



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
LICENCIATURA EM TEATRO

ALANNA PORTO DE ARAÚJO

ENTRE LINHAS E TECIDOS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A PRODUÇÃO DE
FIGURINOS DE MARCONDES LIMA NO COLETIVO ANGU DE TEATRO

Recife

2022

ALANNA PORTO DE ARAÚJO

**ENTRE LINHAS E TECIDOS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A PRODUÇÃO DE
FIGURINOS DE MARCONDES LIMA NO COLETIVO ANGU DE TEATRO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Artes como requisito parcial para
obtenção do grau de Licenciatura em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Carvalho Marques
Dourado.

Recife

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Araújo, Alanna Porto de.

ENTRE LINHAS E TECIDOS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A
PRODUÇÃO DE FIGURINOS DE MARCONDES LIMA NO COLETIVO
ANGU DE TEATRO / Alanna Porto de Araújo. - Recife, 2022.

92 p. : il.

Orientador(a): Rodrigo Carvalho Marques Dourado

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Teatro - Licenciatura, 2022.

Inclui referências, anexos.

1. Criação de figurino. 2. Processo criativo. 3. Teatro de grupo. 4. Coletivo
Angu de Teatro. 5. Marcondes Lima. I. Dourado, Rodrigo Carvalho Marques.
(Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

FOLHA DE APROVAÇÃO

ALANNA PORTO DE ARAÚJO

**ENTRE LINHAS E TECIDOS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A PRODUÇÃO DE
FIGURINOS DE MARCONDES LIMA NO COLETIVO ANGU DE TEATRO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Artes como requisito parcial para
obtenção do grau de Licenciatura em Teatro.

Professor orientador: Prof. Dr. Rodrigo Carvalho
Marques Dourado.

Banca Examinadora

(Nome do Orientador, sua intitulação e instituição a que pertence)

(nome, titulação e instituição a que pertence)

(nome, titulação e instituição a que pertence)

Dedico este trabalho a minha mãe, Adriana Porto, que esteve me incentivando e me ajudando durante toda a minha jornada.

AGRADECIMENTOS

A Deus e todas as forças superiores que me guiam, por me permitir enfrentar os obstáculos encontrados ao longo do meu percurso.

Aos meus pais por terem me apoiado desde o início, torcido pelo meu sucesso e nunca terem me deixado desistir.

Ao meu avô, meu painho, por ter me ajudado a comprar meu material de estudo e por todo o carinho que sempre me deu.

Ao meu orientador, Rodrigo Dourado, por ter sido professor e amigo. Pela compreensão e paciência nas horas em que estive apreensiva, e pelo auxílio durante a reta final da minha formação.

À minha amiga Jheniffer Amorim, por toda ajuda e todos os conselhos, que muito contribuíram para a realização deste trabalho.

Aos meus colegas de turma e professores, pelos ensinamentos, aprendizados e trocas de experiências que me permitiram crescer como pessoa e como profissional.

Aos meus professores do ensino médio, da ETE Porto Digital, por terem me incentivado a seguir meu sonho e, mesmo de longe, mostrado apoio e acreditado em mim.

A mim mesma, por ter tido determinação e garra para concluir este trabalho, acima de todas as dificuldades.

“As evidências da história do teatro mostram que, desde o seu princípio, o figurino era essencial para a sua existência, já que sem ele não há transmutação do corpo físico do ator em personagem” (PERITO; RECH; 2014, p. 04).

RESUMO

Esta investigação tem como foco promover um estudo sobre a produção do figurinista Marcondes Lima junto ao Coletivo Angu de Teatro. Para isso, se faz necessário refletir sobre o processo criativo de alguns espetáculos que tiveram seus trajes pensados por Marcondes Lima. Além de investigar como se dá a interação entre figurinista e atores no processo criativo, este trabalho observa, por meio de arquivos e documentos, a singularidade e a especificidade do modo de produção do Coletivo Angu de Teatro. Realizam-se, então, revisão bibliográfica e entrevista estruturada com o integrante e figurinista do grupo, na intenção de obter os resultados desejados. Para o tratamento e análise dos dados, recorreremos aos conceitos e publicações de alguns teóricos e figurinistas, como Fausto Viana (2007; 2008; 2010; 2021) e Dalmir Rogério Pereira (2012; 2021).

PALAVRAS-CHAVE: criação de figurinos; processo criativo; teatro de grupo; coletivo angu de teatro; marcondes lima.

ABSTRACT

This research focuses on promoting a study on the production of costume designer Marcondes Lima with Coletivo Angu de Teatro. For this, it is necessary to reflect on the creative process of some plays that had their costumes designed by Marcondes Lima. In addition to investigating how the interaction between costume designer and actors takes place in the creative process, this work observes, through archives and documents, the uniqueness and specificity of the mode of production of Coletivo Angu de Teatro. A bibliographic review and a structured interview with the group member and costume designer are then carried out, with the intention of obtaining the desired results. For the treatment and analysis of data, we used the concepts and publications of some theorists and costume designers, such as Fausto Viana (2007; 2008; 2010; 2021) and Dalmir Rogério Pereira (2012; 2021).

KEYWORDS: costume creation; creative process; group theater; coletivo angu de teatro; marcondes lima.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Angu de Sangue.....	31
Figura 2: Ópera.....	32
Figura 3: Rasif - Mar Que Arrebenta.....	32
Figura 4: Essa Febre Que Não Passa.....	33
Figura 5: Ossos.....	33
Figura 6: Marcondes Gomes Lima.....	34
Figura 7: O segundo quadro (Petra).....	52
Figura 8: O último quadro (Ópera).....	53

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 COSTURANDO ATRAVÉS DA HISTÓRIA.....	13
2.1 O FIGURINO NA HISTÓRIA DO TEATRO.....	13
3 CONHECENDO O TEATRO DE GRUPO, PASSEANDO COM O COLETIVO ANGU E VESTINDO O FIGURINISTA.....	20
3.1 TEATRO DE GRUPO.....	20
3.2 O COLETIVO ANGU.....	26
3.3 MARCONDES LIMA: O FIGURINISTA.....	34
4 TESSITURAS ENTRE DIÁLOGOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO.....	41
4.1 ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO DOS FIGURINOS NO COLETIVO ANGU DE TEATRO.....	41
4.2 ENVOLTO SOB AS CRIAÇÕES DE <i>ÓPERA</i>	52
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
REFERÊNCIAS.....	61
ANEXO.....	65

1 INTRODUÇÃO

Este estudo investiga o processo criativo dos figurinos desenvolvidos por Marcondes Lima no Coletivo Angu de Teatro. Desse modo buscamos analisar como a produção dos figurinos pode contribuir com as práticas dialógicas e criativas para o processo de um artista.

O primeiro momento que fez meus olhos brilharem ao falar sobre figurino foi ao vivenciar uma das cadeiras ofertadas pelo curso: Interpretação I. Nela, nos aprofundamos sobre os ensinamentos de Stanislavski. Pude observar teoria e prática caminhando juntas e se fazendo presentes no meu entendimento, mostrando como me despir de mim mesma e dar vez ao personagem que estava trabalhando. Foi o primeiro passo para um caminho que se abria diante dos meus olhos e um certo disparador no meu processo de autoconhecimento enquanto futura professora de teatro e artista.

Passados os anos, fiquei diretamente ligada ao estudo da indumentária, já que estava cursando outra disciplina. Dessa vez, ela era voltada especificamente para os elementos visuais do espetáculo, mais precisamente figurino e maquiagem. Lembro da sensação de entrar em sala de aula e conversar sobre o porquê deixamos de usar determinados tecidos nas roupas ou de que forma as cores influenciam nos trajes pensados e desenvolvidos para um espetáculo. A euforia era tanta em poder pensar num figurino e executá-lo através de um croqui, colocando as ideias criativas numa folha de canson, de forma que me vi inúmeras vezes indo super produzida para a faculdade.

Eu sentia como se me caracterizar pudesse me ajudar a criar qualquer coisa quando estivesse em aula. Ansiava por saber cada vez mais sobre a história da moda no teatro e como isso repercute em quem produz aquelas peças, quem as utiliza e/ou quem assiste à obra. No entanto, o tempo foi pouco, não consegui ver nem metade do que queria com a experiência na cadeira, tendo em vista a forma como ela era feita: uma parte dedicada ao figurino e outra dedicada a maquiagem. Senti ali que não havia discussões sobre o assunto depois daquele momento, foi como se ao finalizar o período, toda a possibilidade de criar e entender sobre as vestimentas tivesse cessado. Decidi, a partir daí, mudar essa realidade. Se dentro da formação acadêmica na qual estou inserida não vejo muitas discussões e

levantamentos sobre esse conteúdo, serei eu a responsável por trazer esse estudo e dar mais visibilidade a essa temática.

De modo geral, com as experiências vividas como artista, sinto e lamento por não ser muito diferente do choque que tive quando a cadeira de elementos visuais do espetáculo foi finalizada. Há uma carência de materiais sobre o tema para além dos muros universitários. Existe uma necessidade de pesquisas e discussões que possam colaborar para o entendimento da importância acerca da criação dos figurinos e de sua relevância dentro do processo artístico de um ator. Com esse desdobramento, espero contribuir para a área, ampliando-a a partir do mapeamento dos estudos voltados para esse assunto. A intenção é que a temática seja mais discutida e implementada com mais afinco nas salas de aula, fazendo assim com que esta pesquisa possa ser o ponto de partida para outros pesquisadores, auxiliando em seus estudos com o caminho trilhado e documentado neste trabalho.

Tomando como base a necessidade que temos, desde os tempos pré-históricos, de nos vestirmos para os rituais, cânticos festivos, procissões, entre outras manifestações artísticas, conto sobre a importância do figurino ao longo do tempo e em como este influencia na criação do personagem, dando ao ator um elemento visual que o ajude a dar vida ao seu papel. Para além disso, a função da indumentária se estende, auxiliando a criar uma ambientação para a narrativa que está sendo retratada e facilitar o entendimento do espectador ao se deparar com os personagens dispostos em cima do palco. A intenção é que seja possível, através das roupas, traçar alguns aspectos importantes que serão retratados na obra: condições socioeconômicas, culturais, época, clima e até entender quem é o personagem com base no que ele está vestindo.

O presente trabalho busca traçar um caminho, começando por uma breve história do figurino no Teatro; depois segue para o registro historiográfico da trajetória de Marcondes Lima junto ao Coletivo Angu, analisando criticamente um espetáculo do Coletivo dialogando com os dados coletados durante a entrevista realizada com Marcondes Lima.

2 COSTURANDO ATRAVÉS DA HISTÓRIA

2.1 O FIGURINO NA HISTÓRIA DO TEATRO

Começamos separando a linha e a agulha para iniciar a nossa costura sobre a trajetória da indumentária. Apresentarei este capítulo por partes, sendo necessário parar para reajustar o tecido e depois continuar a confecção. Na intenção de trazer um apanhado sobre a história do figurino no teatro, tentarei explicar sobre alguns termos utilizados e seus significados, pensando em transformar essa caminhada em uma leitura de mais fácil compreensão. Adianto que a trajetória do figurino é longa o suficiente para fazer uma coleção de trajes, mas neste momento, não irei trazer tantos metros de tecido, mas sim o suficiente para alinhar os capítulos e auxiliar no percurso para alcançar os meus objetivos com essa pesquisa. Contarei com a ajuda de profissionais do teatro para costurarem comigo. Ouvindo as palavras desses pesquisadores, diretores e figurinistas, espero ter figurinos interessantes para entregar a vocês.

Para entendermos sobre um termo que será bastante utilizado daqui para frente, explicarei o que é traje de cena. Trata-se da indumentária, da roupa utilizada em qualquer tipo de cena artística, podendo ser ópera, ballet, cinema, teatro, circo, musicais e outras variações de linguagem cênica. O termo “traje de cena” é muito mais amplo e abraça as outras linguagens, diferente de dizer apenas “traje teatral”. Dalmir Rogério Pereira (2012, p.22) conta que o uso do termo “figurino” é evitado por ser confundido com figurino de moda, algo bastante recorrente nas figuras dispostas em revistas do século XIX. No entanto, por ser utilizado bastante no meio das artes cênicas, “figurino” muitas vezes é empregado como sinônimo de traje da cena. Sabendo disso, possuímos as primeiras coseduras do nosso processo criativo. Seguiremos juntos para a história.

Das aulas de História aos dias atuais, temos em mente como se davam os rituais pré-históricos. Caso isso não esteja tão presente na nossa memória, colocarei alguns retalhos na mesa para falar a respeito. Os homens vestiam-se das peles dos animais que capturavam, utilizavam máscaras e traziam para cena uma representação, contando histórias e, assim, praticando o ato teatral. No processo de encenação, eles passavam a incorporar a força e espírito dos animais, na intenção

de os representar. Era através das vestimentas e da simbologia gerada pelas peles, que eles conseguiam reproduzir a personalidade dos animais, como se, a partir do momento em que se vestissem, tudo se tornasse possível. Cunningham (*apud* GHISLERI, 2005) afirma que:

“o figurino é um traje ‘mágico’ - um traje que possibilita, por um tempo, o ator ser outra pessoa, como a capa de *Próspero*¹, que concentrava seu poder sobrenatural sobre os ventos e mares. A roupa do ator ajuda a concentrar o poder da imaginação, expressão, emoção e movimento dentro da criação e projeção do caráter do espetáculo.”

O ato de enfeitar-se para a realização de rituais é um costume antigo. Seja com materiais retirados da natureza, ou construídos por nós mesmos através de utensílios oferecidos por ela. Mostra-se presente também nas manifestações ritualísticas em homenagem aos deuses, como aquelas oferecidas a Dionísio, deus do vinho, por exemplo. Assim como nos cânticos festivos, procissões e festejos que, posteriormente, evoluíram para enredos fictícios e contemporâneos que se dividem em dois gêneros: comédia e tragédia.

Era através de círculos festivos e ritualísticos, do espaço fechado, que o homem utilizava-se do local para desenvolver jogos de imitação e representação. Dentro desses ambientes, as pessoas reuniam-se a fim de festejar, representando suas conquistas, a união, a vida e/ou a morte. Era um espaço onde havia representações regadas a música e dança. Nesses momentos, inseridos nesse círculo fechado, se constituía a cena. Leite e Guerra (2002, p. 49) apontam: “...do círculo ao culto, do culto à cena, da cena engendrada ao teatro, do teatro a todos os espetáculos encenados.”

Nesses círculos, os indivíduos tinham a necessidade de utilizar trajes que os auxiliassem na representação, algo que não fosse vestimenta comum, cotidiana, mas sim, trajes que os ajudassem a incorporar esses personagens/entidades e dar força a suas representações. A partir disso, começam a surgir os figurinos voltados para compor as cenas das cerimônias religiosas e culturais. O que, mais para frente, se concretiza como trajes para cena.

Com o passar do tempo, a representação continua a ter força e se reafirma através dos trajes e máscaras, trazendo novamente o cunho ritualístico nesses

¹ Protagonista da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare.

elementos. Um exemplo disso são as máscaras do teatro grego, porque eram utilizadas pelos atores para se transformarem nos personagens e darem vida a uma figura, através da caracterização. É possível vermos como o figurino atua de forma a contribuir com a encenação, trazendo uma visualização que facilita a identificação dos personagens, ainda que de maneira arquetípica e genérica.

O figurino surge para dar ênfase ao que está sendo mostrado através da expressão corporal, ele complementa o ator trazendo uma série de significados e depoimentos sem proferir nenhuma palavra, sendo visível apenas através dos tecidos maleáveis, dos adornos e dos recortes estruturados. Em alguns casos, os trajes assumem um papel tão importante que se comunicam por eles mesmos.

As roupas são importantes para transmitir os aspectos sociais em que os personagens estão inseridos, o local onde eles vivem, sua religiosidade, cultura, estilo próprio, condições climáticas, entre outras coisas. Vale ressaltar a relevância da indumentária para determinar em que época se passa a narrativa, qual o país está localizada a história, sabendo-se de que dependendo do lugar, existem certas culturas a serem seguidas e trajes característicos que são possíveis de identificar. Independente do tipo de espetáculo que está sendo retratado, o figurino tem como função atrair a atenção do espectador para dentro do universo encenado. Com base nisso, Maria Cristina Volpi (2012, p. 03) diz:

Nos diversos sistemas de vestuário, passados e presentes, a utilização social simbólica do vestuário está presente na especialização do traje pelo gênero e pelas idades da vida; o status social se afirma a partir das categorias de trabalho e intercâmbio e também a partir da ritualização do cotidiano, expressa através dos acontecimentos sociais: ritos de passagem, expressão de sentimentos, saúde, festas, lazer, esportes, entre outros [...]

Viana (2021, p. 11) conta que o traje é, naturalmente, um dos primeiros elementos a serem capturados pelo olhar do público. Com isso, o traje auxilia não só o ator a compor a sua personagem, mas também o público a identificar quem ele é.

O marca-tempo é muito presente nas vestimentas quando vemos um espetáculo com figurinos usados na década de 70 ou na Idade Média. É importante saber a época em que se passa a narrativa para assim construir uma linha de pesquisa e destrinchar todos os aspectos necessários para contribuir visualmente e intelectualmente a história. Já para os espectadores, é possível haver uma

identificação com base no que está sendo mostrado, caso isso seja bem pensado e executado. Afinal, é de senso comum que nós entendamos, por exemplo, algumas peças e recortes para marcar as idades, como: decotes, saias longas, shorts curtos, véu cobrindo o rosto, vestidos mais justos, entre outros. Os tecidos, acessórios e recortes são essenciais para contar essa história. Qual a idade daquele personagem? Qual o país em que ele vive? Qual o clima desse lugar? Quais suas condições socioeconômicas? A partir dessa série de questionamentos, Volpi (2012, p. 04) comenta que se a personagem se define por meio das palavras, o figurino se constrói por meio da linguagem visual, através das linhas, formas, cores, texturas, escala, dimensão, do movimento do corpo e dos materiais empregados.

A função das roupas vai para além do que elas comunicam perante a sociedade, pois elas contribuem para traçar o perfil psicológico e individual de cada personagem. Fazendo com que possamos identificar, através do externo, questões pessoais daquele papel que está sendo representado. Com base nas cores, texturas, acessórios, maquiagem, podemos definir a sua personalidade. No entanto, falar sobre a amplitude das artes é também entender que nem tudo é o que mostra ser - ou o que achamos que seria, com base em nossas próprias interpretações. Apesar de estarmos falando sobre como é possível identificar determinadas informações através do figurino escolhido, é necessário entender que os significados podem subverter-se. Um personagem feminino pode aparecer utilizando roupas que são lidas socialmente como masculinas. Contudo, é importante entender o que isso pode causar no público e como isso influencia diretamente na construção do espetáculo. Fundamentado nisso, trago as palavras de Viana e Dalmir Pereira (2021, p.13) quando eles dizem:

O traje de cena quer investigar, juntamente com as outras partes que elaboram o espetáculo, quais são esses componentes a serem desvelados. Há coisas que são óbvias e vão direto ao ponto. Há outras que nem tanto: exigem muito mais preparação, investigação e elaboração.

Na produção dessas vestimentas, dependendo de onde serão utilizadas, é necessário ter em mente quais elementos irão dialogar com os tecidos, estampas e cores dispostas em cada roupa. Em cima do palco, os trajes irão comunicar-se com as luzes que os iluminam, com a maquiagem, os acessórios e o cenário, então é de extrema importância ter a noção de não idealizar os figurinos sem antes pensar em

como eles irão interagir com os outros elementos em cima do palco, em como ficará o conjunto por completo, para que possa haver uma harmonia, vindo a somar com a narrativa que está sendo trazida pelo espetáculo. Com base nisso, Barthes comenta:

A roupa como figurino, mais do que a plástica, tem que ser verossímil dentro do espetáculo. Sua parcela como elemento plástico é necessária. No entanto, importa perceber a delimitação dessa parcela, atentando para que ela não “roube a cena”, ofuscando o plano circunvizinho. Barthes (1964, apud LEITE e GUERRA, 2002, p. 53).

Viana (2000, p. 03) complementa esse pensamento quando diz que:

“o bom figurino é aquele que respeita as regras da encenação proposta e interage com o conjunto do espetáculo, não sendo uma peça alheia à realidade da produção em todos os sentidos, desde o econômico até as opções estéticas a serem seguidas”.

O figurino é um dos elementos visuais que compõem a cena, mas não o único. Cada elemento tem sua função e sua importância. Sendo assim, todos os elementos devem conversar entre si para que, juntos, possam vir a somar na criação do espetáculo.

O figurino não é nem mais nem menos que qualquer outro elemento citado. Cada elemento tem sua importância e por isso faz parte da constituição da cena, até mesmo nos casos em que o figurino é o corpo nu em cena. Qualquer problema com um desses elementos pode acarretar sérios prejuízos ao trabalho desenvolvido, assim como o cruzamento entre todos esses elementos pode contribuir para o sucesso de um espetáculo com suas diferentes cenas e tantas outras produções. (FERRAZ; SOUZA; 2013, p. 30).

No cinema e na televisão, os cuidados permanecem para que os tecidos utilizados sejam favoráveis às condições de cena, para compor ou até destoar do cenário, caso seja a intenção. É fundamental ter em mente a criação dos figurinos não só para o personagem e seu perfil, mas também em como isso vai agregar à obra como um todo.

Os figurinos feitos para telas de cinema e TV são diferentes dos produzidos para o teatro, pois devem ter um cuidado e atenção maior aos detalhes, por serem focos direcionados, para não refletir determinados tecidos na lente da câmera e atrapalhar a visualização do espectador ou até mesmo tirar a atenção da história, focando apenas no material usado na confecção das roupas. No teatro, existe uma necessidade das vestimentas serem mais expansivas, com detalhes e estampas bem marcados, na intenção de serem vistos com clareza, sem perder nenhum

elemento do que está sendo trazido e comunicado através daquele traje. Os detalhes não precisam ser vistos e revistos com tanto afinco, pois com a distância entre o palco e a plateia, a indumentária acaba por ser vista em sua totalidade.

É importante levar em consideração que os figurinos se adaptam e mudam com base na história contada. Dependendo da obra, as vestes podem trazer um ar mais pomposo, com ombreiras e espartilhos, em outras podem ser vistas mini saias e jaquetas de couro. Assim como a moda, o figurino é cíclico, acompanhando o que está sendo usado naquele determinado momento. Para a criação e execução dos trajes, é necessário um conhecimento do vestuário e da moda, contando com suas diversas mudanças ao longo do tempo, na intenção de aprofundar-se e utilizar as técnicas adequadas para caracterizar um personagem com base no que o espetáculo está pedindo. Para além disso, é imprescindível que a pesquisa para criação dos figurinos esteja em harmonia com o texto que será trabalhado naquela encenação, partindo das leituras e do conhecimento da obra, para entender onde se passa aquela narrativa, quais as circunstâncias, quantos personagens têm, entre outras coisas que complementam o estudo para dar os primeiros passos rumo ao processo criativo dos trajes. É necessário buscar a fundo, para assim, reproduzir fielmente a indumentária correspondente à época. O conhecimento da narrativa é importante para aprofundar-se no contexto histórico também. Partindo disso, Marina Volpi (2012, p. 04) comenta:

A pesquisa do figurino parte da leitura do texto dramático, (ou roteiro cinematográfico, onde se conhece o contexto histórico, o gênero literário e o número de personagens e seus papéis (protagonistas, antagonista, árbitro, coadjuvante, entre outras). Segue-se a caracterização das personagens, apoiada em pesquisa onde se definirá os perfis físico, sociológico, e psicológico, além do valor simbólico atribuído ao lugar da personagem na trama.

