou não que ai isso é muito bom pra calça. Calça jeans você não consegue pinçar na hora de filmar se tiver folgado ou acontecer alguma coisa pra uma figuração, por exemplo, você pinça com aquele ganchinho de papel de papelaria, bota o negócio pra dentro e bota a roupa por cima que ai ela já fica na medida. Também cinto, cinto masculino básico preto e marrom. Geralmente tem o que é dupla face. De um lado preto e do outro lado marrom. Mas tudo que você acha que você vai passar perrengue num set de filmagem.

SIMONE Engraçado que não é o extravagante, é o básico.

BÁRBARA O extravagante você já pensa. Se você vai fazer carnaval, você vai trazer todas as loucuras, você vai fazer um figurino que você já pensa em tudo. Mas o básico as pessoas geralmente pecam pra mais.

ÁLAMO Quero fazer uma pergunta porque o nome da cadeira é oficina de figurino pra cinema e publicidade porque em Recife a gente fez a pesquisa, a gente descobriu que a grande demanda financeira pra eles, é publicidade. Bárbara fez bastante cinema, mas ela fez um pouco de publicidade. Você consegue notar muita diferença de um figurino pra o outro e o que você fala pra eles se ligarem em relação a isso?

BÁRBARA É muito diferente. Muito diferente! Figurino de cinema e figurino de publicidade. Primeiramente, figurino de publicidade vende um produto para uma sociedade muito normatizada então como você vê uma mãe são arquétipos e geralmente são muito padronizados de uma publicidade pra outra, isso é a primeira coisa. Você tem muito pouco potencial criativo dentro do mercado publicitário. Tem também comercial incrível que você vai passar quatro, cinco dias produzindo e vai fazer um comercial – governo do estado para o carnaval – você tem uma infinidade de coisas pra fazer. Tem EMPETUR, secretaria de turismo, ai tem várias coisas que você consegue criar um pouco mais e fora uns que são umas loucurinhas que às

vezes acontece. Nagem que tem aqueles bichos estranhos... Mas a média você vai ter que vestir um homem, uma mulher do inconsciente coletivo pernambucano. Primeiro que eles vão te contratar num dia pra filmar daqui a três dias então você vai ter que correr.

ÁLAMO Pro cinema é por semana e publicidade é dada por diárias então o lucro é bem menor.

BÁRBARA É bem menor, você não tem muito tempo, então o que é importante pra publicidade? Você ter sua rede de produção. Você ir às lojas, se apresentar, dizer quem você é pra onde você trabalha deixar cartão de visita, já demandar mesmo. Dizer assim: *Olha se eu tiver um comercial, sei lá, da Skol, do governo, posso contar com vocês? Vou deixar aqui meu cartão.* Essa network é que vai fazer você conseguir realizar no mínimo tempo possível um comercial porque vai ter comercial que vai ser daqui a dois dias e você vai vestir 145 pessoas.

Parte 7

(01:12-01:24)

A transcrever.

PARTE 8

(01:25-01:37)

BÁRBARA O trailer, né? Você vai passar o trailer?

ÁLAMO Pode ser, pode ser o trailer. Queria passar somente depois “Pais do desejo”, por que eu queria que você contasse da relação figurinista e estilista que você teve com MelK [Zda, estilista pernambucano] , que é um vestido que eu não esqueço, acho incrível, até hoje eu lembro dele.

ÁLAMO De quando é esse filme, Bárbara?

BÁRBARA Deserto? É de 2007. Ele foi lançado no cinema em 2007 ou 2008.

(Trailer do filme “o deserto” é passado nesse momento).

ÁLAMO Conta...

BÁRBARA Meio que eu tinha pincelado um pouco. O filme trata de uma menina que foge do abuso do padrasto, numa cidade chamada deserto feliz, e foge com um caminhoneiro pra recife. Já em consequência do abuso, ela fazia programa, pra juntar dinheiro para fugir, num posto no interior, e com um dos clientes dela que é

caminhoneiro ela foge pra recife e acaba indo morar no Holliday, acaba entrando no mundo do turismo sexual inclusive num bar que vai muito alemão, né. Numa época que em Recife, estava muito grave essa situação, só perdendo para Fortaleza, que estava pior. Em recife, ela conhece um cliente “super gato” e tem uma ilusão romântica de ser feliz com ele e.... Vejam o filme! (Risos) Que aí tem um desdobramento que cada um vai interpretar de uma forma, se ela viveu esse romance, se é uma ilusão, é bem aberto. E esse filme foi muito trabalhado em pesquisa de campo, a gente teve um “pré” Bastante longa...