O ato de construir e instaurar uma ambientação harmônica através dos elementos visuais do espetáculo fica por responsabilidade de cenógrafo, iluminador e figurinista. A ideia é que eles possam conversar entre si para entender como suas criações individuais podem dialogar umas com as outras e contribuir para a criação do espetáculo.

O coração do trabalho do figurinista é intensificar, através das possibilidades dramáticas da roupa, os efeitos almejados pelos atores, por meio da descrição da sua personalidade, condição social e desenvolvimento psicológico das personagens. (HOLT, 2001, p. 08).

O figurinista deve ter um olhar atento ao desenvolver as peças, levando em consideração o efeito visual da roupa, como ele irá implementar os elementos importantes da narrativa e destacá-los, da psicologia dos signos e das cores e em como isso dialoga com suas criações etc. É de extrema importância que o criador tenha domínio sobre as técnicas do vestuário, no que diz respeito a modelagem, costura, caimento e cortes de tecido. E, com isso, também esteja presente o seu conhecimento técnico a respeito do que o espetáculo está pedindo. Pensando, por exemplo, que um figurino feito para um espetáculo onde os personagens tenham pouca movimentação, como no gênero de fotonovela, será diferente de uma produção feita onde os atores precisam fazer números de dança e coreografias elaboradas. Cada um vai ter as suas especificidades, e é imprescindível que o figurinista esteja atento para atender às demandas necessárias.

Vemos, enquanto estamos tecendo nossas costuras sobre a história, que a criação de um figurino tem diversas camadas e é um processo que conversa com outras linguagens. Tendo em vista sua importância, o figurino surge para refletir a personalidade de um personagem e os valores estéticos de um período através de um signo visual, aproximando o espectador do que está por trás do resultado final das vestimentas.

Creio ter conseguido costurar vários elementos durante esses alinhaves entre o surgimento dos figurinos e seus processos criativos. Já que estamos aqui, aviso-lhes que separei mais material; desta vez trouxe tecidos ainda mais coloridos. Daqui para frente, apresentarei a vocês, através da nossa costura, um grupo e um figurinista importantes pra mim e para cena teatral pernambucana, sendo eles o objeto de estudo desta pesquisa, o motivo pelo qual estou confeccionando este trabalho. Chamarei esse figurinista de “O criador”, deixo-lhes logo cientes disso, e contarei sobre os seus feitos junto ao grupo do qual faz parte. O grupo se chama Coletivo Angu de Teatro e eles têm muito material para nos ajudar nessa produção. Passearei por sua história, seus integrantes e seus espetáculos, na intenção de buscar tecidos, retalhos e aviamentos que venham a somar nos figurinos que estou produzindo para vocês.

3 CONHECENDO O TEATRO DE GRUPO, PASSEANDO COM O COLETIVO ANGU E VESTINDO O FIGURINISTA

3.1 TEATRO DE GRUPO

Ao iniciar este capítulo, na intenção de poder vestir e adornar com propriedade o grupo escolhido para a pesquisa, faz-se necessário apresentar quais são as noções de Teatro de Grupo, de onde surgiu a expressão e quando se iniciou, para que possamos destrinchar alguns termos e facilitar o entendimento quando estivermos falando sobre um grupo específico: Coletivo Angu de Teatro.

Dando os primeiros passos sobre essa caminhada dentro dos espaços do Teatro de Grupo, é preciso entender que o que hoje é conhecido como “grupo” e que predomina, principalmente como uma alternativa de fazer teatral independente, vem de muito antes, mais precisamente do final do século XIX, partindo da iniciativa dos grupos que buscavam espaço de trabalho. Esse processo surge através dos grupos que, cansados de verem apenas atores famosos ocupando a cena teatral brasileira, se mobilizam para mudar o cenário vigente da época. Era uma tentativa de modernizar e reestruturar o que estava predominando em nossos palcos.

Tendo como mola propulsora esse modelo teatral predominante, vários artistas se viram instigados a tomar uma atitude, buscando alternativas para dar espaço aos projetos artísticos e modificar o que estava acontecendo na época, quando os espetáculos eram frequentemente feitos e pensados na intenção de destacar figuras famosas e arrecadar lucros em cima disso. Essa ação também implicava em mudar o que estava sendo mostrado e vendido, ou seja, romper com o ciclo vicioso baseado apenas no que agradava o público e, conseqüentemente, o que acabava sendo positivamente rentável.

Ao observar a história do Teatro de Grupo no Brasil, é possível enxergar como o teatro amador foi essencial para o desenvolvimento estrutural de um novo sistema no teatro brasileiro, algo mais moderno. Foi pensado em estabelecer um teatro que funcionasse de forma independente, em relação aos mecanismos do mercado de trabalho, e também pudesse ir modificando o gosto enraizado, estabelecido junto ao público.

Foi através da iniciativa dos grupos amadores presentes na cena teatral que esse modelo enraizado passou a ser discutido e repensado. Muito se deve ao trabalho de grupos como o Teatro Experimental do Negro, Teatro do Estudante do Brasil, Teatro Universitário, entre outros que foram essenciais para reestruturar o modelo que, há muito tempo, permanecia sendo o mesmo. Essa atitude parte do esforço de nomes como Renato Vianna, Abdias do Nascimento e outros, e contribui, por meio de uma diversidade de modos operacionais e formas, para um novo olhar, uma nova tendência, que traz vivacidade ao teatro tanto no senso estético, quanto em questões políticas.

De acordo com André Carreira (2007, p. 37), o Teatro de Grupo passa a ser mais frequente nas áreas periféricas do Brasil, por volta da segunda metade dos anos 1980, numa tentativa de reestruturar os espaços alternativos para o teatro, mas especialmente, redefinir o papel do teatro no campo da cultura. A expressão “teatro de grupo” veio acompanhada de uma proposição social para uma forma diferente da que se tinha estabelecido pelos grupos na década de 1960. Diferentemente da década de 1960 em que o teatro era usado em grande parte como forma de resistência e de militância, agora a preocupação era entender a própria noção de grupalidade.

Foi a partir da mesma década que o termo passou a se popularizar e ganhar força no vocabulário teatral brasileiro. Bastou uma década de reverberação sobre esse fazer teatral, para que se estabelecesse uma noção na qual o teatro de grupo estaria ligado a um modelo de produção teatral alternativo.

Este movimento - que surgiu no processo de democratização do final do século XX -, estaria conformado por um conjunto de grupos com características estruturais semelhantes, e relacionados com um tipo de projeto teatral bem definido, cujo principal valor residiria exatamente no seu sentido de *grupalidade* e de alternativa a um teatro que se organizaria a partir de premissas mais próximas aos modos empresariais de produção. (CARREIRA, 1989, p. 11).

Por isso, observando os grupos espalhados pelo país, percebe-se que a ideia de teatro de grupo, de forma geral, é algo que se opõe aos modelos mais empresariais. No entanto, a prática não condiz com essa realidade; nas estruturas dos grupos que formam os coletivos, pode haver uma identificação com modos de trabalho mais semelhantes a empresas que ao modelo de grupo semi amador,

amador ou profissional. Reconhecer isso não é um obstáculo, tendo em vista que sob a expressão “Teatro de Grupo” reúnem-se coletivos que buscam independência com relação ao grande fenômeno requisitado pelo mercado do entretenimento.

No seio do “movimento de teatro de grupo” existem organizações que se estruturam segundo os princípios tradicionais dos grupos cooperativados, bem como grupos que estão bem próximos das operações comerciais das empresas teatrais que caracterizam a vida teatral do país, e ainda há aqueles que se assemelham a empresas familiares. (CARREIRA, 2010, p. 01).

A intenção dos grupos desejarem buscar uma independência em seus trabalhos, não implica, necessariamente, em querer desvincular-se do mercado cultural, mas em buscar seu espaço de autonomia. Um dos grandes impulsionadores daqueles que fazem e participam do teatro de grupo, é a realização de trabalhos criativos de forma autônoma e através de projetos a longo prazo.

O movimento dos grupos é multifacetado, e tem amplitude nacional, ainda que se trate de um movimento informal que apresenta elementos que são comuns a grupos das mais diferentes regiões do país. Coletivos de ambientes teatrais tão distintos como Acre, São Paulo e Sergipe, se sentem parte de um fenômeno que é reconhecido como alternativo. (CARREIRA, 2010, p. 01).

É possível relacionar a percepção do teatro de grupo como prática alternativa, se olharmos o contexto social do que estava acontecendo nos anos anteriores, através dos paradigmas militantes das décadas de 1960 e 1970. Entende-se que os modelos de grupos predominantes nessas décadas, como o *Teatro de Arena* e o *Oficina*, assim como o poder ao redor de seus nomes e das experiências vivenciadas, disponibilizou uma base que sustentou o processo de organização dos coletivos teatrais que estavam surgindo na década de 1980. Ainda assim, era necessário que os grupos iniciantes desse período entendessem o contexto no qual eles estavam inseridos naquele momento. Era uma época que não pedia a presença de projetos militantes. Com o final dos anos 1980 e começo dos anos 1990, os novos modelos de grupos começam a se articular e ter um foco direcionado à produção de novas estéticas.

André Carreira (2010, p. 12) comenta que no início dos anos 90, foi possível ver o quanto o paradigma militante ficou estremeado durante o processo de democratização. Sendo assim, passa a ter espaço um novo modelo de trabalho de grupo. Essa nova estrutura, direcionava sua atenção para espaços de

experimentação e um dos pontos principais desse modelo é a ideia presente na noção de grupalidade. Sendo assim, o grupo enquanto estrutura organizadora e forma geradora do trabalho criativo passa a ser o eixo central do processo.

Um dos aspectos centrais para entender sobre o teatro de grupo nos dias atuais, é entender a relação entre os espaços de experimentação e a proximidade com os modos de operar dentro do mercado cultural. Faz-se necessário assimilar que, muito do discurso por parte dos grupos interessados em construir um espaço alternativo, vem da resistência sobre o sistema teatral predominante. Bater insistentemente nessa tecla é reafirmar o teatro de grupo como discurso alternativo, que está sempre presente como uma fala criativa de resistência.

Analisar o teatro de grupo na região hoje requer refletir sobre ele dentro dessa trama histórica complexa, para perceber que o fortalecimento das práticas cênicas grupais na primeira década deste século traduz a emergência de um novo momento econômico e político para o Nordeste. Momento em que a região deixa de desempenhar papel de antagonista 32 – ou mesmo coadjuvante – no mapa brasileiro, e as relações entre teatro e sociedade se reelaboram. Tempo decisivo de (des)centramento, no qual as políticas públicas para cultura começam a equalizar as disparidades regionais, e o Nordeste deixa de ser mero receptor da produção do eixo Rio-São Paulo para se tornar também protagonista da cena brasileira. Época de fomento aos fluxos que permitem à região sair de seu relativo isolamento e relacionar-se de forma mais equilibrada com o restante do país. (DOURADO, 2011, p 32)

Se, por um lado as questões econômicas e a ausência de políticas públicas dificultaram a formação de um mercado cultural com relativa autonomia, a criação de projetos artísticos sustentáveis e, por consequência, a profissionalização dos seus criadores, por outro lado obrigou parte da produção cultural da região a se carregar de uma força política, tendo em vista a sua mínima sobrevivência. (DOURADO, 2011, p 31).

Analisar o teatro de grupo na região hoje requer refletir sobre ele dentro dessa trama histórica complexa, para perceber que o fortalecimento das práticas cênicas grupais na primeira década deste século traduz a emergência de um novo momento econômico e político para o Nordeste. Momento em que a região deixa de desempenhar papel de antagonista 32 – ou mesmo coadjuvante – no mapa brasileiro, e as relações entre teatro e sociedade se reelaboram. Tempo decisivo de (des)centramento, no qual as políticas públicas para cultura começam a equalizar as disparidades regionais, e o Nordeste deixa de ser mero receptor da produção do eixo Rio-São Paulo para se tornar também protagonista da cena brasileira. Época de fomento aos fluxos que permitem à região sair de seu relativo isolamento e relacionar-se de forma mais equilibrada com o restante do país. (DOURADO, 2022, p. 32).

Entre os diversos coletivos em atividade no Nordeste misturam-se aqueles com várias décadas de atuação, como Bando de Teatro Olodum (BA, 1979), Associação Teatral das Alagoas (1955), Estandarte (RN, 1986), Imbuca (SE, 1977), Totem (PE, 1988) e Piollin (PB, 1977); e outros criados a partir dos anos 2000, como Bagaceira (CE), Tarará (RN), Coletivo Angu (PE), Teatro NU (BA), Pequena Cia. (MA) e Alfenim (PB), entre tantos. Sem ignorar a diversidade de experiências, existe a possibilidade de dizer que esses grupos se fortalecem com a emergência de novas políticas públicas de (des)centramento para a cultura e com a crescente articulação em redes, que permite aos coletivos compartilhar vivências e saberes, bem como unir forças na luta pelo reconhecimento e apoio a um teatro de pesquisa continuada. (DOURADO, 2011, p. 32)

Com a inexistência ou enfraquecimento – muitas vezes, desvirtuamento – das entidades de classe na região, as redes passaram a oferecer importantes pontos de apoio e troca para diversos grupos neste novo século. Vários deles participaram das discussões sobre teatro de grupo promovidas pelo Próximo Ato, do Itaú Cultural; alguns, como os Clowns de Shakespeare (RN), tomaram parte ativa na Redemoinho (rede nacional criada pelo Grupo Galpão, de Minas Gerais) e replicaram a experiência em âmbito local, criando em 2008 a Rede Lapada, que congrega grupos do Ceará (Máquina e Bagaceira), Paraíba (Alfenim, SerTão e Piollin) e do Rio Grande do Norte (Estandarte e Clowns). Na esteira desse movimento, surgiu em Pernambuco o Grite (Grupos Reunidos de Investigação Teatral), que promove o diálogo entre Fiandeiros, Magiluth, Quadro de Cena, Teatro Marco Zero, Cênicas Cia. de Repertório e Totem. Com a inexistência ou enfraquecimento – muitas vezes, desvirtuamento – das entidades de classe na região, as redes passaram a oferecer importantes pontos de apoio e troca para diversos grupos neste novo século. Vários deles participaram das discussões sobre teatro de grupo promovidas pelo Próximo Ato, do Itaú Cultural; alguns, como os Clowns de Shakespeare (RN), tomaram parte ativa na Redemoinho (rede nacional criada pelo Grupo Galpão, de Minas Gerais) e replicaram a experiência em âmbito local, criando em 2008 a Rede Lapada, que congrega grupos do Ceará (Máquina e Bagaceira), Paraíba (Alfenim, SerTão e Piollin) e do Rio Grande do Norte (Estandarte e Clowns). Na esteira desse movimento, surgiu em Pernambuco o Grite (Grupos Reunidos de Investigação Teatral), que promove o diálogo entre Fiandeiros, Magiluth, Quadro de Cena, Teatro Marco Zero, Cênicas Cia. de Repertório e Totem.

O mais importante de citar agora, nesses espaços, é o exercício de protagonismo. Apesar das dificuldades de gerenciamento das redes e do alinhamento dos interesses com vista a uma intervenção efetivamente coletiva. O avanço acompanhado do fortalecimento dos coletivos e redes teatrais no Nordeste, pode disponibilizar materiais para observar como a região vem deixando para trás uma história de política paternalista e estagnada, seguindo para a direção de uma

representatividade cada vez mais forte de seus atores sociais. Se na prática do teatro de grupo, dentre suas principais características está a horizontalização dos processos criativos, no caso nordestino esta se torna uma metáfora de um processo irreversível em que os atores se tornam participantes efetivos da cena. (DOURADO, 2011, p. 33).

O teatro de grupo na região tem colocado em perspectiva, nos planos estético e político, as identidades desse Nordeste. Se o fortalecimento das redes e dos coletivos, como se tentou mostrar minimamente neste artigo, dá excelente testemunho de um protagonismo ascendente no campo das políticas culturais, no território estético as metáforas do fluxo e da mistura dão conta – ainda que parcialmente – do trabalho empreendido pelos grupos na direção de uma cena híbrida e mestiça que, em tudo, se opõe às imagens fossilizadas do Nordeste. Um teatro que não rejeita as matrizes populares da cultura local, mas com elas dialoga sem sacralizá-las ou capitalizá-las, como têm feito Tarará (RN), Estandarte (RN), 35 Imbuça (SE), Finos Trapos (BA) e SerTão (PB). Um teatro que investiga as configurações do urbano no contexto nordestino, interagindo com várias linguagens e referências culturais, como têm experimentado Dimenti (BA), Máquina (CE), Coletivo Angu (PE), Magiluth (PE) e Piollin (PB). Uma cena, enfim, que se alimenta das contaminações das redes e das fricções dos coletivos para representar um Nordeste cada vez mais (des)centrado e em pleno movimento. (DOURADO, 2011, p. 35).

André Carreira (2010, p. 18) aponta que a experimentação sobre o trabalho do ator foi uma característica marcante no movimento grupal ao fim do século XX. Nesse quesito, alguns grupos se destacaram sobre o papel central de discutir as questões relacionadas ao ator e às formas de trabalho em grupo, dentre eles estão o *Teatro da Vertigem* (SP), *Lume* de Campinas (SP), *Ói Nós Aqui Travéis* de Porto Alegre (RS), entre outros.

A noção de que o ator está diretamente ligado à produção de experiências e aprendizados, com fundamentos vindos da prática do treinamento, é um dos pilares do *teatro de grupo*. É a partir dessa ideia, que se faz mais comum a expressão “ator compositor” de Matteo Bonfitto (2002); daí vem o conceito de que o ator funciona como um elemento estável para a criação do trabalho coletivo, a ideia do ator como um criador que compõem.

Esta nova forma de ver o ator vem da noção de preparação e treinamento, que funciona como alavanca para impulsionar o ator e o grupo. Com isso, esse ator seria capaz de se reinventar e fazer o mesmo com o trabalho em grupo.

Esse ator capaz de reinventar-se e trazer o grupo consigo, através de experimentações, treinamento e muita fundamentação, é um ponto que se interliga com o processo colaborativo dentro dos grupos. É um jogo onde os atores criam sozinhos e, também, com o grupo, impulsionando uns aos outros.

Tendo em mente alguns conceitos, colocando-os dispostos em cima da mesa e costurados uns aos outros, passaremos a costura em dois principais botões: a prática colaborativa e o coletivo angu de teatro. Deixaremos esses botões um ao lado do outro pois eles funcionam bem juntos, tão bem que já estavam posicionados estrategicamente próximos, sem nem perceberem.

3.2 O COLETIVO ANGU

O Coletivo Angu de Teatro surge em 2003, a partir do desejo de André Brasileiro, um dos integrantes, em convidar Marcondes Lima para trabalhar na direção de um trabalho, juntamente com João Lima. Não havia uma definição concreta de trabalharem como grupo, no entanto, existia uma vontade de trabalharem uns com os outros, montando um espetáculo a partir do livro de Marcelino Freire: *Angu de Sangue*, que posteriormente, viria a ser a inspiração para o nome do grupo.

Ao entrarem no processo e entenderem o que desejavam, vieram as leituras do texto, a definição do elenco e, aos poucos, mesmo ainda não sendo um coletivo, o grupo sabia que queria trabalhar de forma colaborativa².

Havia uma vontade de formar um grupo, e foi durante a temporada com o espetáculo *Angu de Sangue* que eles firmaram a ideia de querer continuar com essa linha de pesquisa e seguir trabalhando naquela unidade que foi construída entre eles. Inicialmente, a intenção era continuar trabalhando com os textos de Marcelino Freire, no entanto, também existia uma vontade de trabalhar com o material de Newton Moreno, então eles montaram *Ópera* em seguida.

² O chamado processo colaborativo, que se tornou prática corrente entre a maioria dos grupos de teatro brasileiros contemporâneos, pressupõe investigações artísticas abertas. Tanto no sentido de não haver um ponto de chegada definido, como no que diz respeito aos procedimentos que serão utilizados. A relação não hierárquica entre os criadores, e a noção de saberes especializados se friccionando e contrapondo, para que se obtenha um resultado final satisfatório [...] (RAMOS, 2009, p. 54).

Um dos pontos-chaves do trabalho do Coletivo Angu, é o fato de eles trabalharem com textos que não foram escritos para teatro e de autores pernambucanos. Isso foi algo decidido pelo grupo, em conjunto. Tendo esse ponto de partida, eles passaram a visualizar o processo com mais clareza, o que facilitou o entendimento interno do grupo, auxiliando, por exemplo, nos seus processos criativos. Em suas vivências, é possível destacar que já havia, antes mesmo de eles tornarem-se um grupo, uma cumplicidade por parte das ideias criativas. O ator também era autor, trazendo ideias que complementavam a criação e trabalhava junto com o diretor.

Os primeiros trabalhos do grupo surgem de livros, e a escolha dos contos, do material que seria utilizado, parte de André Brasileiro e Marcondes Lima. No entanto, em *Rasif*, 3º espetáculo do Coletivo, a partir do momento que o grupo sabe qual livro vai ser trabalhado, há um interesse deles também participarem nas escolhas dos contos, dos direcionamentos e das criações que viriam dali em diante. Por ter mais gente nesse sistema de escolha, torna-se um processo mais trabalhoso e demanda um tempo maior, no entanto, há uma cumplicidade e parceria durante essa criação, onde cada integrante tem a sua parcela dentro do processo criativo. Acerca disso, Adélia Nicolete comenta:

Vale dizer que isso difere significativamente da 'igualdade' de funções característica da criação coletiva. Se, nessa, todos participavam ativamente de todas as funções criativas e até da manufatura dos materiais de cena e de divulgação, assinando coletivamente as criações, naquele há uma limitação, ainda que virtual, de funções, uma centralização maior de competências: cada um trabalha e responde pela sua função (NICOLETE, 2002, p.323)

Em suas questões administrativas e artísticas, o Coletivo Angu se divide para que todos possam fazer algo e, juntos, consigam se ajudar, sem exceder os limites de ninguém. Sendo assim, em alguns espetáculos como *Angu de Sangue* e *Ópera*, Marcondes dirige e também assina os figurinos, Godim assume a parte da produção e outros integrantes da equipe se ajudam perante às questões técnicas de iluminação e coordenação. Enquanto grupo, houve um acordo quase que silencioso de quem iria fazer o quê, cada um vai se aproximando das funções nas quais mais se identifica, no entanto, em alguns casos precisa haver substituições, ajudas aqui e ali, e em certas situações também é necessário sentar e sistematizar quem vai fazer o quê, para que não haja sobrecarga.

Um dos pontos predominantes nos processos criativos dentro dos grupos teatrais brasileiros é o chamado “processo colaborativo”. Ao voltarmos à nossa história para entender de onde surge esse conceito, nos deparamos com as aparições desse termo nos anos 20, a partir das primeiras experiências do encenador Erwin Piscator. Passeando um pouco mais à frente e adquirindo maturidade com os anos, o sentido de “criação colaborativa” foi ganhando espaço e se tornando algo cada vez mais presente nas práticas dos anos 60 e 70. Com essa reverberação acerca do termo, o seu desenvolvimento foi de extrema importância nos anos anteriores e estabeleceu um lugar de referência, posteriormente se instaurando como uma prática dominante nos anos 90, partindo principalmente dos grupos que se formavam na graduação em artes cênicas. No que diz respeito a essa prática, Luiz Fernando Ramos (2009, p. 57) comenta:

A eliminação da hierarquia de mando no processo, sem prejuízo do respeito às diversas funções criativas em uma encenação, visava a um novo modo de organização [...]

Ramos complementa sobre o que veio agregar ao campo de conhecimento: somada à prática da criação colaborativa, surge a técnica de *viewpoints* desenvolvida pela encenadora Anne Bogart e adotada por companhias influentes da época. Juntando essas práticas e técnicas que foram surgindo, os grupos passaram a utilizá-las inseridos nos cursos universitários na qual estavam atuando, em oficinas pelo Brasil e a partir da repetição, da reverberação que as técnicas foram tomando, isso se tornou uma prática recorrente. Luiz Fernando Ramos (2009, p. 57) afirma que hoje, pode-se dizer, que o que antes era um método de compartilhamento da criação, tornou-se quase uma fórmula necessária a ser seguida por todo e qualquer grupo jovem.

Falar de um grupo teatral tão importante para cena pernambucana, é também ter a noção de que para o Coletivo Angu de Teatro ser e ter o espaço que tem hoje, houve grandes nomes e grupos por trás dessa história, abrindo caminho para que pudéssemos conhecer os artistas integrantes dessa equipe. Um grande nome responsável por reforçar a ideia de Teatro de Grupo foi o *Grupo Gente Nossa*, no momento em que ele entrou em cena, no Teatro de Santa Isabel, em 1931, reforçando a ideia de grupo de teatro e inaugurando o teatro moderno pernambucano. Antes de isso acontecer, os grupos ainda trabalhavam como

amadores, buscando o seu lugar na cena teatral, tentando se profissionalizar e obter longevidade com os seus trabalhos. Um dos objetivos era reunir os profissionais em trabalhos voltados para a valorização da dramaturgia local e, contando com um equipe que não visasse como alvo o estrelismo por conta dos artistas.

Como conteúdo que seria oferecido ao público, o grupo apresentava operetas³, burletas⁴, comédias⁵, e ainda que estivessem enfrentando um público muito difícil por parte dos frequentadores de teatro e, especialmente, das pessoas que pagavam mensalmente para ter direito às primeiras sessões dos espetáculos, eles continuaram resistindo e fazendo com que desse certo, apesar dessa inconstância por parte do público e dos que contribuía de forma rentável para manter a frequência das apresentações. Foi através dessa resistência e da recorrência em se apresentar, que o Grupo Gente Nossa foi ganhando cada vez mais credibilidade, seja pela circulação pelos subúrbios, cidades do interior e outros estados, como também pelo desenvolvimento de atividades no Teatro de Santa Isabel.

Com quase dez anos de existência, o Grupo Gente Nossa foi o pioneiro em abrir as portas para a convivência duradoura entre artistas presentes num grupo teatral. Ainda que eles não tenham conseguido realizar todos os seus desejos, como conseguir sobreviver da arte teatral, seus feitos tornaram-se referências para os outros grupos que vieram a seguir. Como um exemplo de resistência e de como, juntos, conseguiram elaborar estratégias para sobreviver em meio às dificuldades encontradas pelo caminho.

Além deste grupo, houve outros que foram importantes para o cenário teatral pernambucano de grupos que estavam se formando, desenvolvendo novas técnicas criativas, formas de se organizar e, em suas experiências, obtendo diferentes

³ Gênero do teatro, que se classifica como um estilo de “ópera leve”, onde o texto é acompanhado de canto, dança, comédia, diálogos falados e instrumentos musicais. Surgiu em meados do século XIX e é considerado uma variação da ópera.

⁴ Comédia ligeira, mistura de sátira e crítica. Opõe-se à tragédia pois tem como objetivo transmitir alegria aos espectadores. Sua origem vem do século XVI e, de acordo com o dicionário Aurélio, “é menos caricatural que a farsa, e geralmente musicada”.

⁵ Gênero teatral que tem como função provocar o riso, o prazer e a diversão. Surge na Grécia e é considerada um dos gêneros teatrais mais antigos. Costuma trazer, em suas narrativas, situações que causem no público a vontade de rir. É também utilizada num tom de sátira para questionar aspectos políticos e sociais.

tempos de permanência. Dentre eles, vale ressaltar o TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco), o TEA (Teatro Experimental de Arte), o TUP (Teatro Universitário de Pernambuco), entre outros que buscaram uma gestão autoral e liberdade em suas criações.

Destas experiências tão diversas, e conhecendo Pernambuco como uma terra propícia às tentativas do teatro de grupo, é que vários ainda arvoram-se nesta possibilidade de manter um núcleo de pessoas juntas para fomentar espetáculos e pensamentos. (FERRAZ, 2012, p. 88).

Dentre esses grupos, nomes como Totem, Mamulengo Só-Riso, Mão Molenga Teatro de Bonecos, Grupo de Teatro Popular Vem Cá, entre outros, são citados para pontuar que, há muito tempo, estes e outros grupos vêm tentando se adaptar a uma realidade atual cênica muito complexa. Nesse sentido, Leidson Ferraz (2012, p. 89) aponta que Pernambuco pode ter orgulho de possuir dezenas desses grupos ainda em atuação, pois o grupo de teatro também pode ser sinônimo de teimosia e resistência por muitos anos.

Dos nomes citados no pequeno passeio que tivemos através da trajetória grupal, destaco o nome do nosso importante Coletivo Angu de Teatro, que há anos vem resistindo e permanecendo na cena teatral, mesmo sem as condições necessárias para fomentar os desejos perante às necessidades do grupo.

Em entrevista com o grupo, os integrantes contaram suas histórias e comentaram sobre já terem tido dificuldades durante a temporada de um espetáculo, por falta de espaço. Com *Angu de Sangue*, o Coletivo se apresentou inicialmente num período de um mês, numa temporada. Com *Ópera*, apresentaram-se quase dois meses. Em *Rasif*, acreditavam que não conseguiriam tanto público, o que acabou os surpreendendo. (YAMAMOTO, 2009). O que acontece com o fenômeno do Coletivo Angu, é a necessidade que as pessoas acabam tendo ao ver um dos espetáculos, separadamente, e depois querer assistir aos outros. No total, o grupo soma 5 espetáculos, sendo, nessa ordem: *Angu de Sangue*, a partir do livro de Marcelino Freire; *Ópera*, de Newton Moreno; *Rasif - Mar Que Arrebenta*, também de Marcelino Freire, *Essa Febre Que Não Passa*, baseado nos contos da jornalista e escritora Pernambucana, Luce Pereira e *Ossos*, do dramaturgo Marcelino Freire. Com esses espetáculos, o grupo recebeu várias críticas e teve um grande sucesso

de público no Recife, estendendo-se para rodar em temporada com alguns pelas capitais e cidades do Brasil. (COLETIVO, 2008).

Figura 1: Angu de Sangue

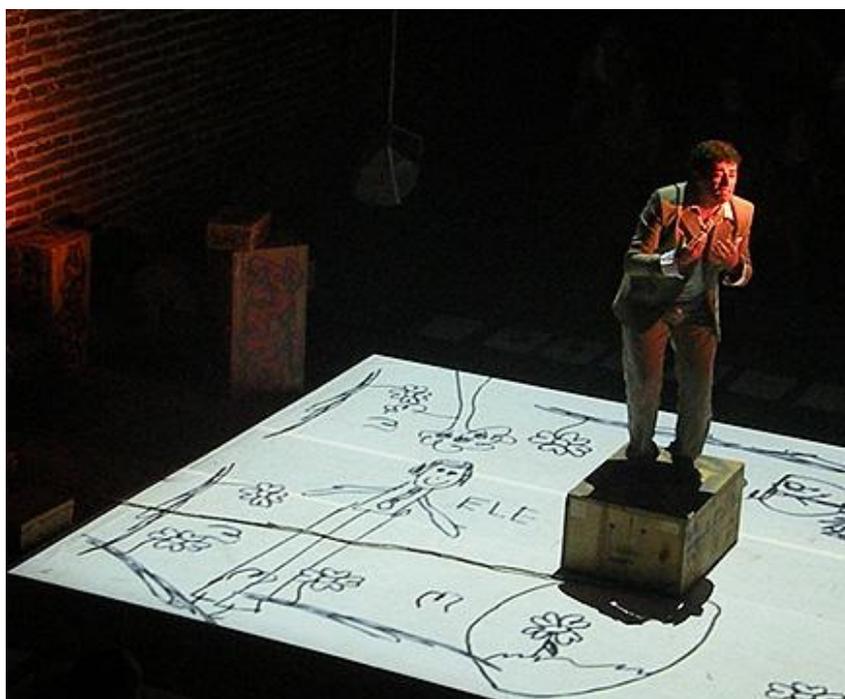


Fonte: Imagem retirada do site: "Satisfeita, Yolanda?"⁶
Registro feito por Tuca Siqueira.

⁶ Disponível em: <<https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/11773>>. Acesso em: 23 de set. 2022.

Figura 2: Ópera

Fonte: imagem retirada do site: “Satisfeita, Yolanda?”⁷
Registro feito por Tuca Siqueira.

Figura 3: Rasif - Mar Que Arrebenta

Fonte: imagem retirada do site: “Satisfeita, Yolanda?”⁸
Registro feito por Tadeu Gondim.

⁷ Disponível em: <<https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/revirando-o-angu-de-teatro/>>. Acesso em: 23 de set. 2022.

⁸ Disponível em: <<https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/rasif-mar-que-arrebenta>>. Acesso em: 25 de set. 2022.

Figura 4: Essa Febre Que Não Passa



Fonte: imagem retirada do site “Satisfeita, Yolanda?”⁹
Registro feito por Ivana Moura.

Figura 5: Ossos



Fonte: Imagem retirada do site do Diário de Pernambuco.¹⁰

⁹

Disponível em: <<https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/essa-febre-que-nao-passa-coletivo-angu-de-teatro-ecife/>>. Acesso em: 25 de set. 2022.

¹⁰

Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/06/coletivo-angu-de-teatro-estrea-es-petaculo-ossos-baseado-em-livro-de.html>>. Acesso em: 25 de set. 2022.

Apresentado o grupo e suas obras, seguiremos para uma apresentação de um dos integrantes do Coletivo, responsável pela direção de alguns espetáculos e por ter participado em algumas montagens também como ator, mas, destacamos um aspecto principal: o seu trabalho como figurinista. Com vocês: Marcondes Gomes Lima.

3.3 MARCONDES LIMA: O FIGURINISTA

Inicio este subcapítulo apresentando quem é Marcondes Gomes Lima, antes de ele se tornar “O figurinista”, “O criador”. Acredito ser importante contextualizar a vida dele, para que possamos entender quais costuras o levaram a ser quem ele é hoje. Caminharei pela sua vida, suas conquistas e seus feitos. Espero que nossos olhos possam brilhar juntos ao tecer a história dessa figura tão importante para o teatro pernambucano.

Figura 6: Marcondes Gomes Lima



Fonte: imagem retirada do perfil do instagram “Satisfeita, Yolanda?”¹¹
Registro feito por Rogério Alves.

¹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CFjTwfMH6U6/?img_index=9>. Acesso em: 25 de set. 2022.

Marcondes Gomes Lima ou como alguns conhecem, Marcondes Lima, é natural de Petrolândia, município brasileiro do estado de Pernambuco. Ele veio ao mundo em 1966, e iniciou seus estudos na cidade de Barreiras, ficando por lá até o final do 1º grau. Logo depois precisou estudar fora, no colégio agrícola de Belo Jardim, para concluir seus estudos. Com forte influência de sua família e da cidade em que morava, ele obteve uma formação de técnico em agropecuária. Era o campo que sua família desejava que ele seguisse, para percorrer os mesmos passos do seu pai, agricultor. No entanto, por influência de seu cunhado, desenhista renomado na década de 80 pelo seu trabalho com história em quadrinhos, seus olhos de menino brilharam ao pensar naquilo e isso despertou nele a vontade de desenhar também. Vem daí o desejo de ser desenhista.

Ainda nessa fase, enquanto criança, começa a ter suas primeiras referências com a costura. Visto que sua mãe costurava as roupas que eram usadas em casa, as roupas utilizadas em festas, e também roupas por encomenda. Ter esse contato, poder assistir a esse processo do manuseio dos tecidos, das sobras, os recortes espalhados pela mesa e a mágica acontecendo através dos dedos de dona Isabel era algo que o deixava encantado. Suas lembranças dessa época continuam quando ele nos conta sobre os desfiles de 7 de setembro que aconteciam em sua cidade natal, na década de 70. Havia carros alegóricos, cenários, figurinos e isso alimentava ainda mais sua imaginação e criatividade. Ao final das apresentações, ele voltava para casa sonhando, criando desfiles e imaginando possibilidades. Essa é a sua primeira lembrança como figurinista, quando ele ainda nem imaginava o que isso viria a se tornar no futuro.

Em 1984, sua jornada acadêmica junto à arte começa quando ele ingressa na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) a fim de formar-se em artes plásticas. No entanto, durante esse meio tempo, apaixona-se pelo teatro e acaba concluindo a licenciatura no curso de artes cênicas, em 1988. Ainda na Universidade, ele se depara com o *Cara Pintada*, grupo de teatro formado por estudantes do Centro de Artes e Comunicação (CAC), dirigido por Manoel Constantino, e é com esse grupo que ele começa a trabalhar com figurinos e com elementos visuais. Ao mesmo tempo, paralelo a esse grupo, forma-se outro, com integrantes do *Cara Pintada*, o *Mão Molenga Teatro de Bonecos*, grupo do qual ele faz parte desde 1988.

Via-se que sua carreira estava apenas começando, pois em 1992 ele integra o corpo docente da mesma universidade na qual se formou. No mesmo ano, assina seu primeiro espetáculo: *O Sem Nome*, com base no texto *Coram Populo*, de August Strindberg, sendo uma produção do grupo *Mão Molenga*. Com mais alguns anos, em 2003, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), ele conclui seu mestrado em artes cênicas, com a tese *A Arte do Brincante no Mamulengo e no Bumba Meu Boi*, tendo como orientador o professor Marco Antônio Camarotti Rosa. Muito do que influenciou sua pesquisa, foi dado através de suas experiências com o grupo *Mão Molenga Teatro de Bonecos*.

Seus trabalhos como figurinista e ator começam quando ele se integra ao grupo *Cara Pintada*, tendo feito trabalhos como *A Incrível Viagem*, dirigido por Manoel Constantino. Não demorou muito para que realizasse seu primeiro trabalho como cenógrafo, obtendo esse feito através do espetáculo de Mário Brasini, *Nadim Nadinha contra o Rei de Fuleiró*, no qual ele também atua como ator e assinando os figurinos da obra.

Falar sobre a trajetória do nosso Criador é também entender quais caminhos ele percorreu para chegar ao lugar que ocupa hoje. Marcondes tem sua formação muito calcada na prática, nas experiências que foi adquirindo ao longo dos anos, ao ter contato com grandes encenadores e profissionais da cena teatral. Apesar de sua formação em Teatro e seus feitos no campo acadêmico, é da escola da vida que vem suas vivências. Suas construções e conhecimentos vêm dos seus estudos e do que ele obteve nas suas realizações por meio da observação dos outros criadores, para com isso, entender com quais métodos ele se identificava ou não.

De acordo com Tainá Macedo Vasconcelos (2015, p. 03):

“Pelo Brasil, é mínimo o número de cursos de graduação, cursos técnicos e livres especializados no tema figurino e indumentária. Essa deficiência obriga os figurinistas a migrarem de outras áreas do conhecimento, como Artes Visuais, Arquitetura, Design, Moda e Teatro. É através da prática que esse profissional é formado.”

Uma formação na qual pode se fazer um paralelo, é com a de Maurício Germano, formado em Educação Artística, com especialização voltada para Representação Teatral, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Em suas experiências, Germano conta sobre a importância do seu conhecimento e sua

formação na área artística, no entanto, aponta sobre a necessidade de estudar e conhecer as outras facetas da arte, entendimento sobre técnicas de corte e costura, noções básicas de moda no geral, ter domínio sobre essas linguagens para, assim, poder ter um bom desempenho relacionado à criação de figurinos. Pensando nessa relação de adquirir esses conhecimentos, Germano conta ser autodidata, ele mesmo aprendeu a desenhar seus próprios figurinos e, posteriormente, passou a ser chamado para produzir figurinos para outros grupos. (VASCONCELOS, 2015, p. 4)

Outro nome importante a ser pontuado é o de Adriano Bezerra, formado em Design de Moda pelo Centro Universitário de João Pessoa (UNIPÊ), tendo sua especialização em Artes Visuais, pelo Senac/PB. Este também tem sua carreira no ramo do figurino, como autodidata e enfatiza a importância de ter uma formação acadêmica voltada para a área, pois isso influencia no desempenho do profissional que vem a seguir por este caminho. Como requisitos necessários para a formação de um bom figurinista, ele ressalta a pesquisa e a criatividade. (VASCONCELOS, 2015, p. 5)

O ponto que interliga esses três figurinistas vem de suas experiências na escola da vida. Com os conhecimentos que eles adquiriram ao longo dos anos, mas não necessariamente através de uma formação profissional voltada para o figurino. Pois, nenhum deles possui uma graduação ou curso voltado especificamente para a indumentária e sim, para áreas relacionadas como artes visuais, artes cênicas, design e moda.

À medida que os anos vão passando, percebe-se uma crescente na procura pela produção dos figurinos. Com isso, surge também a necessidade de ter profissionais qualificados e formados nessa área. Adriana Vaz Ramos (2012, p. 88) comenta que a profissão de figurinista tem alcançado outros espaços artísticos, deixando de se restringir apenas ao teatro. Por isso, muitos cursos vêm se preocupando em incluir disciplinas voltadas para essa área.

O figurinista, para além dos figurinos teatrais, também pode atuar em outros segmentos culturais. Sendo eles: audiovisual, artes cênicas, artes visuais, música, entre outros. Há uma necessidade de ter esse profissional atuando dentro dessas áreas, daí vem também a indispensabilidade dos pesquisadores que trabalham com

figurino buscarem adquirir conhecimento seja com suas experiências, seja através de leituras ou alguma forma de estudo que lhes dê bagagem para que eles possam construir suas qualificações. Tendo em vista que as formações acadêmicas, em sua maioria, são mais voltadas para estes segmentos culturais e não necessariamente para o figurino.

Em entrevistas feitas com cerca de oito figurinistas (CLARA, 2009, p. 72)., levantou-se a questão acerca de ser indispensável uma formação específica como figurinista, para assim assumir esse papel, ou se a formação numa área diferente (como artes plásticas) seria o suficiente para responder aos desafios da concepção dos figurinos. Como resposta, nenhum dos profissionais disse ser indispensável ou obrigatória a formação específica em figurinos, embora eles acreditem na importância de ter essa formação e que isso possa vir a ajudar. Um deles afirma que não teve, e que também não havia formação em figurinos.

O ensino na área do figurino, especificamente, é algo recente em nosso país. Parte de sua perpetuação no Brasil, se deve aos feitos de Sophia Jobim, artista e professora que ingressou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) para lecionar a cadeira de Indumentária Histórica, a partir de 1949. Em seus recursos que nos servem de estudo, está uma grande quantidade de material didático, literário e visual que proporciona uma investigação aprofundada sobre o vestuário, sendo possível fazer ligações importantes com a história da arte. Além disso, conta como parte significativa de suas ações, a criação do primeiro Museu de Indumentária, construído no Rio de Janeiro, na década de 60.

Para além do seu trabalho como figurinista, Marcondes tem formação na área da cenografia, na qual se consolidou através de um curso que fez no Teatro Castro Alves, em Salvador, ano de 1995. É com o trabalho de *As Preciosas Ridículas*, de Molière, em 1995, que ele se firma como encenador na cena teatral recifense. Essa montagem cumpriu uma temporada no Recife, além de ter passado por várias cidades do Nordeste, participou também de festivais e recebeu quatro premiações: por maquiagem, em Blumenau; espetáculo, na Bahia; e no Recife, por maquiagem e figurino.

Seus feitos como ator e bonequeiro não deixaram de aparecer, a lista é grande e com muitas conquistas. Entre 1988 e 1994, Marcondes integra o grupo Mamulengo Só-Riso, de Olinda - PE. Nesse período, trabalhando com o grupo, se aprimora através da presença de mestres e cenógrafos. Em 1991, participa com o Só-Riso, do Festival Internacional de Teatro, onde entra em contato com o trabalho de outros artistas, vindo a somar na sua trajetória. Em 1994, finaliza o seu ciclo com o grupo, fechando esse capítulo da sua história atuando na remontagem do espetáculo *Festança*, apresentado na França. O seu trabalho como bonequeiro se estende para além do campo teatral, se espalhando e tomando espaço também no campo da televisão. É nas telas onde ele participa do programa de TV *Vamo Se Vê Cumpade* e na realização da série educativa *500 Anos*.

Em sua caminhada, trabalha assinando a direção de vários espetáculos e realizando montagens com diferentes grupos. No entanto, é no Coletivo Angu de Teatro que ele se firma. Liderado por André Brasileiro, é com esse grupo que ele pode seguir investigando outras linhas de estudo. Com a equipe, assina direção, encenação e o figurino dos espetáculos, assim como também faz parte de algumas montagens, como ator.

Ainda que seja um dos nomes mais importantes para o teatro pernambucano, tendo assinado várias produções, trabalhado com inúmeros grupos e grandes nomes da cena teatral, o nosso Criador afirma que sua formação não é como cenógrafo, figurinista, nem como diretor de teatro, sua formação vem dos seus conhecimentos adquiridos na prática, onde ele buscava ir atrás do aprendizado e ia adicionando isso à sua bagagem pessoal e profissional.

Parte disso foi apresentado agora, enquanto esse subtópico estava sendo escrito, no entanto, mais dessas informações aparecerão no nosso último capítulo, no qual dialogarei com o próprio Marcondes Lima, utilizando-me de depoimentos extraídos da entrevista feita com o artista, a fim de refletir sobre diversos aspectos de seu processo criativo.