ÁLAMO Como era tua equipe?

BÁRBARA Minha equipe era mínima. Porque era um filme muito barato e.... Sim, si... Com pouquíssimo personagem, não tinha muito personagem. No núcleo do sertão, tinha a Jéssica, a Maria que era a mãe e o padrasto, o Bil, eles três numa casa. Ai o Bil trabalhava numa vinícola que era toda real, a gente filmou numa vinícola de verdade, então todos os outros personagens que estavam passando eram funcionários da vinícola que o dono liberou pra filmar com a gente, então.... A Maria trabalhava numa loja que só tinha mais uma funcionária, e, tinha o posto que ela fazia programa e os clientes, isso era só o que tinha no sertão de personagem, 10 personagens, sendo que 3 principais e o resto elenco de apoio. A proposta do Paulo, na época, era fazer um filme hiper-realista, era usar uma linguagem típica de documentaria, pra dar a dureza que o filme pedia pra tratar desse assunto. Porque era uma realidade, na pesquisa tinha menina de 10 anos fazendo programa a 1 real, sabe? Era uma coisa tao difícil de ver, a gente queria mostrar de uma forma difícil. A proposta de Paulo, é que o filme fosse tão realista que as pessoas ficassem por algum momento achando que era um documentário, então, foi usado vários recursos do documentário pra parte de fotografia e pra parte de arte, quais são eles? A gente vai filmar em lugar real com pessoa real, todo mundo que tá nesse bar, vai estar nesse bar. Ai a gente vai avisar que vai filmar, quem não quiser filmar, vai sair, pra trabalhar essa coisa. Ai assim, tem uma época, que alguém está com alguma camisa de prefeito, ai a gente tinha um blusinha pra trocar, mas de modo geral, a gente interferia muito pouco nessa realidade, então não precisava de uma equipe muito grande.

ÁLAMO é com figurino documental, é incrível, não interferir, deixar a realidade.

BÁRBARA é bem difícil, porque tem uma hora que fica um “samba do crioulo doido”

e você fica meio nervoso, querendo dar uma organizada, mas não pode. Aí minha equipe era eu, minha assistente, uma camareira e eu tinha somente um maquiador, na equipe, éramos nós quatro, e a equipe de arte tinha Diretor de arte, assistente, produtor de objetos, cenotécnico e pintor. Foi maior, mas também não foi tão grande assim. Primeiro a filmagem teve três etapas, sertão, Recife, Berlin. Sertão a gente filmou por 8 dias, e ficou um mês antes fazendo pré-produção e ensaio, porque foi tão importante pra equipe o ensaio, porque a protagonista era uma atriz estreante, nunca tinha feito nada, então tinha que ter o tempo de preparação dela, que ia viver cenas muito violentas no filme, então, tinha uma preparação de ator muito extensiva, que fez com que a gente pudesse fazer essa pesquisa de campo, falar com as pessoas, como é que elas vivem, o que é que elas vestem, o que elas comem, pra todos os departamentos, inclusive, pra o ator falar daquele jeito, agir daquele jeito, sabe? Então isso possibilitou a gente pegar todo o figurino como eu falei, fui lá em Santa Cruz do Capibaribe, comprei um monte de roupa, muita mesmo, duas malas de roupas, calça, top, sapato, tudo que eu podia comprar com o orçamento do filme e logo eu fiz as trocas, algumas coisas eu já tinha meio que desenhado, pra Jéssica, que eu peguei de crianças mesmo, assim.

ÁLAMO Mesmo sendo um filme realista, você desenvolveu croquis, né isso?