Com isso, chegamos à nossa última etapa da costura: a análise do processo criativo dos figurinos pensados para o Coletivo Angu de Teatro. Apesar de sabermos que o Coletivo possui cinco espetáculos em sua trajetória, escolhemos o *Ópera* para

analisar e ter como ponto de partida para o levantamento das questões principais do trabalho. Faremos um recorte sobre essa obra, na intenção de entender mais sobre o seu trabalho, direcionado a um espetáculo específico. Como se dão seus funcionamentos e o processo criativo em torno do conjunto como um todo.

4 TESSITURAS ENTRE DIÁLOGOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Neste capítulo, nos debruçaremos sobre a entrevista feita com Marcondes Lima, na intenção de entender como se dá o seu processo criativo dentro do Coletivo, quais as suas formas de trabalho, onde ele busca inspiração, entre outras coisas.

4.1 ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO DOS FIGURINOS NO COLETIVO ANGU DE TEATRO

Começaremos este subcapítulo dialogando com o processo criativo de Marcondes Lima como um todo, suas criações mais gerais e as suas particularidades enquanto figurinista.

Ao conversar com Lima e questioná-lo sobre como funciona o seu processo criativo dentro do grupo, se é algo fechado ou se tem interferência dos demais integrantes, a resposta vem como uma peça de seda sendo colocada em contato com o nosso corpo. É possível enxergar em sua fala, através das palavras ditas pelo figurinista, uma certa leveza, mostrando que o intuito do seu trabalho é lidar com suas criações de forma colaborativa, ouvindo a voz dos profissionais que trabalham com ele, suas ideias e propostas, para assim ter outros olhares, além do seu próprio. No processo de costura, desenho e montagem dos figurinos, Marcondes costuma trabalhar com a ajuda de sua irmã, Maria Lima, que esteve ajudando e auxiliando durante suas criações. Para além disso, ao ter ideias sobre algo que deseja fazer em um novo espetáculo, ele solicita que os demais integrantes tragam contribuições acerca da criação dos seus personagens, para utilizar isso como agente impulsionador de suas produções.

Percebe-se, de início, a forma como o profissional trabalha e quais são suas intenções ao aceitar uma proposta para desenvolver seus figurinos. Dentre as funções do figurinista, destacamos algumas: assistir a ensaios; criar, apresentar e discutir as propostas de figurinos com os envolvidos; propor mudanças nas propostas apresentadas quando necessário; pensar na articulação dos figurinos com os demais elementos de cena, dentre outros. No seu modo de falar, isso fica visível tanto na relação criativa com o grupo, quanto na relação que ele tem com a criação

dos seus figurinos. Há uma intenção de ouvir os demais para, com isso, ir somando ao que está sendo pensado por ele. E, se necessário, adicionar mudanças, fazer alterações, complementar com o que foi proposto. Mas, principalmente, criar com a interação dos outros, sem precisar que o seu processo criativo seja algo estritamente fechado.

[...] eu não só partilho as minhas ideias mas eu busco agregar as ideias que vão surgindo ali no grupo. Muitas vezes o grupo nem percebe claramente que eu já estou construindo a partir daquelas discussões, daquelas colocações que são feitas nas reuniões, nas leituras, percepções sobre a visualidade do espetáculo. Algumas vezes acontecem uns insights e umas referências que vem de coisas muito prosaicas e muito distantes do texto exatamente ou das histórias que estão sendo contadas ou dos enredos, do que está sendo construído ali. (LIMA, 2022, trecho retirado da entrevista).

O figurinista, tem como uma de suas funções, ser o agente responsável por transformar as ideias, as informações e características sobre os personagens, em trajes. E, sabendo o quanto o figurino vem a somar na transmutação do ator para dar vida ao seu personagem, tal qual vem a complementar o espetáculo como um todo, explanando através dos trajes, elementos da narrativa. Vê-se a preocupação por parte do profissional em ouvir e considerar a criação dos atores e da equipe na qual está inserido.

De acordo com Lola Tolentino, figurinista do Grupo Tapa, entende-se que o figurino nasce a partir dos apontamentos da direção e dos ensaios. Em sua fala, ela destaca a importância dos atores no processo de criação e frisa sobre a necessidade de haver coerência entre o figurino e o texto que está sendo trabalhado. (PEREIRA, 2012, p. 28).

Neste momento em que começamos a trilhar o perfil do nosso Criador, conhecendo um pouco mais sobre a sua forma de lidar com as criações, como ele trabalha com os demais integrantes e como é sua relação com atores-figurinos-criador, notam-se aspectos importantes que vale ressaltar quanto à sua formação profissional: Marcondes é formado em Artes Cênicas, além de ser figurinista, cenógrafo, diretor e ter outras habilidades, ele também é ator. Dar voz ao grupo e a quem está criando seus personagens, para ouvir seus pontos de vista, sem apenas criar algo do zero e depois mostrar, aponta uma característica que provém do ator. Saber o valor que tem em criar as características, os traços que

formam a personalidade do personagem que o ator está estudando para representar.

De acordo com o ator Mauro Soares (2010, p. 38), o figurino funciona como uma lente de aumento por meio da qual se pode redescobrir o personagem. Para ele, a construção se faz dentro do método tradicional e já conhecido: a partir das marcações de cena, do texto e do ator, que também constrói os traços do personagem. Em suas palavras, ressalta que o contato com o figurino é responsável por colocar a criação do personagem em equilíbrio e que, sem isso, o ator nunca atinge o ápice dramático. O ator, ao vestir-se com os trajes, encontra a alma do personagem.

O figurino impulsiona a criação e materializa o personagem, amplia a expressividade do corpo e é quando a máscara se mostra, tudo aquilo que é dado ao ator portar em seu próprio corpo, um conceito determinado, marcado e estabelecido. O artifício exterior oculta o ator num fenômeno de metamorfose. (CORTINHAS, 2010, p. 38).

Para o figurinista, é necessário ter em mente, durante o conhecimento dos atores que formam o elenco, a especificidade dos corpos de cada um e como estes irão conversar com o figurino idealizado para o personagem. Em sua criação, é imprescindível que o profissional tenha conhecimento técnico para adaptar seus figurinos para os corpos que irão vesti-los, sabendo que pode haver diferença do corpo do ator para o do personagem e vice versa. Somado a isso, em alguns casos, pode haver mudanças drásticas na aparência do personagem, em sua corporeidade, em alguns momentos o figurinista constrói um novo corpo, para além do que o ator já dispõe, podendo aumentá-lo ou diminuí-lo, dependendo da necessidade. Conversando com Marcondes, ele dá o exemplo de *Ubu Rei*, espetáculo que tem a encenação assinada por Marianne Consentino, onde os atores assumem formas diferentes através dos seus corpos. A estrutura física é alterada e em cada figura, as características são aumentadas, trazendo um elemento do grotesco à narrativa e atribuindo ao ator uma expansão de sua forma.

Muitas vezes o corpo do personagem não é exatamente um perfil delineado e próximo do corpo do ator, né? Existem distorções, existem momentos em que você precisa construir esse corpo para além do que é o corpo do ator em termos de figurino, porque o ator já faz também isso, já faz este trabalho ou deve fazer. Em alguns casos, muito especificamente, é exigido que se faça assim e outros nem tanto, às vezes há uma aproximação entre os físicos do personagem e do ator escolhido para fazê-lo, e o que se quer é

exatamente essa aproximação e não se investe muito em transformação. Mas em outros momentos isso se dá de forma muito drástica, né? Principalmente quando você vai tratar de tudo que a gente pode chamar de deformação do corpo, no sentido de ir para um corpo que é estranho ao corpo do ator. (LIMA, 2022, trecho retirado da entrevista).

Em suas criações, Marcondes parte do corpo como matéria prima para a elaboração dos trajes de cena. Partindo da ideia que, é através do corpo, que a construção também se estrutura. O corpo como matéria prima essencial. E é utilizando-se dele que as coisas passam a tomar forma. E através deste, podem-se destacar, esconder características, ressaltar ou atribuir novos formatos.

Hoje considero um privilégio ser figurinista e encarar o desafio que é vestir um ator, seja ele de cinema, TV ou teatro. Ao mesmo tempo em que acho que são as grandes personalidades que realmente lançam moda não necessariamente as passarelas – vide Madonna com Gaultier e Galiano e, nos anos 50, Audrey Hepburn com Givenchy – o ator e a atriz não têm necessariamente (eu diria até quase nunca) a altura e o peso das modelos de passarela. Então surge o desafio de adaptar a tendência da moda às silhuetas nem sempre esbeltas e longilíneas como as que se vêem nos desfiles e nas revistas. Ou seja, eu preciso vestir os imprevistos das pessoas de carne e osso. Preciso vestir idades, pesos, alturas, cores de cabelo, cores de pele, ambições, frustrações, sexualidades (CARNEIRO, 2003).

Além de partir dos corpos como impulsionador de suas criações e a sua matéria-prima, da conversa feita com os atores e a equipe, surge também a necessidade de saber de onde vêm as inspirações, as referências e de onde partem as suas ideias criativas, antes mesmo de elas serem apresentadas ao grupo. Um dos critérios para a elaboração do figurino é o conhecimento dos aspectos gerais da obra. Ter noção do conteúdo presente no texto que será trabalhado, seja ele texto dramático, contos, textos escritos para teatro ou não, entre outras possibilidades, o importante é saber o que contém na narrativa, tendo esses aspectos gerais, estabelecer um conceito, formular uma ideia do que será destrinchado dali para frente.

É importante que o conceito norteador da criação seja conversado com o diretor e os responsáveis pela criação dos outros elementos visuais do espetáculo (iluminador, cenógrafo, sonoplasta) para entender como essa concepção poderá dialogar com as propostas dos outros criadores também, acerca da história que será trabalhada dentro do espetáculo. Sabendo-se que dentro de uma montagem, o diretor, em sua maioria, atribui um conceito geral que vem a servir de agente

norteador para os outros profissionais que estão criando, na intenção de que haja uma unidade por parte dos trabalhos e uma harmonia que comunique ao espectador a essência daquela obra.

Lima, inclusive, comenta que a relação entre os figurinos e os outros elementos visuais se dá por meio da complementaridade. Onde, em algum momento, eles vão acabar convergindo para a unidade visual, mas que também precisam vir a ter um certo contraste entre si.

Partindo para criação, o figurinista deve ter noção do texto que será trabalhado, ler e reler diversas vezes, buscar as suas experiências e atrelar ao que pode somar com o trabalho, deixar-se afetar pelas obras que já conhece ou por novas, que se passem na mesma época, que tenha um contexto parecido, fazer pesquisas, e caso necessário, buscar inspirações em outras obras, em outros artistas que possam lhe ajudar durante o processo criativo.

Na criação se utiliza as técnicas que se conhece, mas criação não é apenas utilização de técnicas. A criação é experimentação com técnicas e tudo mais que se tem e se pensa em utilizar. Na criação se olha de diferentes lugares para o que se produz, buscando perceber todas as possibilidades. (FERRAZ e SOUZA, 2013, p. 85).

Em sua construção, Lima costuma partir do texto, sendo ele qual for. Ter o texto como disparador do processo e agente norteador das suas criações. Com isso, vai se construindo o caminho que será seguido, extraindo informações e construindo ideias sobre o que pode ser criado a partir daquilo. Atrelado a isso, destaca-se também o quanto ele deixa ser afetado pelas possibilidades e ideias que vão surgindo ao longo do percurso, trabalhando do mesmo modo com os elementos que vão aparecendo, não se restringindo apenas ao seu planejamento inicial de ideias.

Eu tenho ideias, eu tenho pontos de partida conceituais mas os processos vão definindo muito o destino que pode ter aquela criação. Eu penso que a gente constrói a criação e a criação também se constrói. A gente vai elaborando e ela vai exigindo coisas e você vai respondendo, e esse processo que é dinâmico vai se dando dessa forma. (LIMA, 2022, trecho retirado da entrevista).

Neste momento, faremos um recorte para entendermos, de fato, como funciona o seu processo de criação dentro do Coletivo Angu de Teatro.

Sabemos que o texto é um dos elementos principais durante a produção de Marcondes, funcionando como o impulso inicial para as suas criações. Na trajetória do Coletivo Angu, coincidentemente, todos os espetáculos partiram de um texto. E é a partir disso que ele vai experimentando com o grupo, nutrindo suas próprias impressões, buscando e construindo através de dinâmicas, leituras e, em conjunto, essas escolhas e apontamentos vão sendo dadas. O seu trabalho não é algo estritamente fechado, então a todo momento percebe-se o quanto ele cria com a escuta atenta a quem está ao seu redor, trabalhando com ele.

É como a gente trabalha, com textos, e trabalhou durante bastante tempo, né? Nos primeiros quatro espetáculos que são *Angu de Sangue*, *Ópera*, *Rasif* e *Essa febre que não passa*, a gente trabalhou com textos não dramáticos [...] A primeira coisa que a gente fazia era sentar a bunda na cadeira, em mesa e ler aqueles textos todos dos autores, essa leitura era obrigatória também fora desse ambiente de trabalho de grupo. Todos liam porque a partir das escolhas do grupo é que a gente ia construindo a ordem deste espetáculo. E ia tendo uma compreensão e uma definição mais precisa deste caminho conceitual que a gente queria, que a gente quer, que nós buscamos elaborar. (LIMA, 2022, trecho retirado da entrevista).

De acordo com Gabriel Villela (2010, p. 4), cada traje criado é único, pois está diretamente ligado à temperatura do corpo do ator que sugere nuances de tons, de cor e variações do personagem que se traduzem nas fibras da indumentária. Partindo disso, direcionarei o olhar para a fala de Lima: quando questionado se existe um caminho seguro e fixo a se seguir, com elementos e materiais indispensáveis em todas as produções, ele responde sobre trabalhar a partir das necessidades e especificidades de cada trabalho. Entender quais serão os caminhos necessários a serem percorridos dentro daquela produção. Desse modo, compreende-se quais são as demandas para o espetáculo e, a partir disso, inicia-se a procura pelo que será utilizado, não necessariamente partindo de algo novo, mas trabalhando também com materiais que foram utilizados em outros processos, que irão passar para outros e serão retrabalhados e reestruturados.

Nas suas criações, um dos pontos principais na forma como ele trabalha, é o *redesign têxtil*, que consiste em pegar tecidos já existentes e modificá-los, trazer novas formas e cores, produzir em cima deles, transformando-os em uma outra coisa. Marcondes afirma durante a entrevista que é mais barroco do que minimalista, sendo assim mais expansivo, e estando mais propenso a trabalhar com camadas e

camadas de peças, uma quantidade maior de adornos e um excesso de ornamentos, do que trabalhar com a ideia de supressão dos elementos.

Mesmo em *Angu de Sangue*, que talvez seja o mais limpo, o mais minimalista dos espetáculos, tem essas sobreposições que eu falo. Mais do que em relação a coisa dos materiais para essa essência, eu penso em algo que é do jogo na cena, é como pensar o figurino como elemento que também propicia um desenho de cena ou que complementa esse desenho de cena. Pensar esse figurino como um elemento que se constitui como parte da cenografia, vista de modo expandido, não apenas como a estabilidade ou elemento cenográfico. (LIMA, 2022, trecho retirado da entrevista).

Um figurinista no qual podemos relacionar o trabalho, é com Gabriel Villela, onde em suas produções, o artista costuma criar a partir de materiais já existentes e que ele já tenha em seu acervo. Durante o processo, os trajes danificados são retrabalhados e não se perde material, mas se reconstrói, transformando aquelas peças e utilizando-as conforme a necessidade. Em suas criações, também há o gosto pela artesanaria, onde os seus materiais passam por confecções manuais.

Tendo por base isso, aponto para uma das produções de Villela: *Romeu e Julieta* (1992), na qual, de acordo com ele, o orçamento era baixo e os tecidos precisavam ser tingidos de uma outra forma. Sendo assim, a solução encontrada foi a de colorir os trajes a partir de uma tinta proveniente dos rebocos arrancados das casas da região do Morro Vermelho. (PEREIRA, 2017, p. 7).

O processo criativo de Gabriel Villela em *Romeu e Julieta* tem uma forte ligação com as técnicas artesanais, sendo um aspecto muito presente na produção de suas indumentárias. Fazendo com que isso seja também uma das características que marcam a interação e a apropriação da linguagem popular nas realizações feitas pelo figurinista. Um elemento que liga os dois artistas, é a predileção pela artesanabilidade em seus trabalhos, sendo um traço recorrente nas suas produções.

Ao falar sobre “assinatura do artista”, alguns elementos já citados podem ser adicionados à lista das características que compõem a marca de Marcondes Lima no seu trabalho com a indumentária. Comentaremos, por exemplo, sobre a relação das suas criações com a moda, e continuaremos tecendo os fios sobre o que constitui o perfil dele enquanto figurinista.

[...] se tem uma característica que eu mantenho nos trabalhos, é essa minha predileção por pegar um tecido e retrabalhar ele. Retrabalhar ele assim, eu recorto ele, eu repinto, eu perfuro, eu sobreponho a ele outras coisas, engilho ele, crio umas dobras, umas pregas. Eu vou reelaborando ele pra depois cortar, para depois construir a roupa que eu quero. Ou seja, existe uma predileção minha por uma certa artesanidade. Mas eu não fico preso a isso. Se o espetáculo pede um tecido limpo, liso, que já está pronto, que venha da loja e se constrói o figurino todo a partir dele, nenhum problema, não. Eu penso que isso é definido pelas necessidades e proposições de cada encenação e de cada produção. (LIMA, 2022, trecho retirado da entrevista).

Entender que se trabalha bem com um material, descobrir novas formas de lidar com ele e querer repeti-lo em outras produções, não quer dizer que seja uma regra a ser seguida. Por mais que isso, feito mais de uma vez, aparecendo com frequência em diferentes produções, possa vir a ser entendido, por quem vê, como algo que evidencia a singularidade do artista. No entanto, isso não indica que os materiais irão repetir-se da mesma forma, como uma continuidade de uma produção para outra. Sobre isso, Marcondes destaca que não repete muito os mesmos modos de operar de uma produção para outra, o que pode acontecer é fazer o uso dos mesmos materiais, mas em propostas e contextos diferentes.

Durante o processo de idealização dos figurinos, Marcondes utiliza de um exercício junto aos atores para compor os trajes de cena junto a eles. Cada espetáculo, a proposta das peças é pensada como num desfile de moda, uma nova coleção a ser apresentada nas passarelas. A cada estação, um novo conceito, com elementos que não se repetem. Em alguns momentos, ao pensar na criação, vêm as referências dos designers de moda, de filmes, de coleções para algumas marcas, desfiles que já aconteceram ou estão em alta. O figurinista afirma ter as antenas ligadas para as tendências, ter a intenção de fazer com que o figurino seja algo feito para produzir encantamento aos olhos de quem vê, criando uma certa aproximação do espectador e, em alguns casos, a identificação.

Durante a entrevista, o nosso Criador conta que recorre a grandes ícones da moda, trazendo referências para os atores e buscando coisas que foram muito marcantes no mundo fashion, atrelando isso a suas produções nos espetáculos. Um exemplo disso, são os figurinos feitos para *Ópera*, onde ele teve que buscar representações através dos grandes feitos no mundo da moda e trazer para a obra,

colocando isso numa composição de cena ou numa determinada proposta na qual ele idealizou para somar a construção.

Eu lembro que eu tinha visto um desfile de um designer americano de Los Angeles, chamado Marco Marco, que trabalha, na maioria das vezes, com roupa para grandes estrelas do pop, ou roupas de baixo, *underwear*, onde ela é para figurinos de drags e ele sempre incorpora este submundo nos desfiles dele. [...] eu levei um desfile do Marco Marco e todo mundo ficou encantado com aquilo, e resolvemos incorporar alguns elementos daquele desfile, que apareciam ali e quase que reconstituir peças que remetem a esse designer no espetáculo. (LIMA, 2022, trecho retirado da entrevista).

A relação da moda com o figurino está, em alguns casos, diretamente ligada. Quando tratamos de uma encenação atual, há como buscar referências sobre o que está em alta na moda. Em outros casos, pode-se recorrer a desfiles e coleções passadas para relacionar com período que se passa a narrativa do espetáculo. Na nossa história, já tivemos alguns designers de moda que trabalharam como figurinistas em várias áreas artísticas. Como exemplo, citarei alguns nomes importantes, dentre eles: Coco Chanel (1883-1971), surgiu como figurinista em 1923, já sendo um nome conhecido como criadora de moda, alguém importante na área. A convite de Jean Cocteau, cria os seus primeiros figurinos para o teatro, feitos para a peça *Antígone*. As solicitações do trabalho de Mademoiselle Chanel nos trajes de cena não pararam por aí, ainda em parceria com Cocteau, ela veio a criar outros figurinos, para as peças *Orphée* (1926) e *Les Chevaliers de la table ronde* (1937). Criou também, em 1924, os figurinos para a “opereta dançada”, *Le Train Bleu*, solicitado pela companhia *Ballet Russes* de Diaghilev. Com a quantidade de trabalhos sendo solicitados à estilista, em 1931 ela assina um contrato para ser figurinista exclusiva da Metro-Goldwyn-Mayer, na tentativa de que ela pudesse transformar o guarda-roupa das atrizes americanas. No mesmo ano, cria figurinos para *Tonight or never* (1931), seguidos posteriormente por *A Regra do Jogo* (1939), de Jean Renoir, e para o filme *Ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais. (SCHOLL; VECHIO; WENDT, 2009).

A lista continua, dessa vez com o nome do estilista francês Hubert Givenchy, em meados da década de 1950. Com o seu trabalho, consagrou a atriz Audrey Hepburn como um ícone da elegância, por meio das suas criações para filmes como *Sabrina* (1954), *Cinderela em Paris* (1957), *Bonequinha de Luxo* (1961), fazendo com que daí para frente, todos se lembrassem da imagem de Audrey ligada ao

figurino de sua personagem, com vestido preto, cabelo preso em um coque alto e colares de pérola. (SCHOLL; VECHIO; WENDT, 2009).

Na década de 1960, temos como exemplo o estilista espanhol Paco Rabanne, designer que também atuou como figurinista. Os modelos pensados e executados pelo figurinista eram confeccionados em materiais inusitados na fabricação das roupas, como acrílicos, malhas de metal e plástico. Foi a partir dessas criações ultramodernas que o movimento futurista foi inserido no filme de ficção *Barbarella* (1967), de Roger Vadim. (SCHOLL; VECHIO; WENDT, 2009).

Como último exemplo, trago o nome de Christian Lacroix, o estilista desde a infância demonstrava seu amor pela arte. Ainda nessa fase, a sua paixão pelo teatro e pela ópera ficam mais visíveis, nesse tempo, ele costumava acompanhar as trupes ciganas de teatro itinerante. Em sua fala, ele conta que o teatro era algo que ele fazia para si. Ainda quando criança, demonstrava felicidade ao vestir silhuetas feitas de papelão e, em seguida, criou o hábito de redesenhar os figurinos quando voltava dos espetáculos. Em 1989, cria o figurino para ópera *Carmen*, e em sua trajetória soma criações para óperas, ballets e peças de teatro como *Phèdre*, *Don Giovanni*, *Othello*, *Cosí Fan Tutte* entre outros. (SCHOLL; VECHIO; WENDT, 2009).