BÁRBARA Você desenvolve croquis pra todo elenco principal, e fiz algumas trocas para as roupas deles, mas tem coisas que, tem um short que ela usa, um short verde que parece um Adidas dos anos 70, que eu achei, isso foi por que o diretor de arte e o fotógrafo definiu que a luz do filme ia ser mais voltada para o verde, o sertão ia ser mais laranja, Recife e Berlin ia ser mais verde pra cinza, e ia ser uma luz muito fria, mesmo no sertão, a luz só é quente quando é natural, quando é interna a luz é fria, é tipo uma luz branca assim, então a gente trabalhou um figurino que sempre pudesse priorizar o verde. Tudo foi pensado, quando eu ia fazer a troca, eu procurava roupa de criança, mas na época pra fazer o filme ela tinha que ter 18 anos, por que tinha cena de sexo e de violência sexual, mas ela aparentava ter 13 anos, quando ela chegou pra fazer o teste, todas as pessoas pediram a identidade dela, que era muito chocante, ver aquela menina numa cena de abuso sexual, era sofrido. A roupa do elenco principal foi pensada, no sentido que, eu fiz o croqui e fui buscar na realidade aquilo de se assemelhava. O Bil eu sabia que ele ia usar quase sempre camisa de botão, o Paulo, ele é do Santa Cruz, ele queria que ele fosse

preso com a blusa do Sport, tinham algumas coisas que eram pensadas. Uma blusa do Sport, velha, surrada. Em vários pontos, assim, a dona, que é dona dos apartamentos, ela tinha que ter um majestade, era uma antiga prostituta, que agora era dona de vários apartamentos do Holiday, como uma figura real que mora lá, que a gente fez uma pesquisa lá, ela tinha que ter uma extravagância muito elegante, sabe? Então ela usava uns collants assim, meio lamê, mas sempre chic as cores, e nada era muito rosa choque, e sempre pensando em puxar pro verde em Recife, o laranjinha no sertão e essa coisa meio cinza em Berlin. E em Berlin, tinha uma coisa muito importante, que é que a atriz nunca tinha saído do Brasil e a personagem Jéssica também nunca tinha saído do Brasil, não queríamos manter essa curiosidade, do medo, do ineditismo mesmo do personagem, da atriz e da personagem, do deslumbramento. Ai a gente pensou que, as roupas que ela ia conseguir era das amigas do Holiday que já foram embora com os namorados e voltaram por ventura, então eram umas roupas sempre fora do tamanho dela, sem muita conexão, porque ela pegou um casaco emprestado. E aquela história das meninas do Holiday, tem umas meninas do Holiday que faz duas ceninhas, que é uma menina mesmo, que era uma trabalhadora do Holiday, que era ela quem dava as dicas de roupas, que levava a gente na casa das outras prostitutas que a gente trocava as roupas com ela, e toda vez que eu botava uma roupa, ela diminuía. E a cena que ela fala, era tipo, ela dizendo isso para as meninas, porque não era pra ela falar, era pra ela fazer figuração, mas ela era tão gente boa. Ela começa a conversar “menina, sua roupa tá muito grande, bota uma saia mais curta! Porque a realidade como a qual a gente se deparava era que sempre a gente achava que tava um absurdo e era menor e era mais provocante, e tinha uma das meninas que era mais santinha, então a roupa era maior, mas enfim foi bem realista, a gente foi lá no Holiday, morando no Holiday, a equipe ficou em quatro apartamentos de lá, a equipe de artes tinha dois apartamentos, um apartamento que era base e um que era locação, que casa das meninas e dois era pra equipe ficar morando lá, dormir alguns dias, conhecer as pessoas, porque a gente já ocupou também o Holiday por quase três semanas incomodando a rotina, então a gente queria conhecer, querer saber quem era o dono do pedaço, saber a quem a gente pedir autorização, se inteirar dessa realidade para também fazer essa coisa naturalista, e também as meninas, as quatro atrizes que moravam dentro da casa, ficarem mesmo se

sentindo em casa, sabendo como agir, como abrir o guarda-roupa, como é que liga o fogão que não tem o negócio, pra ter uma naturalidade no agir.

ÁLAMO Eu vou dar um pulo [... Áudio confuso] Porque são os dois que eu gosto por razões bem específicas.

BÁRBARA País do desejo, foi uma coisa bem diferente foi 2011 ou 2012, foi o filme que ele tinha a proposta de ser classe média alta, todos os personagens são todos personagens ricos e curiosamente muito fardados assim.

[Trailer].