Da mesma forma que o designer de moda precisa ficar atento às novas tendências que estão surgindo, ao mercado, ao que está sendo solicitado, o figurinista tem isso associado ao espetáculo, no seu fazer teatral e no que aquela obra pede. Durante a entrevista, Marcondes fala sobre a diferença entre os figurinos para teatro e os feitos para o cinema. Contando que nos trajes feitos para o teatro, há uma especificidade que conversa com o que a narrativa está pedindo. Ele cita que não há possibilidades de utilizar um figurino que foi idealizado, feito uma elaboração conceitual específica, em outro espetáculo. Como exemplo, o figurinista menciona não ter como fazer um figurino para *Angu de Sangue* e, depois querer usá-lo em *Ossos* ou *Essa Febre Que Não Passa*, não existem chances disso acontecer, pois cada um foi criado com um fim específico. Em alguns casos, pode acontecer de ser feita uma autorreferência, como num jogo com alguns “easter eggs”, em um conjunto de elos que se interligam.

Você pode ver que existem filmes que seguem essa linha, que tem essa lógica mais teatral, de narrativa teatral, e outro que se apropria de figurinos que são figurinos usados cotidianamente, são figurinos do universo da moda, como se esse personagem compusesse o seu figurino como um guarda-roupa, como uma pessoa faz o seu próprio guarda-roupa. Então, essa lógica do guarda-roupa para o cinema, extrai essa característica do figurino que é específico para aquela encenação. (LIMA, 2022, trecho retirado da entrevista).

O olhar do figurino sobre o espetáculo varia de um para o outro, de acordo com o que está sendo pedido. É a partir disso que Marcondes faz um paralelo com a moda, contando como no mundo das passarelas há uma exclusividade em algumas peças de roupas, que acabaram de sair de um desfile e/ou serem apresentadas em uma nova coleção, o que normalmente vem a ser direcionado para as pessoas mais ricas. No teatro, essa exclusividade vem da encenação, de acordo com ele.

Por mais que haja um olhar particular dele, das suas preferências, modos de operar, dimensões de *design* que ele queira explorar, ainda assim há uma diferença entre o olhar um espetáculo para o outro e a complexidade de cada obra. Encontra-se no trabalho do nosso Criador, a predileção (já falada anteriormente) pelo redesign têxtil, pela artesanaria, por conhecer os materiais e poder (re)trabalhá-los de acordo com as necessidades e do conceito de cada encenação. Em seu modo de criação, ele conta que no seu traço estilístico, há uma tentativa de não se repetir tanto, não ficar preso a um modo de fazer e solucionar as questões referente às cenas.

No seu trabalho, existem características que estão presentes e ele tenta seguir, mas não ficar bitolado apenas a isso. Existe também uma vontade de surpreender aqueles que vêem as suas produções, para que possam pensar “Nossa, isso nem parece que foi feito por Marcondes!”, podendo brincar com as soluções criativas que ele irá trazer, como um traço do seu modo de experimentar e elaborar. Além disso, ele têm a consciência que o seu trabalho tem aspectos do barroco, o cuidado pelos detalhes pela ressignificação dos materiais, um olhar cuidadoso e atento sobre proporções e funcionalidade das peças, a vontade de que os figurinos tenham um pé na extra cotidianidade, entre outras particularidades. Ele tem o entendimento de que isso são coisas que caracterizam o seu trabalho, a sua produção, tanto para as pessoas com quem ele trabalha quanto para ele mesmo, enquanto criador.

Em certo sentido, nos figurinos do Coletivo, eu não quero criar uma caracterização realista daqueles personagens. Não me interessa criar uma ilusão, uma representação fiel a uma dada realidade, a determinadas características sócio, econômicos, psicológicos do personagem, os figurinos terminam, nas peças do coletivo, tendo uma dimensão quase alegórica. Ou seja, no figurino do Coletivo, tem uma pegada de carnavalização, daquele figurino. Seja em maior ou menor grau, mas ele está lá. Talvez isso não fique muito claro à primeira vista, mas é uma intenção minha. (LIMA, 2022, trecho retirado da entrevista).

4.2 ENVOLTO SOB AS CRIAÇÕES DE ÓPERA

A essa altura da nossa produção, já temos os figurinos praticamente prontos, falta apenas dar os últimos ajustes e posicionar os aviamentos nos lugares demarcados. Para isso, colocaremos os botões e os últimos zíperes com a ajuda do espetáculo *Ópera*, do Coletivo Angu, o qual teve a direção e os seus figurinos feitos por Marcondes Lima.

Figura 7: O segundo quadro (Petra)



Fonte: registro feito por Tuca Siqueira (2007).¹²

No ano de 2007, estreia no palco do Teatro Apolo (Recife/PE), o espetáculo *Ópera*, sendo a segunda montagem do Coletivo. Uma adaptação feita através de quatro contos, todos do livro de Newton Moreno, escritor pernambucano. Os quatro quadros são intitulados “O Cão”, “Petra”, “Culpa” e, por último, o quadro que dá nome ao espetáculo: “Ópera”. As cenas de cada um são estruturadas nessa ordem, respectivamente: radionovela, fotonovela, telenovela, e, ao final, uma ópera.

¹² Arquivo cedido à autora.

Figura 8: O último quadro (Ópera)



Fonte: registro feito por Tuca Siqueira (2007).¹³

A montagem traz a temática LGBT para a narrativa, cruzando esteticamente a sexualidade e o teatro cômico. A peça traz reflexões acerca do homoerotismo, ao passo que também mostra uma grande quantidade de posturas contemporâneas relacionadas à linguagem teatral, sem deixar de mencionar os possíveis diálogos com a cultura queer¹⁴. Newton Moreno aponta que o livro, no qual inspirou o espetáculo, não é uma obra gay, mas sim uma obra de contos sobre amores desmedidos, rasgados e exagerados. (ALBERTIM, 2015).

Durante a entrevista, Lima nos conta um pouco sobre como surgiram as criações estéticas de Ópera e, com isso, podemos continuar relacionando tudo que já tecemos e entrelaçamos entre a teoria da indumentária e a prática do figurinista, mostrada anteriormente.

Como já foi dito no último subcapítulo, o nosso Criador está frequentemente recorrendo a ícones da moda para auxiliar nas suas produções, um exemplo disso é

¹³ Arquivo cedido à autora.

¹⁴ Termo em inglês com significado de “estranho”, “excêntrico”, “esquisito” e que, por muitos anos, foi utilizado para insultar homossexuais e pessoas desviantes de gênero e sexualidade. Até o termo ser reivindicado pelos ativistas e acadêmicos LGBTQIA +, adotando a palavra como algo empoderador. “Queer” abrange um amplo conjunto de identidades e é algo descrito como uma identidade de gênero fluída.

a montagem de *Ópera*, onde ele afirma ter ido atrás de “referências icônicas¹⁵” para compor os trajes em alguns momentos. Com isso, ele utiliza-se das inspirações dadas através de tendências e desfiles, para realizar a composição de algumas cenas, complementar um figurino ou até mesmo no caso de querer dar uma espécie de pista para o espectador, facilitando a visualização do que foi pensado pelo figurinista.

No decorrer da conversa, Marcondes faz um paralelo entre as produções dos trajes feitos para *Angu de Sangue* e *Ópera*. Enquanto no primeiro espetáculo os figurinos remetiam a jornal impresso, em tons de cinza e preto, no segundo eles viravam um carnaval. Sendo envolto por peças e adornos exagerados, mais uma vez trazendo na sua criação a intenção que ele tem, enquanto figurinista, de não criar uma ilusão, algo que se aproxime da realidade, mas sim de trazer uma dimensão expandida e até alegórica para as suas criações.

Cada quadro vai apresentando a sua particularidade em relação às vestimentas, tendo referências diferentes umas das outras. No primeiro, os atores vestem roupas sociais na parte de cima, assumindo uma expressão séria e comportada, e saias na parte de baixo. No segundo, os figurinos são feitos por partes, sendo colocados e sobrepostos sobre uma roupa base usada pelos atores. No terceiro quadro, o estilo remete às roupas de época, algo muito visto e presente no imaginário de quem cresceu assistindo às novelas antigas. No último, *Ópera*, os trajes são mais exagerados e dão indícios do que é o figurino fora do cotidiano.

Na abertura do espetáculo, eles se vestem à mostra da plateia, colocando uma saia na parte inferior (citação do feminino) e uma comportada camisa social (citação do masculino) na parte superior do corpo. Hibridismo perturbador e questionador. Já ao final do espetáculo, é a vez dos intérpretes se despirem e assumirem suas vestes cotidianas, o que lança para a platéia a dúvida sobre a ficcionalidade do real. (DOURADO, 2022, p. 84).

O espetáculo começa com os atores entrando no palco usando apenas cuecas pretas e aos poucos, enquanto eles dançam ao som da música que está tocando, vão vestindo roupas sociais na parte de cima e saias na parte de baixo. A cena acontece no proscênio, dando à plateia a visão do que eles estão fazendo.

¹⁵ Durante a entrevista, Lima não explica quais são essas referências, sendo assim eu imagino o que possa ser, ainda que não tenha certeza.

Vale ressaltar, de primeira, que ao longo da peça, os personagens fazem as trocas de roupa em frente aos espectadores, com exceção de algumas cenas em que eles se trocam por trás dos cenários.

Durante o espetáculo, acontecem cenas de dublagem, onde um ator ou dois (dependendo da cena) está em cima do palco dublando e performando uma música. As roupas, nesses momentos, são mais diferentes, existe um ar pomposo e alegórico. Se a cena se passa nos anos 1980, por exemplo, então vemos um personagem vestindo-se quase de forma literal para representar aquela década. Os elementos e as roupas gritam “anos 80”. Nessas partes foi possível ir ligando muito do que conversei com Marcondes Lima e dizer: “eu consigo ver isso”, “ele realmente fez isso”, pois durante a entrevista, ele contou que recorria a referências icônicas muito conhecidas, e em alguns quadros tive a sensação de ver nas roupas e em toda a caracterização (o que inclui sapatos, perucas, entre outras coisas) nomes como Cher, o grupo ABBA, Whitney Houston e também o trabalho de algumas drags muito conhecidas. Além disso, ele contou o quanto recorria a essas menções para dar uma indicação para o espectador. Poder assistir *Ópera* sabendo disso, tornou a experiência muito mais satisfatória. Senti como se eu soubesse de coisas que ninguém mais sabia. De repente, eu era nada mais nada menos que uma pessoa VIP na plateia.

Seguindo para o decorrer dos acontecimentos em *Ópera*, no começo deste subcapítulo comentei sobre os atores se vestirem na frente do público, então é normal ver eles chegando com alguns acessórios nas mãos, algumas roupas, a maior parte das trocas de figurinos e cenários são feitas à mostra, sem precisar esconder nada do espectador. Então, foi praticamente impossível ver tudo isso sem lembrar de Brecht¹⁶ e do teatro épico.

O método épico ou método de distanciamento de interpretação implementado por Brecht, traz a condição necessária para que o palco não seja apenas uma atmosfera mágica que hipnotize e iniba o espectador, mas faça com que ele seja um ser atuante e reflexivo. E principalmente o atinja de uma forma clara e objetiva. (GONÇALVES, 2013, p.130)

Sempre que uma cena acontecia e, sem seguida, os atores iam mudando os personagens diante dos meus olhos, não havia como esquecer de Brecht.

¹⁶ Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo, encenador e poeta alemão do século XIX. Criador do teatro épico, suas obras buscavam esclarecer as questões sociais da época.

Acompanhado das trocas de roupas e de cenários, os momentos de dublagem também serviam para dar um respiro na narrativa.

O teatro épico de Brecht busca realizar um distanciamento entre personagens e espectadores, para que estes sejam capazes de refletir sobre o que está sendo apresentado, levando-os ao pensamento crítico. Este teatro, proposto por Brecht (1978), diferencia-se do teatro aristotélico, pois, ao invés de despertar emoções e sentimentos, estimula um julgamento racional da audiência. (ALVES e RIBEIRO, 2022).

Com o passar das cenas, observando atentamente os figurinos que apareciam nos quadros e nas dublagens, pude perceber algo interessante. Algo que eu procuro, enquanto artista, em profissionais designados a costura e produção de figurinos. Todos os trajes, por mais que fossem iguais, cada um tinha o tamanho certo dos atores. O caimento servia perfeitamente naqueles corpos. Os atores têm suas diferenças corporais, uns mais altos, outros menos, alguns são mais magros que outros, e assim por diante. No entanto, não era como se eles estivessem usando as roupas que tinham disponíveis e eles que se virassem para caber naquelas peças. Era algo produzido para eles. Pensando na especificidade de cada ator, de cada corpo. Eram as mesmas roupas, mas de tamanhos diferentes. Em uma das cenas de dublagem, por exemplo, há um ator em cima do palco, dublando uma música. Duas vozes: uma feminina e uma masculina. O intérprete está fazendo os dois personagens. Um tem cabelos longos e dourados, usa vestido e alguns acessórios, o outro tem cabelo curto e escuro, utiliza uma roupa social completa. O jogo de luz e a proposta da roupa dá a entender que são dois personagens diferentes, é a brincadeira da cena, porém você consegue ver o ator virando-se para fazer as duas figuras. Quando, enfim, ele vira-se de frente ao público, com as vozes cantando juntas ao fundo, as luzes aumentam e é possível ver com clareza como ele está vestido. Metade do seu corpo está vestido de paletó, terno e calça social, enquanto a outra metade está com um vestido longo de mangas bufantes. Neste exato instante, observei com cuidado cada detalhe daquele figurino. Estava tão perfeito no corpo do ator, que parecia ter sido costurado em cima dele.

O que acontece com a minha surpresa e, ao mesmo tempo, felicidade em ver os figurinos tão bem nos atores, é saber que por trás existe um profissional preocupado em trabalhar com essas pessoas de maneira respeitosa, partindo dos corpos como matéria prima para suas criações. Entender que existe uma

diversidade de tamanhos e costurar roupas pensando nisso. No entanto, não são todos que pensam dessa forma. Em 2019, alguns estilistas recusaram-se a vestir a cantora Bebe Rexha¹⁷ na premiação do Grammy¹⁸, pois alegaram que ela era “grande demais”. Sobre isso, trago as palavras da psicóloga e consultora de estilo Priscila Citera (2022), quando esta afirma que, infelizmente, a moda ainda não se desvinculou da cultura da magreza e, por mais que o mercado plus size esteja crescendo, a maioria das marcas ainda não consegue atender o público de pessoas gordas. Para Boltanski, o corpo é:

como um objeto cuja posse marca o lugar do indivíduo na hierarquia das classes, pela sua cor (descorada ou bronzeada), textura (flácida e mole ou firme e musculosa), pelo volume (gordo ou magro, rechonchudo ou esbelto), pela amplitude, forma ou velocidade de seus deslocamentos no espaço (desajeitado ou gracioso) é um sinal de status - talvez o mais íntimo e daí o mais importante - cujo resultado simbólico é tão maior, pois, como tal, nunca é dissociado da pessoa que o habita (Boltanski, 1979/1984, p.183).

O nosso corpo é uma extensão de nós e, para o artista, é o nosso instrumento de trabalho. Nós, enquanto sociedade, estamos diariamente lutando contra a cultura da magreza que é algo que ainda permanece no mundo da moda. Além disso, existem as roupas que são feitas apenas para um determinado corpo, obrigando as pessoas a se moldarem para entrar naquela determinada peça e isso inclui também pessoas mais altas ou mais baixas que acabam por não encontrar roupas que desejam por não ter algo que foi fabricado pensando em abraçar uma diversidade de corpos.

Perceber e conhecer o trabalho de um figurinista que preocupa-se em ouvir os atores, procura saber quais são as suas ideias para os seus personagens, um artista que cria sabendo que existem diferenças corpóreas e trabalha para que o figurino venha a somar com aqueles corpos e não o contrário. Se necessário criar alguma distorção, aumentar ou diminuir, acentuar ou transformar as qualidades e características de cada pessoa e, acima de tudo, fazer isso com muito cuidado e respeito, sem precisar impor nada aos atores, como ele mesmo já citou durante a

¹⁷ Bebe Rexha é uma cantora e compositora norte-americana.

¹⁸ Grammy Award é uma cerimônia de premiação da “Academia de Gravação” (The Recording Academy) dos Estados Unidos. Acontece desde 1959 e é responsável por presentear anualmente os artistas do mundo da música.

conversa que teve comigo. O resultado são pessoas sentindo-se confortáveis em criar e se deixar ser afetado pelo olhar criativo do profissional que está os guiando.

A montagem do espetáculo somada à entrevista com Marcondes, nos dá material para que possamos equiparar e entender, mais a fundo, como se dá o processo de criação dos figurinos deste artista. Como se pudéssemos, com isso, dar as últimas pinceladas no quadro, puxar os fios que sobraram ao finalizar uma peça de roupa e/ou checar como está a sua aparência, uma última vez, antes de sair de casa.

É possível observar, nas criações pensadas e desenvolvidas para compor a narrativa, as suas particularidades e seu modo criativo espelhado nos trajes. As informações que obtivemos ao olhar sua trajetória e depois dialogarmos diretamente com o figurinista, possibilita visualizarmos quem ele é enquanto artista e como funcionam seus pensamentos criativos. O espetáculo *Ópera* cai como uma luva no nosso colo, sendo a última costura necessária para finalizar a nossa trajetória de produção. Os figurinos produzidos com esta pesquisa, foram feitos e pensados para abraçar uma diversidade de corpos, na intenção de que os trajes possam servir a quem estiver disposto a utilizá-los. As roupas, aqui finalizadas, estarão passadas e dispostas numa arara, antes de retirá-las do lugar, lembrem-se que elas foram feitas para se adequarem a vocês e não o contrário. Estaremos juntos, adicionando mais essa composição para que possamos somar a narrativa deste trabalho e, finalmente concluirmos “Entre linhas e tecidos: uma investigação sobre a produção de Marcondes Lima no Coletivo Angu de Teatro”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao idealizar este trabalho, havia um desejo, um objetivo a ser alcançado: pesquisar sobre a história do figurino e entender como funcionava o processo de criação de um dos figurinistas mais importantes de Pernambuco. Para isso, foi necessário criar algumas etapas para compreender de que forma se desdobra cada parte dessa história.

O primeiro passo da pesquisa foi trazer uma explanação sobre a história do figurino no teatro. Foi necessário desfiar sobre: a sua importância para com a construção da narrativa, auxiliando os espectadores a adentrar no universo da obra; o valor indispensável que existe na conexão do ator com o figurino, na criação do personagem; a relação dos trajes com os outros elementos do espetáculo e em como isso vem a somar no conjunto final; as diferenças entre os figurinos produzidos para o teatro e os que são produzidos para outras linguagens artísticas, entre outros apontamentos sobre o assunto.

Demos continuidade trazendo os conceitos sobre o teatro de grupo, na intenção de criar camadas e abrir espaço para falar sobre o Coletivo Angu de Teatro. Neste capítulo, seguimos muito apoiados pelos ensinamentos e pesquisas de André Carreira, trazendo os apontamentos necessários sobre a criação coletiva e colaborativa. De onde surgiu o termo, como se popularizou, quais eram suas motivações, esses foram alguns dos levantamentos feitos no decorrer da escrita. Tendo desenvolvido os estudos acerca do tema e, posteriormente, apresentado o coletivo, entramos no subcapítulo que deu o gancho para a parte final: o figurinista Marcondes Lima. Entender como funcionam seus processos criativos, é também, antes de mais nada, saber quem ele é. Quais suas áreas de atuação, seus interesses, a sua trajetória, para que possamos ter peças suficientes e irmos colocando cada coisa no seu lugar, que juntas formam quem ele é como profissional.

A última parte do trabalho se volta para a análise da entrevista feita com o figurinista e o paralelo entre a teoria e a prática. À medida que vamos destrinchando o diálogo, irão sendo apresentados os conceitos teóricos acerca da indumentária, fazendo um balanço sobre o que vimos e o que acontece, na realidade, com as produções feitas por Marcondes Lima.

Sabendo que o figurino é um dos elementos essenciais para a criação do ator, auxiliando-o na transmutação para dar vida ao personagem, destacamos o fato de ter um figurinista que, além de pensar no seu trabalho, dá espaço para que os atores venham a somar com suas contribuições e construções acerca do que foi pensado por eles sobre a personalidade da figura no qual irão interpretar. Somado a isso, pontuamos um aspecto do perfil do nosso Criador: o trabalho em conjunto. Por toda a sua história, ele reconhece o quanto aprendeu trabalhando com outros profissionais e está sempre disposto a ouvir as pessoas que estão ao seu redor, criando com elas e dando visibilidade às suas ideias. Apoiado nisso, foi fundamental realizar a documentação do trabalho de um artista e suas contribuições para com os figurinos e o teatro.

Entender que o profissional tem a noção do quanto é fundamental que os elementos cênicos conversem entre si, a importância do figurino para a criação do personagem, para compor e dar vida a narrativa, e para isso, precisa-se de escuta. De todos os profissionais responsáveis, e o figurinista não fica de fora disso. As suas criações precisam estar em harmonia com os outros elementos, com os desejos do diretor e também conversar com a dramaturgia. Dessa forma, faz-se necessária a sensibilidade e disponibilidade de Marcondes Lima dentro de todos os processos na qual ele se insere. O teatro é a arte do encontro, é algo que acontece no coletivo e, acima de tudo, um trabalho que se faz em grupo.

Observar a trajetória que percorremos e finalizar com a análise da entrevista, liga todas as peças e forma uma imagem completa ao final da pesquisa. Nos dando as respostas necessárias sobre os questionamentos feitos no começo. Ao iniciar esta investigação, não tentamos apenas cumprir os objetivos desejados, buscamos também produzir um trabalho que pudesse contribuir para os pesquisadores dentro e fora da universidade. Na intenção de que o estudo da indumentária tenha mais visibilidade e seja mais discutido. Sendo assim, consideramos que a pesquisa deixa sua contribuição para aqueles que se interessam pelos figurinos e queiram se aprofundar no assunto, vestindo-se dos trajes desenvolvidos por este trabalho.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Graciana P. de; ALMEIDA, Fabiana P. de. Considerações sobre vestuários nas obras de arte e o museu de Indumentária de Sophia Jobim. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 10, p. 264–273, 2014.

ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria. **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. 256 p.

AZEVEDO, Sônia Machado de. Resenha: O ator compositor, de Matteo Bonfitto. São Paulo, Perspectiva, 2002. p. 243-248. *In*: **Sala Preta**, n. 5, p. 243-248, 2005.

BANDEIRA, Álamo. **Roupa de cinema: o design de figurino no audiovisual pernambucano**. Ana Cecília Drumond (org.). Recife: Vacatussa, 2021.

CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. *In*: **Anais Abrace**, v. 11, n. 1, 2010, Unicamp/São Paulo.

_____. Teatro de grupo: a busca de identidades. **Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, v. 5, n. 5, p. 11-20, 2008.

_____. O Teatro de Grupo e a renovação do teatro no Brasil. **Anais Abrace**, v. 9, n. 1, 2008.

_____; VARGAS, Antonio. Um projeto de pesquisa sobre Teatro de Grupo. **DAPesquisa**, v. 2, n. 4, p. 036-039, 2007.

CASTRO, Marta Sorelia Feliz de; COSTA, Nara Célia Rolim. Figurino – O Traje de Cena. **IARA Revista de Moda, Cultura e Arte**. São Paulo: V.3 No. 1. ago 2010.

CLARA, Graça Maria Da Silva Rodrigues Santa. **O desenho de figurino e a formação acadêmica**. Orientador: Prof. Doutor António Pedro Ferreira Marques. 2009. Tese (Doutorado) - Curso de Mestrado em Desenho, UNIVERSIDADE DE LISBOA FACULDADE DE BELAS ARTES, Lisboa, 2009.

CORTINHAS, Rosângela. **Figurino : um objeto sensível na produção do personagem**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – UFRGS, 2010.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Bonecas falando para o mundo: identidades "desviantes" de gênero e sexualidade no teatro**. Recife: SESC, 2017.

_____. O canto dos viajantes pós-modernos. **Continente Multicultural**, Pernambuco, ano VII, n. 75, p. 82-84, março, 2007.

GILLIGAN, Ian. **O desenvolvimento pré-histórico do vestuário: implicações arqueológicas de um modelo térmico**. *Journal of Archaeological Method and Theory*, v. 17, n. 1, pág. 15-80, 2010.

IGLECIO, Paula; ITALIANO, Isabel C. O figurinista e o processo de criação de figurino. *In*: COLÓQUIO DE MODA 5., internacional, 8, 2012. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2012. p. 1-11.

MUNIZ, Rosane. Figurino: quero ser figurinista! Mas e aí?. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 22–25, 2008.

PEREIRA, Dalmir Rogério. **Alinhaves entre traje de cena e moda: Estudos a partir de Gabriel Vilela e Ronaldo Fraga**. Tese (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 157. 2012.

_____. A Criação do Figurino por Gabriel Villela: Um Estudo de Caso. *In*: 7º Colóquio de Moda, 2010, São Paulo. **Anais VIII Colóquio de Moda**, 2010.

PERITO, Renata Zandomenico; RECH, Sandra Regina. A criação do figurino no Teatro. *In*: 8º Colóquio de Moda, 2012, Rio de Janeiro. **Anais VIII Colóquio de Moda**, Rio de Janeiro, 2012.

RAMOS, Luiz Fernando; YAMAMOTO, Fernando. **Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**. Ano VI, n. 6, 2009.

SANTOS, José Raphael Brito dos. **Desmontagem cênica: investigação das poéticas do ator em teatro de grupo**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES (subárea Teatro). Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

SCHOLL, Raphael Castanheira; DEL-VECHIO, Roberta; WENDT, Guilherme Welter. Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação. *In*: **X CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL**, 2009, Blumenau. Anais Blumenau: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009.

SOUSA, Anderson Luiz e FERRAZ, Wagner - **O trabalho do figurinista: Projeto, Pesquisa e Criação** – 1ª Edição – INDEPIn - Porto Alegre, 2013 – ISBN: 978-85-66402-04-9.

VASCONCELOS, Naumi A. de; SUDO, Iana e SUDO, Nara. Um peso na alma: o corpo gordo e a mídia. **Rev. Mal-Estar e Subj.** 2004, vol.4, n.1, pp. 65-93. ISSN 1518-6148.

VASCONCELOS, Tainá. Macedo. O figurinista e sua função: uma alternativa de formação inicial na Paraíba. *In*: 11º Colóquio de Moda, 2015, Curitiba. **ANAIS Colóquio de Moda**, 2015.

VIANA, F.; MUNIZ, R. Figurino. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 4, n. 9, p. 30–33, 2010.

_____. Figurino: muito além de teatro e moda. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**: v. 1 n. 1, 2007.

_____. Figurino: a emoção nas roupas. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**: v. 2 n. 2, 2008.

_____; PEREIRA, Dalmir Rogério. **Figurino e Cenografia Para Iniciantes**. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras, 2021. 50 p. ISBN: 978-65-88640-41-8.

VOLPI, Maria Cristina. **O figurino e a questão da representação da personagem**, In: Fausto Viana; Rosane Muniz. (Org.). *Diário de pesquisadores: traje de cena*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2012.

YAMAMOTO, Fernando. Minicuci. **Cartografia do teatro de grupo do nordeste**. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012. p. 740. ISBN 9788564380202

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

ALBERTIM, Bruno. Ópera, de Newton Moreno, chega ao papel. **JC**, Recife, 31 mai. 2015. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2015/05/31/opera-de-newton-moreno-chega-ao-papel-183502.php>>. Acesso em: 28 set. 2022.

ALVES, Ana Flávia Franco Ferreira. RIBEIRO, Heloísa Helena. O efeito de distanciamento do teatro épico de Brecht: aspectos brechtianos em Mãe Coragem e seus filhos & A vida de Galileu. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**. Ano. 07, Ed. 08, Vol. 04, pp. 103-115. Agosto de 2022. ISSN: 2448-0959. Disponível em: <<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/literatura/teatro-epico-de-brecht>>. Acesso em: 30 de set. 2022.

BARROS, Isabelle. Coletivo Angu de Teatro estreia espetáculo Ossos, baseado em livro de Marcelino Freire. **Diário de Pernambuco**, 2016. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/06/coletivo-angu-de-teatro-estrela-espetaculo-ossos-baseado-em-livro-de.html>>. Acesso em: 25 de set. 2022.

COLETIVO Angu de Teatro. **Coletivo Angu de Teatro: revista**. 2008. Disponível em: <<https://coletivoangudeteatro.blogspot.com/?view=magazine>>. Acesso em: 3 nov. 2021.

FALBO, Clarissa. Enxerto amoroso. **Teatro Jornal**, 2016. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2016/07/enxerto-amoroso/#more-17654>>. Acesso em: 23 set. 2022.

FERRARI, Márcio. A naturalidade e a vanguarda dos figurinos teatrais. **Pesquisa Fapesp**, 2016. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/a-naturalidade-e-a-vanguarda-dos-figurinos-teatrais/>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

GHISLERI, Janice. Como entender a importância do figurino no espetáculo. **Wordpress**, 2006. Disponível em: <<https://janiceghisleri.wordpress.com/2017/07/06/como-entender-a-importancia-do-figurino-no-espetaculo/>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

MALTA, Ícaro. O 'tamanho da vaidade': por que temos a impressão que as roupas estão menores? **Terra**, 04 set. 2022. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/moda/o-tamanho-da-vaidade-por-que-temos-a-impressao-que-as-roupas-estao-menores,bdae850c6df8edec5f45683501e581f05zsnx8le.html>>. Acesso em 14 out. 2022.

MARCONDES Lima. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa511955/marcondes-lima>>. Acesso em: 3 nov. 2021.

MENEZES, Eugênia Maria. **Moda Teatral**, 12 mai. 2014. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2014/05/moda-teatral/>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MOURA, Ivana. Revirando o Angu de Teatro. **Satisfeita, Yolanda?**, 2017. Disponível em: <<https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/revirando-o-angu-de-teatro/>>. Acesso em: 23 set. 2022.

_____. No Janeiro // Todas no Angu. **Satisfeita, Yolanda?**, 2014. Disponível em: <<https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/11773/>>. Acesso em: 23 de set. 2022.

_____. Rasif - Mar que arrebenta. **Satisfeita, Yolanda?**, 2014. Disponível em: <<https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/rasif-mar-que-arrebenta/>>. Acesso em: 25 de set. 2022.

_____. Essa Febre Que Não Passa (Coletivo Angu de Teatro/Recife). **Satisfeita, Yolanda?**, 2011. Disponível em: <<https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/essa-febre-que-nao-passa-coletivo-angu-de-teatrorecife/>>. Acesso em: 25 de set. 2022.

SATISFEITA, YOLANDA?. [Sem título]. Instagram: (@satisfeita_yolanda), 25 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CFjTwfMH6U6/?img_index=9>. Acesso em: 25 de set. 2022.

TEATRO de Grupo. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>>. Acesso em: 10 nov. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ANEXO A - ENTREVISTA COM MARCONDES LIMA

Entrevista concedida em áudios e transcrita.

Alanna Porto - Você poderia me contar um pouco sobre quem você é e de onde veio, para que eu possa conhecer quem é Marcondes como pessoa?

Marcondes Lima - Oi Alanna, meu nome inteiro é Marcondes Gomes Lima, eu sou filho de José Ezequiel Filho e Isabel Gomes do Nascimento, eu nasci em 27 de maio de 1966, numa cidade do interior de Pernambuco, chamada Petrolândia. Na verdade, um distrito de Petrolândia, digamos assim. Era uma vila de colonos agrícolas. Era uma colônia agrícola. E eu estudei até quase o final do primeiro grau em Barreiras, que era esse vilarejo próximo de Petrolândia, e depois eu fui estudar fora o segundo grau, no colégio agrícola de Belo Jardim pra depois ir para Recife, fazer vestibular pra entrar na universidade.

Eu venho de uma região bem agrária. Agropastoril. O meu pai era alguém que cuidava da água dessa colônia agrícola e minha mãe, dona de casa. Ele era um agricultor e minha mãe além de cuidar da casa, costurava. Talvez a minha primeira referência de costura venha exatamente daí, do fato da minha mãe fazer as costuras das roupas, das principais roupas que a gente vestia em casa, das roupas de festa, roupas por encomenda e era interessante assim, sempre me encantou aquele processo dela em cima da mesa, cortando os tecidos, escolhendo, fazendo economia com os tecidos.

Eu tenho três irmãos: um irmão e duas irmãs. A minha irmã mais velha, Maria, foi a primeira a sair de casa para estudar fora e depois os meus outros dois irmãos saíram porque casaram, não necessariamente para estudar fora. Eu e Maria que saímos de casa para estudarmos fora. Maria vem a ser a minha parceira como costureira da maior parte dos figurinos que eu tenho feito neste percurso profissional em Recife. Ela aprendeu a costurar com a minha mãe também. Eu lembro que bem pequeno eu gostava de ver os desfiles de 7 de setembro que aconteciam em Petrolândia e sempre tinham carros alegóricos, temas cívicos, era década de setenta então tinha essa coisa do ufanismo. E as pessoas faziam esses desfiles que

era uma coisa quase como parada militar, mas que tinham figurinos, que tinham cenários. Tinham coisas construídas. E eu voltava para casa e ficava pensando, criando esses desfiles, essas coisas, essa é a primeira lembrança que eu tenho como figurinista. É esse imaginário que me povoa desde a infância.

Quando eu fui morar com Maria numa cidade do sertão do Pajeú, eu nasci no sertão do São Francisco porque Petrolândia fica nas margens do São Francisco e agora é uma cidade renovada é uma nova Petrolândia porque antiga foi inundada por uma barragem. A barragem de Itaparica. Bem, eu fui morar com Maria em Afogados da Ingazeira pra estudar um único ano, a oitava série, para ir pra uma universidade, para ir pra o colégio agrícola. Me preparar pra passar, quase como um vestibular pra entrar no Colégio Agrícola. Então eu tenho uma formação como técnico em agropecuária. A minha família queria que eu tivesse essa formação nesse campo do conhecimento em agronomia ou em veterinária ou zootecnia, mas eu não me interessava muito por isso não. Muito por influência de um cunhado, marido da minha terceira irmã, a irmã mais próxima de mim. Que é desenhista. Pedro Zenival. Na década de oitenta, noventa, foi um renomado desenhista de história em quadrinhos. E já quando eu morava com Marinalva, a minha irmã, ele desenhava e eu me encantei por aquele processo. Ele fez um curso por reembolso postal, e deixou pra mim os fascículos e eu estudava aquilo e eu queria ser artista plástico, artista visual, desenhista, pintor, alguma coisa nesse sentido.

Quando eu vim para Recife, fazer o vestibular, todos acreditavam que ia fazer para aquela área da agronomia, veterinária ou tecnologia e eu escolhi fazer educação artística porque num primeiro momento eu queria fazer artes visuais. Naquela época a licenciatura era polivalente. Tinha uma licenciatura curta de dois anos que permitia ao formando ensinar em escola de ensino fundamental e a licenciatura plena que era para ensinar em outras em outras séries mais avançadas. E a licenciatura plena dava uma formação específica, em teatro, em artes plásticas e em música. Mas logo depois, música separou e ficou licenciatura em música especificamente. Hoje a gente tem essa separação das quatro áreas que antigamente não existiam, que são as licenciaturas em música, licenciatura em dança, licenciatura em teatro e licenciatura em artes visuais.

Eu entrei para fazer a licenciatura plena em artes plásticas, mas logo que terminei a licenciatura curta eu já estava apaixonado por teatro e fui fazer teatro. Tinha um grupo de teatro formado por estudantes do CAC chamado *Cara Pintada*, dirigido por Manoel Constantino e eu comecei a fazer figurinos, trabalhar com esses elementos visuais deste grupo. Ao mesmo tempo, se formou com integrantes do grupo Cara Pintada, um grupo de teatro de bonecos que foi o *Mão Molenga Teatro de Bonecos*. Eu sou parte dele desde 87/88. Então foi mais ou menos por aí que eu entrei no universo do teatro. A minha formação não é como diretor de teatro, nem como figurinista, nem como cenógrafo. A minha formação é muito calcada na prática e no estudo paralelo específico muito influenciado por João Denys que era um ótimo professor de figurino e que me instigava a estudar e a buscar esse conhecimento. Eu ficava horas na biblioteca, num estudo muito particular, muito específico e ia construindo o meu conhecimento na prática. Também com o contato com as produções que me chamavam pra fazer os figurinos e com as costureiras. Essa escola minha é uma escola, neste sentido, bem prática, calcada numa experiência vivida. Como eu trabalhei com inúmeros encenadores no Recife, eu fui observando também os processos de criação deles, de como elaboravam e fui vendo com o que é que eu me identificava e com o que não me identificava. Então foi uma grande escola trabalhar como cenógrafo e figurinista, programador visual, maquiador para diferentes diretores da cidade. Eu também trabalhei para dança, para ópera, então essa foi uma escola e é uma escola. Ainda se mantém. Eu acho que a cada momento a gente vai aprendendo principalmente sobre questões relativas aos avanços da nova tecnologia em uma série de coisas, concretamente no que diz respeito à produção têxtil, aos tipos de tecido, a essa matéria com a qual um figurinista trabalha.

AP - No seu processo de criação, enquanto encenador, quais são as suas formas de buscar inspiração? Você costuma procurar referências em filmes e obras literárias semelhantes ao que está inserido no contexto da peça ou deixa tudo fluir naturalmente?

ML - *A primeira pergunta que você faz é: no meu processo de criação enquanto encenador quais são as fontes e onde eu vou buscar inspiração. Se eu costumo procurar referência em filmes, obras literárias semelhantes a que eu estou trabalhando no contexto ou deixo fluir naturalmente.*

Olha, no fazer teatral eu acho que nada flui assim tão naturalmente. É tudo muito pensado e é muito experimentado, né? Repetido e tal. Então eu não sei como definir esse conceito do que seja fluir naturalmente. No sentido de deixar as coisas acontecerem e seguir um fluxo contínuo de ideias, de possibilidades e descobrindo inclusive com o imprevisível, talvez eu diga que sim. Eu também trabalho com esse seguir um fluxo natural incorporando esses elementos que estão fora, digamos assim, de um plano traçado né? Criado em função das elaborações que vão ocorrendo em processo. Talvez essa ideia, essa noção de construção em processo seja mais aplicável ao que eu faço. Eu tenho ideias, eu tenho pontos de partida conceituais, mas os processos vão definindo muito o destino que pode ter aquela criação. Eu penso que a gente constrói a criação e a criação também se constrói. A gente vai elaborando e ela vai exigindo coisas e você vai respondendo, e esse processo que é dinâmico vai se dando dessa forma. Isso eu peguei emprestado de um pensador italiano, o Luigi Pareyson, que fala sobre a obra formante e a obra formada. É basicamente isso que eu acredito e que eu pratico. A gente pensa na obra e o artista vai construindo a obra, mas a obra também vai se formando.

No meu processo de criação, enquanto encenador, eu sempre parto e eu defendo essa ideia do texto. Seja ele um texto dramático, seja literatura dramática, texto escrito para teatro, seja texto não escrito para teatro, seja o texto cênico que vai sendo desenhado durante o processo. É deste texto, é dessa dimensão textual que

parte toda a minha criação. Eu não me lembro, não me recordo de ter visto um filme e dito “ai, a partir daquele filme que vai me inspirar” ou então “é a partir de uma outra obra deste autor que eu vou me inspirar”, apesar de esses elementos serem coisas importantes num processo de pesquisa, que eu chamo de pesquisa formal. Quando a gente tem um conceito, uma dimensão conceitual e ao buscar soluções formais a gente vai procurando imagens, referências, elementos que se coadunem com este ponto de partida. Então, muito dessa construção que vem do texto, ela segue aqueles processos quase que deixados por muito tempo, como um cânone a seguir. Você lê o texto, estuda o texto e vai extraíndo uma impressão e vai construindo percepções sobre aquilo e vai escolhendo o que é que você quer destacar ali, o que é que você quer definir como o seu ponto de vista, sua compreensão e percepção artística sobre aquele texto. Então eu parto desse princípio.

Eu vou construindo essa elaboração... e no caso do Coletivo, é colaborativamente. Eu não penso, não tenho uma visão muito fechada, eu vou buscando e construindo, com dinâmicas vivenciadas no grupo essas compreensões e essas escolhas vão sendo dadas. É como a gente trabalha, com textos, e trabalhou durante bastante tempo, né? Nos primeiros quatro espetáculos que são *Angu de Sangue*, *Ópera*, *Rasif* e *Essa febre que não passa*, a gente trabalhou com textos não dramáticos, ou seja, a gente trabalha com contos de autores pernambucanos. A primeira coisa que a gente fazia era sentar a bunda na cadeira, em mesa, e ler aqueles textos todos dos autores, essa leitura era obrigatória também fora desse ambiente de trabalho de grupo. Todos liam porque a partir das escolhas do grupo é que a gente ia construindo a ordem deste espetáculo. E ia tendo uma compreensão e uma definição mais precisa deste caminho conceitual que a gente queria, que a gente quer, que nós buscamos elaborar.

AP - Seu processo criativo é algo fechado, sem interferência dos demais membros da equipe ou você também compartilha suas idéias com o grupo? Até que ponto os atores têm influência na caracterização de seus personagens?

ML - Então, nessa segunda parte da resposta da primeira questão eu já entro na segunda, né? Se o meu processo criativo é algo fechado, sem interferência dos demais membros da equipe ou você também compartilha suas ideias com o grupo. Na verdade, eu não só partilho as minhas ideias, mas eu busco agregar as ideias que vão surgindo ali no grupo. Muitas vezes o grupo nem percebe claramente que eu já estou construindo a partir daquelas discussões, daquelas colocações que são feitas nas reuniões, nas leituras, percepções sobre a visualidade do espetáculo. Algumas vezes acontecem uns insights e umas referências que vem de coisas muito prosaicas, e muito distantes do texto ou das histórias que estão sendo contadas, dos enredos, do que está sendo construído ali. Na verdade, essa dimensão de enredo, no caso dos quatro primeiros espetáculos do grupo, a gente precisa relativizar porque boa parte deles são feitos por episódios e os episódios sendo quase que contados por um personagem, né? Quase que são monólogos. No caso do *Angu de Sangue* e do *Rasif*, se dá isso muito claramente. São apresentações de personagens e não necessariamente um enredo em que ele vivencia e mostra e coloca a vista do espectador.

Eu vou dar um exemplo concreto destes processos. O Coletivo trabalha desde o *Angu de Sangue* com improvisações. A gente pega os textos, principalmente os contos, e a gente estabelece um jogo que todos os atores irão experimentar trazer para o laboratório de criação, suas visões particulares sobre aquele personagem. Antes mesmo de decorar texto, de definir quem é que vai ficar com qual personagem e tal, a gente faz essa brincadeira, esse laboratório. E aí vem visões muito diferentes, muito particulares de cada pessoa, que coloca este personagem, não necessariamente na situação que está sendo descrita no conto, mas em uma pré-história dos personagens ou em uma coisa depois do que seria aquele discurso representado no conto. Com isso, vai-se chegando muito material de criação nessa elaboração. E os personagens vão se encaixando, vão se colando mais em algumas pessoas do que em outras. E a gente estabelece um acordo tácito: no momento em que se definir quem fará o personagem, a pessoa tentará agregar elementos da criação dos outros num quebra-cabeça que, aparentemente, pode parecer muito louco, mas que resulta em alguma coisa muito vívida, muito viva, muito interessante. Mas não tudo, não é uma salada, um "samba do crioulo doido", mas elementos. Às

vezes algo que vai da construção do corpo, do personagem ou da espacialidade desenhada por um outro colega ou de alguma coisa do figurino que ele trouxe, que ele experimentou um objeto, um adereço, um elemento, ou uma situação que ele propõe para onde está esse personagem. São jogos teatrais mesmo, os jogos dramáticos onde a gente parte daquelas três perguntas básicas: *quem? o quê? onde?* quem é o personagem, o que está acontecendo com este personagem e onde está acontecendo. E a gente vai construindo isso e completando lacunas que muitas vezes os autores não completaram.

Eu como diretor, estou ali como um elemento facilitador e impulsionador de ideias. Garimpador de possibilidades que vão surgindo neste processo coletivo colaborativo. E no final das contas alguém precisa dar um tom, precisa dar um ponto final e este ponto final, este tom, esta organização e unificação de elementos precisa ser dada por alguém, que no caso sou eu, que termino no Coletivo, assinando os figurinos, a cenografia e a direção do espetáculo. No fundo há sempre uma concentração de definições postas sobre o encenador, mas isso é alimentado em mim a partir desta criação colaborativa, dessa criação coletiva.

AP - Que diálogo sua criação estabelece com os corpos dos atores? Em suas especificidades.