PARTE 9

(01:39-01:51)

Áudio ambiente 1:39h à 1:40:44h

BÁRBARA É, o País desejo é um filme que fala de um padre que está em crise com a igreja, e a crise aumenta quando teve aquele caso real daqui, de uma menina, uma criança que foi violentada pelo tio e fizeram o aborto, e a família e os médicos foram excomungados pela igreja, e na época teve um pequeno escândalo local... ai a gente usou... Paulo usou esta historia no... de pano de fundo pra aumentar a crise do padre com a igreja. e culmina na chegada de uma pianista pra fazer o show. Então o Fabio Assunção, irmão do Gabriel, é medico, ele é um especialista em implante e eh irmão do Fabio Assumpção e ele é super de uma família tipo...usineiro, alguém muito muito rico. Então a locação foi aqui no poço da panela, num casarão gigantesco, e a ideia era de que trabalhasse em torno de "qual é o problema da... quais são os problemas da classe alta" e ver quais eram os grilos deles, e chega nesse problema que ele está em crise com a igreja e chega uma pianista, uma viagem fazendo um show, um concerto. Está em transito. E, ela em Recife, ela passa mal (já se sabe no filme que ela tinha problemas renais) e em Recife ela passa mal, ou ela vai pro hospital, ou ela morre. E nesse intra tem a licença poética né, de... o rim do padre é compatível com o rim dela, e ele vai... Ai tem todos os processos éticos e amorosos que acontecem no filme. Esse filme foi bem peculiar, eu nunca tinha feito figurino pra gente tão rica e, por exemplo, todo o figurino de Gabriel Braga Nunes foi da Dona Santa. Eu pedi parceria pra eles, levei o Gabriel lá, ele fez o fit. Eu tinha desenhado também todo o perfil deles, e na Dona Santa eu consegui. Ele so usou Ricardo Almeida,... tudo linha fit, todo

"chiquerrrimo"

ÁLAMO Na verdade foi o figurino todo diferente do anterior, por isso que eu trouxe pra mostrar, ele é o oposto.

BÁRBARA Bem oposto! Esse ai eu consegui retirar tudo em loja. E algumas coisas ele até ganhou, porque as lojas muito ricas, elas dão presentes pros atores.

ÁLAMO Mas assim, o de Gabriel ele foi todo da Donna Santa, o de Fabio Assumpção foi todo eclesiástico...

BÁRBARA Então foi feito o... aquele figurino que é dourado que ele reza a missa a gente comprou na loja da igreja de são Paulo. que eles fazem figurino pra todo o Brasil, pra celebrações, não são figurinos básicos, são figurinos pra celebrações. Aí a gente fez toda essa pesquisa, onde que vende... ai pra achar a cor, porque geralmente são azul, vermelho, verde... são cores mais assim... nas celebrações os padres usam tons mais fortes. Aí conseguimos esse que era mais dourado, com a cartela ali, de cor

ÁLAMO Qual o nome do lugar que você achou

BÁRBARA Ai! Só nos meus cartões agora

ÁLAMO Não, é porque você falou agora, eu fiquei curioso

BÁRBARA Não, é uma... eu acho que fica no Rio Grande do Sul, é a maior loja especialista em roupa de padre para cerimoniais. Ela só faz isso. Ela tem tipo um cardápio. Você vai vendo qual cor, pra que celebração é, e você vai escolhendo.

ÁLAMO E o orçamento foi bem mais tranquilo.

BÁRBARA Tinha um orçamento maior, nada bizarramente alto, mas era maior porque sabiam que o figurino tinha uma necessidade muito grande de vestir os personagens de acordo com o perfil social deles, né

ÁLAMO É tu que diz o teu orçamento? tu prevê teu orçamento, ou tu se adequa à um orçamento que já existe?

BÁRBARA Não, geralmente a produção executiva diz: "o filme tem 50.000,00 RS pra fazer a arte, 12.000,00... 20.000,00... ai você vai apresentar o seu contra orçamento: "assim, pelo o que eu tô planejando, eu tenho que vestir 25 padres. Cada roupa de padre custa x, meu orçamento... temos 20.000,00 mas meu orçamento deu 32.000,00 como a gente pode chegar?" Ai a gente vai negociando, porque o objetivo do produtor é que realize o figurino, e o objetivo do figurino é que realize o filme, então, é uma guerra mas é chegar e mostrar a realidade, assim,

sabendo que eu vou ter tantos figurantes, tantas cenas de igreja, tantas cenas de... você tem um orçamento real que é isso. como é que a gente pode se ajudar. Aí sobe um pouquinho, baixa um pouquinho, e vai adequando. Aí pra isso a gente monta, por exemplo, eu tinha orçado compra de terno, ou aluguel de terno. Aí consegui a Dona Santa ceder o de Gabriel. Já me barateou, sei lá, uns 10.000,00 de roupas. Sabe, aí você vai fazendo os seus arranjos pra caber no orçamento, e pra que as duas partes fiquem satisfeitas.