ML - Você me pergunta que diálogo a minha criação estabelece com os corpos dos atores em suas especificidades e aí, disso eu respondo que é algo que eu penso para toda e qualquer produção em que eu esteja envolvido, não apenas no Coletivo, o corpo do ator é matéria-prima para o figurinista. É uma matéria-prima essencial. Eu acho que é a partir dela que a construção se estrutura também. Seja para destacar aspectos deste corpo, seja para disfarçar aspectos deste corpo, seja para acentuar qualidades e características, seja para transformar essas qualidades e características. Muitas vezes o corpo do personagem não é exatamente um perfil delineado e próximo do corpo do ator, né? Existem distorções, existem momentos em que você precisa construir esse corpo para além do que é o corpo do ator em termos de figurino, porque o ator já faz também isso, já faz este trabalho ou deve fazer. Em alguns casos, muito especificamente, é exigido que se faça assim e outros

nem tanto, às vezes há uma aproximação entre os físicos do personagem e do ator escolhido para fazê-lo, e o que se quer é exatamente essa aproximação e não se investe muito em transformação. Mas em outros momentos isso se dá de forma muito drástica, né? Principalmente quando você vai tratar de tudo que a gente pode chamar de deformação do corpo, no sentido de ir para um corpo que é estranho ao corpo do ator. E a gente vê muito isso numa encenação como a de Marianne Consentino para *Ubu Rei* com os alunos do SESC. Em que os corpos ganham uma característica do grotesco, a partir da utilização de elementos que são de figurino, mas que redefinem essa corporeidade ou corporalidade daquelas figuras, né? Quase como se fossem bonecos, uma coisa grotesca mesmo. Então, eu parto desse corpo, e em como no coletivo esses corpos vão se ativando em senso. Eu não vivenciei em nenhum momento uma dificuldade por parte dos atores em se agregarem ao se entregarem a coisas que, talvez para outros atores, fossem uma dificuldade. Em *Ópera* os corpos, não são corpos sarados, não são corpos dos padrões de beleza masculino, e em vários momentos eles aparecem desnudados. É preciso ter um desprendimento para fazer isso. Mas, não é algo que eu te imponha e que eu proponho como proposição naquele espetáculo. É algo que vai surgindo organicamente a partir ou, como você naquela primeira pergunta fala, naturalmente a partir deste processo de criação também. Então eu parto desse corpo como uma matéria prima para construção destas elaborações de figurinos.

AP - Como se dá, no seu processo criativo, o diálogo dos figurinos e adereços com a luz/iluminação, com o espaço/cenografia e com a sonoplastia?

ML - Como se dá no processo criativo o diálogo dos figurinos e adereços com a luz com o espaço cenográfico, com sonoplastia. Então, este é um processo complexo e que não dá, pelo menos no coletivo, de uma forma muito definida e seguindo uma ordem de passos muito precisa e clara. As coisas vão se dando a partir desta construção processual, mas se dando muito às vezes por meio de tentativas, em visões e revisões e reelaborações. Eu vou tentar explicar isso a partir de uma referência concreta. Uma elaboração concreta.

Quando a gente escolheu fazer *Angu de Sangue*, o primeiro espetáculo, nós ainda não nos definimos como grupo, então eram atores que estavam muito interessados em trabalhar uns com os outros e que queriam construir um espetáculo a partir do livro do Marcelino Freire. Isso originalmente partiu de André Brasileiro e dois outros atores, um deles participou do processo e depois se afastou, mas queriam montar aquele texto, achavam um texto potente, um texto instigante e me quiseram como diretor. Quando a gente definiu o elenco, as figuras, a gente já naquele momento, mesmo não sendo coletivo, a gente queria trabalhar num processo colaborativo. Então é essa dinâmica de os atores improvisarem essa biografia dos personagens, trazem esses personagens ou visões desses personagens. Cada um dos atores traz as visões dos personagens. São trazidos para o local de laboratório e trazem sonoplastia e figurino. O Marcelino não diz “este personagem é isso e isso” a não ser alguns muito especificamente que ele diz por exemplo: “Muribeca é uma catadora de lixo que vive do lixo”. Mas ele não diz naquele momento em que ela fala isso, ela está na casa dela, ou ela está na rua, ou ela está no lixão. Ele não localiza. É uma lacuna que a imaginação e a elaboração criativa dos atores vai trazendo pra gente e em processo a gente vai construindo. Mas tinham alguns elementos que são anteriores a isso, só pra você entender que não é um processo linear de criação, é um processo não linear e complexo.

Nesse espetáculo, a gente escolheu a construção da escolha dos textos como sendo o primeiro, eu e André Brasileiro. Não tinha ainda o grupo. Mas esse modo de operar a escolha a gente terminou vendo que era uma dinâmica que poderia servir para outros momentos e a gente terminou seguindo com ele para os outros espetáculos. Então, a gente leu muito esse texto, a gente discutiu muito e a gente viu no livro, no livro objeto, uma coisa importante que eu achei interessante de ser explorada. O livro é uma produção de designer gráfico de um artista pernambucano recifense que não está mais em Recife, chamado Jobalo e que trabalha com radiografia. As imagens, as ilustrações são radiografias de objetos, radiografias de coisas que a gente não consegue identificar muito bem, radiografias de grãos de milho, a capa é uma radiografia em preto e verde, e há uma presença muito intensa e grande dessas cores que estão contrapostas. São cores em oposição, que são o vermelho e o verde, e a presença da radiografia ali muito intensa, radiografia

mesmo, concretamente falando, que mostra os ossos. E a gente foi se dando conta de que ali tinha, naquele universo de figuras, uma radiografia da nossa sociedade. Era como se fosse uma exposição dessas estruturas internas que sofreram fratura, né? Fraturas sociais, e isso terminou por interferir na nossa escolha visual do espetáculo e também na escolha e organização dos contos. A gente partiu do princípio de que para ter uma certa liga entre eles, alguma lógica a gente tinha que criar. Nós não escolhemos aleatoriamente os personagens, nós escolhemos em função de uma oposição, como a oposição do verde e do vermelho.

Em termos de cor, a gente escolheu a oposição. Alguns contos, inclusive, não são apenas do livro *Angu de Sangue*. A gente foi pescar de outros livros do Marcelino, exatamente para criar essa liga de oposição, porque não estavam todos ali naquele livro. Então, o homossexual que é a volta, o conto é à volta de Carmen Miranda, se contrapõe a um homem hétero macho que não apenas agride a mulher, mas que também é responsável por um feminicídio. Ele mata a sua companheira. É uma mulher que dá à luz, que não está no livro dos contos do *Angu de Sangue*, está num outro conto. É uma mulher engravida, tem o filho e logo que o filho nasce ela já dá destino a esse filho pra que ele tenha uma vida melhor do que aquela que ela vive, que ela pode propiciar a ele. Essa figura se contrapõe a uma outra mulher que tenta dar a filha a um transeunte, a alguém que passou na rua, mas porque está completamente transtornada, está numa dimensão quase que de loucura. A gente não sabe se a criança está morta, se a criança está viva ou que está acontecendo e ela tentando dar o filho, ou seja, são duas mulheres em oposição aí. Tem uma figura que é a Muribeca, que vive do lixo e uma outra figura que mora numa casa, que não suporta a presença na porta desta casa de um pedinte que pode lhe trazer esse desconforto, de trazer a miséria, de arrastar a miséria até a porta da sua casa. Então a gente tem essas contraposições. Um dos contos nos chamou muita atenção que se chama *Era Uma Vez*, ele é narrado quase como se fosse uma historinha infantil, mas que vai revelando uma coisa terrível: a morte de um menino de rua, pretinho, negro, que é trucidado e, como essa figura dessa morte aparece, aparece também um outro conto que é *Socorrinho*, é sobre uma garota que é raptada, abusada sexualmente e assassinada. Então, nós escolhemos esses dois contos pra estar no começo e no fim do espetáculo. E a gente ia trabalhando com os elementos só em

oposição. Tem um conto também que é *The End*: é a história de uma mulher que fala sobre uma outra mulher que ela conhece e sempre diz que os caixões norte-americanos são melhores, os enterros norte-americanos são melhores e que eles velam melhor, eles tratam melhor essa coisa da morte, eles são especialistas nisso. Então essa presença da morte ficou muito intensa. Muito influenciados também pela dedicatória do livro. Marcelino dedica o livro *Angu de Sangue* a Pernalonga, que foi um dos integrantes do Vivencial Diversiones. O Pernalonga tem uma história, um desenlace trágico... existem versões, né? Existem controvérsias sobre o modo como a morte dele ocorreu, mas é um consenso de que ele não poderia ter sido socorrido por pessoas que moravam na rua dele que conheciam, mas não foi socorrido porque ele estava sangrando e era soropositivo e ninguém ali quis se contaminar. Então, tem essa presença da morte muito intensa, tem essa presença da violência intensa, tem a presença deste vermelho do sangue muito intenso; desde o programa da estrutura da obra literária até a forma que esta obra literária tomou graficamente. Então nós corremos atrás disso. Debatermos também se daremos um outro nome, se seria “angu de sangue” porque é um título que pode afastar o público, mas resolvemos acolher o risco e investir nisso, e este sangue ser um elemento condutor das coisas. Para fazer você tentar entender como essas coisas vão nessa miscelânea se construindo, vão dar em uma coisa coesa, mas como eu falei: o processo não se dá de forma linear, é em fases que se seguem numa ordem, receita decrescente, e as coisas vão ocorrendo de forma muito complexa.

Nos experimentos alguns atores trouxeram música para os seus experimentos, e as vozes desses atores cantando nos experimentos foi admirada pelo compositor que foi chamado para fazer a trilha sonora. E ele disse: "Marcondes por que você não incorpora a possibilidade desses atores cantarem?" O Henrique Macedo. Então, esses cantores, esses atores que estavam ali cantando coisas completamente diferentes tipo Geuza Cena veio cantando “Vá Com Deus” da Roberta Miranda, tem nada a ver com o espetáculo, mas o Henrique vendo as vozes ali disse: “Olha, é interessante”, eu pensando nisso já disse: “Ah talvez essa presença da música seja interessante para fazer uma costura do espetáculo”, uma ligação, um elemento de passagem entre um episódio, uma figura, uma passagem de personagem pela cena

até o surgimento da outra. Então, a música surgiu dessa forma e veio construir junto com os outros elementos esse texto cênico, dando esses momentos, esses elementos de ligação e de passagem de uma cena para outra. Pra você ver como uma coisa se agarra a outra, né? Como o Marcelino Freire faz uma dedicatória ao Pernalonga, personagem histórico, real, o ex-ator do Vivencial, que ele admirava, que era um ativista cultural e ativista político também, nós resolvemos fazer uma cena anticlímax para estar no fim do espetáculo *Angu de Sangue* e que espelhasse a própria platéia, então nós pensamos numa cena que é o oposto do início.

No início, os atores estão voltados para o público lendo no jornal a historinha do menino que é assassinado e trucidado. E no final essa cena, essa disposição dos atores, na boca de cena, é mostrada ao contrário. Naquele jogo conceitual das oposições, né? Seguindo essa linha conceitual. Então os atores ficam de costas para a plateia e se transformam em plateia e ficam diante de um filme que conta a história do Pernalonga. É um curta-metragem que a gente fez, em que este personagem transita numa cidade, é agredido e morre. Isso começa com alguém, talvez um jornalista, numa redação de um jornal escrevendo uma matéria que será publicada. Esta ideia da criação de uma matéria que será publicada está associada, também, aquela presença do jornal lá do começo, porque os atores começam efetivamente a cena enquanto o texto é dito para a plateia abrindo as folhas de jornal e lendo, como se estivesse lendo no jornal aquela notícia, que seria uma notícia, que na verdade é o texto do conto *Era Uma Vez*, isso a gente pensou enquanto já estava construindo o espetáculo, depois que a gente tinha escolhido alguns dos contos. Não sabíamos ainda a ordem desses contos. Isso foi se fazendo. Mas, precisávamos também para começar a fazer a cena final de gravar o filme, né? Do “Perna”, então entre as locações, que a gente foi pra locações várias, na maioria das vezes as figuras que aparecem como personagens, só aparecem privilegiando a presença das pernas dessas figuras, aparecem outras partes do corpo, mas só as pernas, os pés, a parte do tronco, nunca o rosto que aparece ali. Nós tivemos que ir para um parque gráfico de um jornal e, nesse parque, tinham cilindros que passam o papel, que giram e que correm e que vão imprimindo naquelas bobinas de papel gigantes, enormes, esse elemento do papel ficou muito presente na minha cabeça,

na cabeça das pessoas e tudo isso a gente construindo não só a cena, os ensaios, as coisas, mas construindo essa dimensão do todo do espetáculo.

Essa ideia de algo que passa, que é espremido, que se imprime alguma coisa, foi dando elementos para a elaboração final do cenário. É bem curioso isso, porque a gente começou o espetáculo ensaiando as cenas separadas porque são episódios. São quase que monólogos, os atores vão ensaiar as suas cenas e os outros ficam assistindo, não há quase nenhuma interação entre eles, a não ser numa cena, que é o caso da menina, era uma interação entre Hermila Guedes e Fábio Caio no elenco original e a gente ia fazendo isso num espaço de ensaio que era nu, então já tínhamos incorporado essa potência de: vamos trabalhar num espaço neutro, num espaço nu e o que quer que a gente precise, uma cadeira, um elemento de cena, será trazido pelos atores e será retirado pelos atores, naqueles momentos musicais de passagem, mas serão utilizadas ao máximo. Uma cadeira poderá ser utilizada em duas cenas, apenas virar uma cadeira e ela pode ser trabalhada como um objeto cenográfico ali. Isso nesse espaço vazio. As coisas foram se agregando e as discussões se sedimentando. Então, vimos por um entrecruzar de elementos e de figuras, que se tratava daquelas figuras que são criaturas aleijadas socialmente, que são jogadas e descartadas muito facilmente. A gente pensou numa envolvimento para esse espaço da representação como se fosse um grande saco de lixo, onde jornais, esses jornais sensacionalistas, terminam parando, né? Esse jornal que traz uma notícia horrorosa, entra na nossa casa, pelo Rádio Jornal ou pela TV, ou antigamente por um jornal físico, que tinha esse apelo da violência como um elemento quase que mórbido, que era levado ao leitor. Algo que era trazido para essa intimidade do leitor. E que termina sendo também descartado, né? Vai pro lixo. Tudo vai pro lixo. Aquelas histórias, aqueles dramas, aquelas figuras terminam também no lixo. Então, era um grande invólucro de saco. Essa ideia de lixo está associada também à ideia de morte. A presença dessa violência e da morte que está no menino que é trucidado, na menina que é trucidada, na namorada do homem violento que também é trucidada, na morte que é descrita como alguma coisa dos Estados Unidos e que a gente não resolve muito bem. Tem essa presença de um corpo morto em vários momentos dos contos.

A Muribeca que mora num lixão diz: “Ó vem parar muita coisa aqui nesse lixão. Coisa boa, coisa ótima e vem até parar corpo. Um dia desses eu encontrei um corpo de um homem morto. Que a polícia também vem deixar o seu lixo aqui.” Então isso foi se somando e foi se construindo a partir desses elementos no texto, que vão se somando, dando a goma, liga para a criação desse entremeadado de elementos visuais e sonoros. Essa presença do jornal, essa presença do lixo vindo a partir de uma cena gravada no jornal e era uma cena que a gente só sabia que iria utilizar porque era a imagem das bobinas, não era um personagem, uma cena que acontecia, não. Era só razão daquelas máquinas.

Levaram a gente a pensar que em determinados momentos seria interessante ter uma presença imagética, como se aquilo tudo que o espectador está vendo, fosse uma fragmentação de um jornal desses sensacionalistas, e aí compramos a ideia de que teria uma interação entre artes, e que a fotografia, a imagem movimento, o vídeo, iria entrar como uma forma muito forte nesse espetáculo. E logo então, entrou na equipe Lucas Siqueira para pensar e criar imagens a serem trabalhadas como pequenas obras Videoarte e que teriam, em vários dos quadros do espetáculo, adoração da própria cena. Não foi alguma coisa que a gente tenha conseguido 100%, mas foi o que se pensou. E essas imagens projetadas, na sua maior parte, elas vêm também (com exceção da última historinha lá do Pernalonga) ela ajuda em como as imagens vêm do livro físico *Angu de Sangue*. Essas imagens são negativadas, elas são transformadas como se fosse uma radiografia, por exemplo: fizemos a gravação de Muribeca, a projeção que se dá atrás do elemento cenográfico em que ela está é o céu de um lixão, do lixão da Muribeca. Aparece muitos urubus, e esses urubus quase que se transformam em pombas, porque o céu fica escuro e o urubu, que é escuro, fica branco quando é negativada a imagem, então a gente explora essa contraposição. Mas, não é uma regra não, porque a gente viu que em alguns momentos isso também poderia ser quebrado, a gente não fica muito preso a isso, não. A gente vai no fluxo do que é melhor visualmente também para a cena, para resolução da cena.

Cenograficamente a coisa passou a ser meio que um saco de lixo com elementos que remetam a esse jornal meio desconstruído. A gente não queria trabalhar com

muitos elementos, não. Então são duas tiras de alcatifado vermelho que partem da plateia, sobem no palco e vão para o fundo da cena e sobem. A gente tira esse elemento, a imagem primeira, como aqueles pedaços de papel nas impressoras que passam lá no parque gráfico do jornal, mas também que se constitui quase como se fosse um tapete vermelho, esses de celebridade. E que na verdade, não passa celebridade nenhuma ali. Passa é a miséria. E é como se fosse também veias, ou seja, é um elemento que permite diferentes leituras. Cada pessoa pode olhar para aquilo e ser levado a um outro lugar e concretamente ele constrói uma delimitação de espaço que servirá para alguns personagens ficarem, em determinadas cenas, restritos àquele espaço.

É uma coisa que a gente faz, uma escolha desses elementos de cena, vai dando também elementos para a construção e desenho da própria cena. Por existir essa bipartição, porque são duas tiras, quando a gente vai a cena do caso da menina, e para acentuar ainda mais a ideia de que as coisas são contrapostas, são polarizadas, uma é o contrário da outra. No caso da menina, é um homem que está diante de uma mulher que tenta dar a ele uma criança, mas eles, de fato, não estabelecem um diálogo porque um não responde e não compreende exatamente o que o outro diz. Por isso que não tem ali uma dimensão dialógica. Tem uma sugestão disso. Mas não há diálogo ali. E a gente utiliza exatamente esse espaço. O ator fica num lado, numa delimitação dessa tira e a atriz fica do outro lado. E as marcas são feitas como se eles estivessem interagindo, mas eles estão atuando em separado. O público constrói na cabeça que eles estão no mesmo lugar, mas vê as coisas em separado, então é dessa forma que a gente vai criando e fazendo uma costura muito complexa e que eu não saberia lhe dizer onde uma coisa interfere e influencia na outra, porque termina sendo uma coisa que, no fim, propicia algo para o começo, alguma coisa do começo que intensifica uma criação de elemento para um antes do começo, um prólogo, ou seja, como a gente criou uma cena final que não existia no conto *Angu de Sangue*, a gente criou também uma cena inicial que não é conto algum. No fundo que começa o espetáculo, o público entra, e estão dispostos nas cenas sacos de IML, que as pessoas olham e vêem aquilo ali, não identificam muito bem o que está acontecendo. Tem um telão não muito grande, pequeno, quase como se fosse um recorte de uma fotografia de um jornal que fica

suspensão quase como se fizesse ali flutuando no meio do palco com uma projeção que é retroprojeção que vem de trás, não vem pela frente e que passa exatamente pela abertura daquelas duas tiras. O público começa a ver cenas de gente morta, gente assassinada, gente que se matou, crimes, ferimentos e tal, que são reais. Nesse ínterim tem uma música e começa, de fato, o espetáculo. A platéia se apaga e começa o espetáculo, e aquilo tem uma música intensa e os personagens saem de dentro desses sacos de lixo, os atores personagens, eles vêm em direção a boca de cena, sentam e abrem jornais que estão ali e começam numa ladainha, numa confusão, numa cacofonia, numa construção bem complexa sonoramente. Eles vão falando ao mesmo tempo, cada um, contando as suas histórias. Esses elementos se desdobram e aí entra o figurino.

O figurino precisava ter uma construção de elementos neutros porque alguns personagens se destacam. Mas, há uma passagem, há momentos de passagem, há momentos de uma necessidade de uma roupa base. Então, a gente começa o espetáculo vestindo uma roupa base e a gente termina o espetáculo com todos os vestidos com a mesma roupa básica, e ao longo do espetáculo você vê peças de roupas sendo trazidas ao corpo do ator, que mantém algum elemento dessa roupa base ou não, e isso facilita esses momentos de transformação, de elaboração, de construção da cena para a rítmica da cena. Esse figurino se pensou em alguma cor cinza e trabalhar em cinza e preto. E eu me deparei numa loja com um tecido em malha que tinha estampa de jornal. Eu não fui na loja procurar um tecido que tinha estampa de jornal. Ele bateu na minha cara! Eu cheguei lá estava o rolo de tecido na minha cara, e eu pensei “Nossa, isso daqui é fantástico! Porque, visualmente, a folha de jornal que os atores levantam na primeira cena, não tem essa presença e é alguma coisa que é apenas uma textura, porque quem está na última fila não sabe que ali é um tecido que tem este elemento de jornal. E então as coisas foram sendo construídas assim e sendo agregadas dessa forma. Eu penso que assim é sempre interessante que apesar de estarmos trabalhando numa chave conceitual, as coisas não sejam redundantes. Seria redundante por exemplo: se no cenário tivesse jornal, no figurino tivesse jornal, na projeção tivesse jornal. Então se tivesse essa presença excessiva conceitual do jornal. Mas, ela está ali espalhada, fragmentada e coerente dentro do conjunto todo. Esse conjunto todo, e falo tudo isso 35 minutos falando

disso, é algo que é fundamental para nós, criadores. Para a definição dos nossos propósitos como criadores desta obra, esta obra que é Multi Arte. Porque o teatro tem essa característica, né? Visual, sonora... tem tudo ali. Mas a gente não garante, não é proposição nossa trazer alguma coisa que o público veja de forma tão explícita como esta mensagem que queremos passar. O público fica com a liberdade de criar sua própria interpretação. Esse espaço, esses elementos dispostos ali de determinada forma que o público ainda fica com a liberdade de colar, combinar e ter a sua própria compreensão, criar também a sua própria leitura, sua própria compreensão do que está vindo. O público também cria a obra.

Acho também importante dizer sobre esse processo criativo, que isso talvez seja uma coisa do trabalhar com o grupo, né? Teatro de Grupo. Os trabalhos, eles não são distantes, eles são como correntes que se juntam. Elos, né? Que vão se formando em uma corrente, na verdade. E que, ao final, formam esse conjunto de correntes.

Uma crítica feita o espetáculo *Angu de Sangue*, especificamente a presença da figura do homossexual, de *A Volta de Carmen Miranda* que é um dos quadros do *Angu de Sangue*, nos impulsionou a fazer o próximo espetáculo, pelas escolhas do próximo espetáculo. A gente tinha uma ideia de fazer uma trilogia de Marcelino Freire, mas a gente abandonou quando viu isso que nos instigou. Se estão nos criticando por isso, ou por não ser coerente a presença desse quadro, vamos fazer uma história completamente gay, sobre um universo homoerótico.