ÁLAMO E essa roupa, que é a mais colorida, como é que você chegou lá?

BÁRBARA Essa roupa foi, foi uma coisa minha mesmo. Eu já tinha uma relação especial com Melk – dele, eu acho q ele é um cara que, (um cara aqui de Recife) que é extremamente criativo no que ele faz, autoral. E eu queria que... destacar um trabalho de um artista importante, e aí a gente foi trabalhando. isso conceitualmente foi ele quem criou. Eu falei: "olha, precisava que fosse um vestido vermelho, porque na cena da queda eu queria que desse uma impressão de sangue, assim." Aí ele deu essa ideia: "ah, eu vou fazer uma coisa que pareça um coração, com nervos, nervuras..."

Foi uma peça feita para o filme. Foi acordado um valor assim, eu paguei pelo trabalho dele e pelo material que ele usou. Mas também foi um valor que seria o custo que ele faria, porque isso teve o preparo de um vestido de casamento, e um vestido de casamento de Melk é muito caro pra mim. Aí eu fiz um acordo: "eu vou te pagar um negócio simbólico, mas o teu vestido vai ser a peça central de todo o figurino, porque é o que é mais importante e é o único que é vermelho." A única pessoa que tem um pouquinho mais de cor é a japonesa em uma cena. Mas ela está sempre com uma farda, porque a japonesa é enfermeira da mãe de Fabio assumcao, que é uma senhora que está há anos e anos vegetando, e é o objeto de desejo dos irmãos, que eles ficam assim... e ela foi toda inspirada em mangá, em personagens asiáticos... e é a única pessoa que tem um pouco de cor, porque todos os outros personagens eles são fardados, assim: o padre é a roupa de padre, e quando ele para de ser padre ele mantém, usando a roupa mas sem a gola. O Gabriel Braga Nunes é sempre terno com jaleco. A enfermeira e sempre com a fardinha branca de enfermeira.

ÁLAMO Acho que tem no trailer, o que você está falando, que eu lembro que é bem... no lugarzinho... Tem uma menina toda cheia de roupa colorida com a meia

amarela

BÁRBARA É ela! Isso é a chegada dela, porque depois disso, ela dentro de casa, ela fica usando o fardamento. Ali é quando ela chega na casa pra cuidar da mãe. Ai é o único figurino que teria uma cor mais importante, numa cena importante do filme, era o de Melk

ÁLAMO Que é fantástico!

BÁRBARA E... é muito bonito! Ele fez um trabalho bem cuidadoso. Foi por varias vezes fazer fit em Maria.

ÁLAMO Chegada dela por aqui... você quer falar mais alguma coisa?

BÁRBARA Não, ai é isso. O figurino foi peculiar porque assim, ao passe que era um figurino de gente muito rica, de uma classe social super abastada, tinha muita farda, muita farda! Todos os personagens eram prisioneiros daquilo que eles vestiam, e isso era muito simbólico no filme. O médico era prisioneiro da sua realidade. o padre, da sua realidade. A enfermeira, daquela coisa de mangá. E isso dizia muito sobre cada personagem, sobre sua natureza, sobre os problemas psicológicos deles. Então, foi um figurino que a gente teve muita costureira trabalhando pra fazer todos os fardamentos. Algumas coisas a gente comprou pronta, a camisa de gola do padre já vem...

ÁLAMO Qual era a tua equipe?

BÁRBARA A minha equipe era: eu, duas assistentes de figurino, duas estagiarias e duas camareiras. A equipe de maquiagem era: um cabeleireiro e um maquiador (Edson e Chris) com dois assistentes, cada um tinha um assistente. E teve um visagista pra fazer umas coisas da japonesa, um cabelo de Maria, botar cílio postiço. Uma pessoa que veio dar um tapa e passou uma semana. E ele fez esses pequenos detalhes, assim, tinha que fazer umas tatuagens fake, botar os cílios de Maria...

ÁLAMO Uhum! Algo específico.

BÁRBARA É!

FIM DO ÁUDIO.