Veja só, como a gente tinha experimentado a presença do Pernalonga no primeiro espetáculo, no final do espetáculo, naquela historinha ficcionalizada, a partir de fatos reais, que o espectador fica sendo retratado na cena (espectadores, inclusive, muito mal educados) o vivencial se torna referência para o nosso próximo espetáculo. Então, é uma sementinha de um espetáculo que germina e que dá esteio e estrutura para toda a elaboração do espetáculo seguinte. Quando a gente faz *Ópera*, a gente vai exatamente atrás das referências, não do Pernalonga, mas do grupo no qual ele trabalhava, no qual ele atuava. E assim sucessivamente, a gente vai construindo o espetáculo a partir dessa mesma pegada. Em *Ópera*, a gente vai pros contos de um

livro que não tinha sido nem publicado ainda, do Nilton Moreno. O Nilton, que é considerado um dos grandes dramaturgos brasileiros, escreveu esse livro de contos que ficou lá na gavetinha, nós tomamos conhecimento, procuramos e fomos lá escrever. E aí a brincadeira toda vai ser em função do modo gaiato, desconstruído e galhofeiro do vivencial. Então, determinados elementos para visualidades do espetáculo, a gente foi atrás de uma referência, não explícita, não para copiar, mas atrás do que se praticava, do que se fazia, do como se experimentava certas coisas no vivencial. E a elaboração da dramaturgia vai se dar também de forma colaborativa, os elementos visuais vão sendo discutidos e óbvio que a gente vai discutindo com os atores, elaborando, mas eu vou tendo essa função, como disse anteriormente de dar uma unidade de pensar essa coerência, de juntar esses elementos que estão sendo trazidos, né? Para elaboração, para construção. Mas, efetivamente, não dá pra se dizer assim: “Ah, Marcondes lá no quarto da casa dele, botou um incenso, uma música e fez o figurino e chegou pros atores e disse: olha atores, vai ser assim o figurino.” Marcondes chega num determinado momento a fazer isso, mas a partir de tudo que os atores trouxeram pra ele. Muitas vezes, em outras produções, eu peço que os atores façam escolhas a partir de um mural de referências imagéticas, como se fosse assim: como você visualiza este teu personagem? Meio que perceber qual é o modo, de como é que o ator está pensando e construindo aquele personagem. Para mim, como figurinista, é importante ver isso e partir disso, e não apenas de uma visão preconcebida. Porque talvez essa visão preconcebida, me faça ficar preso a um modo de operar e a uma certa artesanidade que seja muito cerceadora. No meu caso, de figurinista, que trabalho com tanta gente, não dá pra eu ficar refém de uma referência estilística tão forte que as pessoas olhem e digam olhem e digam “Olha! Isto aqui é Marcondes Lima” porque eu já vi algo parecido com aquilo, em outro lugar. Óbvio que existem características no meu trabalho que as pessoas identificam, um traço meu, um estilo, aquilo que mais me encanta e me agrada, as minhas predileções..., mas não, eu não estou muito interessado em criar isso dessa forma tão fechada.

Se eu tivesse que responder, muito rapidamente, a pergunta 4: *como se dá, no seu processo criativo, o diálogo entre os figurinos e adereços com a luz/iluminação, com o espaço/cenografia e com a sonoplastia*, eu diria que é por complementaridade.

São elementos que se complementam, são elementos que se completam, que em algum momento convergem para esta unidade visual, mas que também, precisa ter muito contraste, não podem ser elementos que não contrastem entre si. Eu gosto dessa construção e dessa elaboração dinâmica.

AP - Em relação aos materiais utilizados nos figurinos, existe algum caminho que espelhe a sua essência enquanto criador, elementos fundamentais para ter em todos (ou pelo menos boa parte) das suas criações, como uma espécie de assinatura do artista?

ML - A pergunta cinco eu não sei se vou responder muito rápido, mas em relação aos materiais utilizados nos figurinos... Eu trabalho sempre como se fosse a partir das necessidades e especificidades de cada processo, de cada criação, mesmo dentro do Coletivo. Então, a gente vai buscar esses materiais, que não são os materiais de um, que vão passar para o outro, que vão ser dimensionados, reutilizados. Mas tem algumas características interessantes sim, nessa minha elaboração, por exemplo, eu gosto muito de retrabalhar os materiais que, no mundo do design, se chamam *redesign têxtil*, pegar um tecido e dar uma repaginada, ao ponto dele se transformar em uma outra coisa. Eu sou mais barroco do que minimalista, então, essa é uma característica também que vem para os figurinos, ou seja, eu estou mais predisposto, no caso do Coletivo, a trabalhar com camadas e camadas de elementos, de significação e de ressignificação, do que de supressão desses elementos. Mesmo em *Angu de Sangue*, que talvez seja o mais limpo, o mais minimalista dos espetáculos, tem essas sobreposições que eu falo. Mais do que em relação a coisa dos materiais para essa essência, eu penso em algo que é do jogo na cena, é como pensar o figurino como elemento que também propicia um desenho de cena ou que complementa esse desenho de cena. Pensar esse figurino como um elemento que se constitui como parte da cenografia, vista de modo expandido, não apenas como a estabilidade ou elemento cenográfico.

No Coletivo, eu não experimentei em nenhum espetáculo... (eu já fui criticado por isso) eu não escolhi fazer uma elaboração realista desta composição dos personagens, eu pouco estou me lixando para essa composição realística desses

personagens. No Coletivo eu exercito uma coisa de aproximação que é bem curioso, eu penso os figurinos junto com os atores, como se fossem coleções de desfiles de moda para um designer de moda. Ele tem as suas características, os seus elementos de estilo, mas ele não se repete. A cada estação, a cada elaboração conceitual que serve de ponto de partida para aquela coleção, ele vai redimensionando coisas, reelaborando. Penso, também, o figurino para o Coletivo, como um elemento que produz um certo encantamento no olho do espectador. Uma coisa assim que leva até o espectador a pensar “Gente, eu poderia sair com aquele figurino na rua e seria ótimo.” Eu brinco no figurino do Coletivo com este universo da moda, e você me pergunta assim se tem num outro momento se a moda traz ou se o cinema traz referências... em alguns momentos eu até vejo tendências, porque isso acontece também no universo da moda. Já aconteceu de eu criar um figurino para o Coletivo e algum tempo depois olhar numa passarela e dizer: “Gente, a pessoa pensou meio parecido comigo aquilo ali, se botasse na passarela junto não ficaria tão estranho/esdrúxulo, faria parte da coleção.” Mas não que eu tenha visto aquela coleção necessariamente. É porque quando a gente trabalha a partir de algumas percepções, as antenas criativas da gente ficam abertas, né? Ligadas a gente aprende. Aprende como os caçadores de tendência da moda aprendem. Eu gosto de pensar o figurino, no contexto das encenações do Coletivo, neste diálogo também com este universo fashion. Não para o comercial, puro, simples, de embelezamento, tudo está dentro do contexto da encenação e de uma função dramática ali. E muitas vezes, eu recorro a referências bem diretas, sim. Eu recorro a ícones mesmo da moda, eu acho que em *Ópera*, é um exemplo disso. Eu tive que recorrer a referências icônicas da moda para compor a roupa em momentos de dublagem, em momentos de composição de uma determinada cena que eu queria que tivesse uma certa pegada, que desse uma senha para o espectador. De uma determinada época ou de um determinado momento histórico e que eu vou lá e pego.

Eu sempre levo para os atores também referências. Eu jogo coisas também, não são apenas os atores que vão lá e fazem o improviso e eu fico assistindo, eu também jogo coisas. Eu lembro que eu tinha visto um desfile de um designer americano de Los Angeles, chamado Marco Marco, que trabalha, na maioria das

vezes, com roupa para grandes estrelas do pop, ou roupas de baixo *underwear*, onde ela é para figurinos de drags e ele sempre incorpora este submundo nos desfiles dele. Quando eu estava pesquisando, isso em função do espetáculo, do submundo que é trazido, que emerge, que surge no corpo do romance do Marcelino Freire, que leva ele a escrever a peça pra gente. Porque nós não fizemos uma adaptação do romance, no caso de Ossos, o Marcelino escreveu uma peça de teatro pra gente ler, um texto de teatro pra gente. Ou seja, ele reelaborou a própria obra, porque ele nem fala que é exatamente uma adaptação da obra. É um redimensão da obra. É uma outra obra, no fundo. Ele incluiu coisas diferentes, figuras e tal. Então, eu levei um desfile do Marco Marco e todo mundo ficou encantado com aquilo, e resolvemos incorporar alguns elementos daquele desfile, que apareciam ali e quase que reconstituir peças que remete a esse designer, no espetáculo. Especificamente nas roupas dos garotos do programa, quando eles aparecem.

AP - Como artista, existe alguma preocupação sua em fazer com que as suas criações se sobressaiam/diferenciem do que está sendo feito na cena teatral contemporânea em relação a outros grupos, criadores e estilos?

ML - Não tem uma preocupação minha em fazer com que as minhas criações se sobressaiam ou se diferenciem, do que está sendo feito na cena teatral contemporânea, em relação a outros grupos, criadores, estilos. Não é uma preocupação, eu acho que isso é uma consequência de algo que faz parte desta pesquisa, ou deste projeto, poético que a gente segue. Se o Coletivo se destaca em termos de figurinos, não é por uma preocupação minha em fazer alguma coisa ali que vá "abalar" Bangu. Mas sim porque faz parte de um modo de fazer e operar que é do grupo e que segue.

Uma vez, num festival restrito do teatro nacional, alguém muito maldosamente, falou que os figurinos do Recife tinham a mesma paleta cromática, tinham o mesmo cromatismo, tinham a mesma pegada e isso se devia ao fato de Marcondes Lima fazer boa parte dos figurinos. Felizmente, ou infelizmente, não sei... felizmente eu não estava lá para me contrapor, porque numa situação como essa eu diria: "Bicha, melhore! Não é isso." De fato, se tem uma característica que eu mantenho nos

trabalhos, é essa minha predileção por pegar um tecido e retrabalhar ele. Retrabalhar ele assim, eu recorto ele, eu repinto, eu perfuro, eu sobreponho a ele outras coisas, engilho, crio umas dobras, umas pregas. Eu vou reelaborando-o para depois cortar, para depois construir a roupa que eu quero. Ou seja, existe uma predileção minha por uma certa artesanidade. Mas eu não fico preso a isso. Se o espetáculo pede um tecido limpo, liso, que já está pronto, que venha da loja e se constrói o figurino todo a partir dele, nenhum problema, não. Eu penso que isso é definido pelas necessidades e proposições de cada encenação e de cada produção. Inclusive, porque as encenações de produções definem limites para o criador do figurino, né? Assim, não adianta eu querer viajar nos materiais ultra mega tecnológicos e super sofisticados, se a produção não tem dinheiro pra isso. É uma coisa que também entra no universo do coletivo. Porque dentro de um grupo, a gente vai administrar os custos daquilo, pode se investir numa coisa, naquele item e vai faltar em outro... e isso não é um problema, é só que a gente vai ter que elaborar essas escolhas em função desse “tira daqui e coloca ali” e isso também é processo criativo, no caso do figurino pro coletivo. Mas esse processo criativo, necessariamente, eu não tenho nos outros espetáculos. E eu acho muito maldoso esse comentário porque eu me proponho, sim, a ter uma assinatura. Ter uma cara, digamos assim “Marcondes Lima”. Mas não uma cara que seja tão como.... numa comparação tosca, a gente olha pra um Romero Britto, vê aquilo e diz: “é Romero Britto” e ele repete aquela forma de operar de um modo plastificado, massificado, reincidente, autorreferente, que no meu ponto de vista, fragiliza ou joga por terra qualquer valor que possa vir a ter naquele trabalho depois de um certo tempo, uma certa dimensão. Mas há quem goste, há quem admire e aquilo toca na sensibilidade das pessoas, então eu não posso dizer que aquilo não presta, aquilo apenas não me toca, não me agrada. Então, é melhor dizer: “Olha, o que acontece é que aquilo não me agrada. Acho desnecessário, excessivo. O trabalho dele acontece, mas não me agrada.” Pode-se dizer, concretamente, essas coisas no trabalho de qualquer artista e no meu também. Mas eu não fico com essa preocupação em fazer com que as minhas criações se sobressaiam. Mas eu sei que se mantém um traço autoral. Mas eu não repito tanto assim o mesmo modo de operar de uma produção para outra, eu posso até, como qualquer artista, fazer uso dos mesmos materiais, mas dentro de contextos de proposições completamente diferentes, e isso é fatal, é como um pintor

que usa a mesma qualidade de tinta e a mesma cor de tinta para uma composição completamente diferente

Então, se eu descobro um material e se eu compreendo aquele material e se eu tenho uma facilidade de trabalhar com aquele material, vou explorar aquele material, e ele pode aparecer em três ou quatro produções diferentes. Mas, não necessariamente, isso quer dizer que essa é a minha cara ou que o trabalho é um desdobramento um do outro. São proposições completamente diferentes.

Eu acho que é necessário para cada artista, para todo artista criar um estilo próprio. Escolher, mesmo que mude ao longo da sua vida artística, do seu percurso. Mude, sofisticue ou simplifique, ou mude completamente de rota nessa elaboração, né? Se você pega o exemplo de Picasso, você vê que ele passa por fases. E nessas fases, ele vai buscando estilos próprios, diferenciados em cada uma. Numa ele pode se aproximar mais de uma corrente em voga num determinado momento, em outras sobressai com um estilo, uma cara, um modo muito particular de ver, enxergar e redimensionar aquela criação dele.

Se eu estiver que, muito sinteticamente, falar sobre isso, desse mudar constantemente, fazendo paralelo com a moda e o meu trabalho... eu penso que assim do mesmo jeito que o designer de moda precisa ficar atento a tendências, a um mercado, a necessidades específicas, a atender um determinado público, o criador em teatro tem isso associado ao seu fazer teatral e aquela obra especificamente. Em teatro, diferente das obras numa outra dimensão, há uma especificidade, é diferente inclusive do figurino de cinema. No figurino de cinema não há uma necessária, a não ser em casos muito específicos, uma necessária construção de um figurino particular, específico, voltado só para aquele filme fechado. Você pode ver que existem filmes que seguem essa linha, que tem essa lógica mais teatral, de narrativa teatral, e outro que se apropria de figurinos que são figurinos usados cotidianamente, são figurinos do universo da moda, como se esse personagem compusesse o seu figurino como um guarda-roupa, como uma pessoa faz o seu próprio guarda-roupa. Então, essa lógica do guarda-roupa para o cinema, extrai essa característica do figurino que é específico para aquela encenação. Eu

penso assim. Eu não posso fazer um figurino para *Angu de Sangue* e dizer: “Gente, eu vou utilizar este mesmo figurino num outro espetáculo, em *Ossos*, ou em *Essa Febre Que Não Passa*” porque para cada um desses espetáculos, existiu uma elaboração conceitual específica. As coisas foram feitas com aquele fim específico. Para aquele conjunto específico. Óbvio que existem momentos que você pode visitar uma autorreferência, uma coisa assim de utilização concreta de uma peça de um espetáculo em outra. No caso de *Angu de Sangue*, tem um personagem, tem uma figura no quadro *A Volta de Carmem Miranda* e ele quase retorna em *Rasif*. Num início de espetáculo, quando ele está fazendo uma historinha introdutória. Mas, é quase como se a gente estivesse brincando de fazer uma autorreferência naquele jogo de elos. Um elo de um espetáculo que se liga ao outro. Mas não que a gente vá usar isso como figurino *Rasif* ser utilizado em *Ossos*, né? Não tem como fazer isso.

AP - Apesar da moda mudar constantemente, de nós sermos diretamente afetados por esse vai e volta de tendências, outras surgindo, você acha que é possível criar um estilo próprio, a seu modo? Com seu olhar e de forma autêntica.

ML - Do mesmo jeito que no universo da moda, da alta costura, existe uma coisa chamada exclusividade, que é: uma determinada peça de roupa tem uma tiragem mínima, porque as pessoas ricas, inclusive, compram com exclusividade uma determinada peça, de um determinado desfile. E só ela no mundo tem aquilo. Aquilo tem um limite de tiragem. No meu caso, eu penso que essa exclusividade é da encenação. Então, o meu olhar sobre o figurino daquele espetáculo, é diferente do meu olhar do figurino para o outro espetáculo, por mais que características particulares minhas, e modos de operar, de preferências minhas por materiais, técnicas de corte, dimensões de design que eu queira explorar. Os elementos de design que eu queira explorar, tem uma especificidade, né? Como eu falei. Sobre isso, pra esclarecer talvez nessa característica do artesanal, seja algo que marque o meu fazer particular. Eu gosto de interferir sobre as matérias. Eu gosto de explorar materiais inusitados, de ressignificar esses materiais. Eu gosto do que eu falei, que era o Redesign Têxtil. Eu gosto de pegar um tecido, desfiar ele para transformá-lo, dobrar ele, de criar amassos, de tingir, sobrepor elementos, aplicar coisas nele,

transformá-lo em outra coisa. Essas duas coisas, eu acho que andam juntas. Eu preciso ter esse apreço por uma artesanaria e preciso conhecer esses materiais. E eu vou explorando, eu posso explorar isso e enquanto dimensões técnicas, em diferentes trabalhos, mas necessariamente não repetindo a mesma criação, ou de tal forma que pareça a mesma criação. Porque este meu olhar e esse meu traço estilístico, talvez esteja também nesta dimensão de não me repetir tanto, não ficar tão preso a um modo de fazer e de solucionar visualmente questões pro espetáculo, e que o perpetue. Eu sei que existem encenadores, figurinistas, que seguem este caminho, é um caminho particular. Não tem um certo e um errado. Por exemplo, os espetáculos de Gabriel Vilela e os figurinos que assina todo mundo olha e diz: “isso é um Gabriel Vilela”. Eu tento manter, mas também tento deixar este espaço de: “olha, isso nem parece que foi feito por Marcondes”, como sendo uma característica própria desse meu modo de vir a ser, de experimentar e de elaborar. Criar surpresas nesse sentido. Mas eu sei que tem esse barroquismo, esse traço barroco, esse apreço pelo detalhe, pelo detalhamento, essa predileção por ressignificação desses materiais, esse olhar muito cuidadoso, com proporções e com a funcionalidade do figurino. São coisas que caracterizam o meu trabalho, penso eu, senão para o público, pelo menos para quem eu estou trabalhando e para quem eu estou reproduzindo. No caso do Coletivo, eu penso que isso se dá desta forma também.

Em certo sentido, nos figurinos do Coletivo, eu não quero criar uma caracterização realista daqueles personagens. Não me interessa criar uma ilusão, uma representação fiel a uma dada realidade, a determinadas características sócio, econômicas, psicológicas do personagem, os figurinos terminam, nas peças do coletivo, tendo uma dimensão quase alegórica. Ou seja, no figurino do Coletivo, tem uma pegada de carnavalização, daquele figurino. Seja em maior ou menor grau, mas ele está lá. Talvez isso não fique muito claro à primeira vista, mas é uma intenção minha.

Se o figurino em *Angu de Sangue* remetia a jornal impresso, cinza com as impressões em preto, em *Ópera* ele vira um Carnaval. Tem quatro quadros, onde em cada quadro tem uma referência muito diferente uma da outra. No quadro inicial, que é uma radionovela da história do cão, as pessoas estão na parte de cima,

com uma roupa bem convencional, masculina, todos são homens muito sérios, com paletós, alguns mais fora de moda, outros mais aproximados aos da atualidade, mas na parte de baixo todos estão usando saias, uma coisa mais próxima do vestuário dito como feminino. Já que a saia pode ser usada por homens e é usada desde a pré-história, né? Vestidos também. Mas bem, isso acontece no primeiro quadro. No segundo quadro, que é a história de Petra, já é um jogo completamente diferente, onde o figurino é feito por pedaços. São elementos que se sobrepõem a uma a uma roupa base do ator, mas são fragmentos que compõem o que está dentro do quadro que é definido na cena por molduras que são mexidas pelos atores. No outro quadro, que é culpa, o figurino já vai ter uma pegada mais anos 80. É uma roupa quase que de época, remete a uma coisa cafona. Algo que se via nas novelas da Globo dos anos oitenta. No último quadro é uma alegoria. É uma alegoria completa, contando a história de um cantor de ópera que se apaixona por um garoto de programa. Esse quadro se chama Ópera, o quadro que dá nome ao espetáculo, e que o livro também tinha isso. Tem este nome porque tem este conto. É o mais carnavalizado, eu acho, ele serve como um indicativo dessa característica do que é esse figurino não cotidiano.

O figurino pra mim, eu tenho essa predileção, o figurino para as cenas, se eu tiver que fazer, ele terá um pé na extra cotidianidade, de algum modo. Mas se alguém quer uma roupa convencional, comum cotidiana, a gente compõe o figurino também. No caso de *Rasif*, tem uma outra dimensão, própria do jogo. Em *Rasif* tem uma roupa que é base, que serve e que tem formas quase que comuns para todos os atores e atrizes. Uma roupa base porque eles nunca saem de cena, eles trocam de roupa ali no canto, visível mais ou menos visível do público, e precisava de uma certa neutralidade para não chamar tanta atenção. “Eita! Alguém vai pagar um peitinho ali.” “Eita! Qual é o tamanho do pau de fulaninho?” Qualquer coisa assim. Aí tem uma roupa baixa lá, como uma textura. E as peças vão-se sobrepondo. Quando se precisa de caracterização de um determinado personagem sobre aquela roupa, base ele veste uma peça. Mas, essas roupas têm, todas elas, um certo peso alegórico. Por exemplo, por tem um dos quadros que é *O Último Natal*, que é um garoto que fica contando como o amigo vai matar o papai Noel e que tem uma figura atrás dele, que fica mexendo com uma canequinha, como essas pessoas que ficam

mostrando a miséria nas ruas do Recife, e como num carro de som fica dizendo: “Venha! ajude aqui!”, pedindo dinheiro. E as roupas são todas feitas como se fossem restos de outras roupas, são camisas, partes de roupas que formam o figurino daquelas figuras. Não é uma roupa comum. Mas, em outro momento pode ter uma roupa que pode parecer muito comum. Como no momento, por exemplo, de uma apresentadora de televisão, onde ela tem uma coisa mais glamourosa, e um avental que tem uma grande pimenta. Mas, em todos os figurinos de *Rasif*, tem sempre impressões de imagens, quase como se fosse uma síntese daquele universo em que ela está inserida. No caso de *Essa Febre Que Não Passa*, a brincadeira foi trabalhar com cores que remetessem a mucosa e a tonalidades associadas ao universo corporal feminino. A cor da menstruação, a cor das mucosas, a cor dos lábios vaginais, essas cores... então, cor de pele, cor de pêssego, cor avermelhada, diferentes tonalidades de vermelho, diferentes texturas, transparências. E é um figurino que, talvez como o de *Ossos*, dialogue muito com o universo da moda. De repente se aquele figurino passasse numa passarela e dissesse “Olha, Marcondes tá lançando uma coleção de moda”, aquele figurino pudesse ser até vendável, alguém dissesse assim: “Olha, eu gosto daquela calça”. Aquela brincadeira foi feita nesse sentido, para despertar um certo desejo do espectador sobre aquilo que está sendo postado em cena. Em *Ossos* já é um outro registro, mas onde tem também essa pegada alegórica, carnavalesca, porque tem figuras bem alegóricas, né? Urubus que narram. Então como você vai fazer uma caracterização de urubu, sem ser o urubuzinho com asinha, peninha preta e um biquinho, né? Ou bicão. Então, a gente vai brincando com esses elementos.