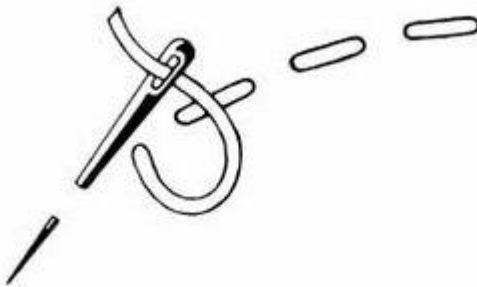


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
Instituto de Ciências da Arte
Programa de Pós-Graduação em Artes

Graziela Ribeiro Baena



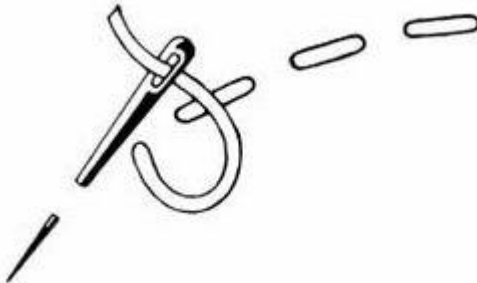
MESTRE NATO EM NARRATIVAS COSTURADAS:

Estudo de princípios de criação dos figurinos em
“O Auto da Barca do Inferno” e “A-MOR-TE-MOR”

Belém

2012

Graziela Ribeiro Baena



MESTRE NATO EM NARRATIVAS COSTURADAS:

**Estudo de princípios de criação dos figurinos em
“O Auto da Barca do Inferno” e “A-MOR-TE-MOR”**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes.

Orientadora: Prof. Dra. Bene Martins.

Belém

2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Biblioteca Central da UFPA, Belém, Pa – Brasil

Baena, Graziela Ribeiro

Mestre Nato em narrativas costuradas: estudo de princípios de criação dos figurinos em “O Auto da Barca do Inferno” e “A-MOR-TE-MOR” / Graziela Ribeiro Baena. - 2012

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2012.

Orientadora: Benedita Afonso Martins

1. Mestre Nato, 1952-. 2. Vestuário. 3. Trajes. I. Título.

CDD - 21. ed. 391.0092



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e sete (27) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e doze (2012), as dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora Benedita Afonso Martins ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Graziela Ribeiro Baena, intitulada: Mestre nato em narrativas costuradas: estudo dos princípios de criação de figurinos em “Auto da Barca do Inferno” e “Amor – te - mor”, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelas professoras doutoras, Benedita Afonso Martins, Karina Jansen da Universidade Federal do Pará e Ézia Neves, da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Benedita Afonso Martins, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Benedita Afonso Martins, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada que, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa., 30 de Janeiro de 2012.

Profa. Dra. Benedita Afonso Martins

Benedita Afonso Martins

Profa. Dra. Karine Jansen

Karine Jansen

Profa. Dra. Ézia Neves

Ézia Neves

Graziela Ribeiro Baena

Graziela Ribeiro Baena

Para Sofia

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à minha Orientadora, que sempre demonstrou entusiasmo pelas minhas idéias, apontando-me caminhos para dar sentido a elas.

Ao Mestre Nato por me deixar invadir seu ateliê e revirar sua história de vida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio no desenvolvimento do trabalho por meio de concessão de bolsa de pesquisa. Aos professores do Programa de Pós Graduação em Artes que me ajudaram nesta empreitada, em especial Professoras Wlad Lima e Karine Jansen, pela contribuição na construção da pesquisa. Agradeço também aos professores e colegas do curso Técnico de Figurino da Escola de Teatro e Dança da UFPA, pela convivência e intercâmbio que me proporcionaram.

À minha filha Sofia, por ser a razão pela qual busco ser uma pessoa melhor a cada dia. Aos meus pais, irmãos e família pelo constante apoio na realização de meus ideais e estímulo para seguir em frente. Ao marido Alexandre, por caminhar sempre comigo em minhas conquistas.

Aos amigos do programa de Mestrado, pelos momentos agradáveis de descontração e troca de informações. Aos demais amigos que acompanharam minha jornada.

"Mestre não é aquele que ensina,
mestre é aquele que de repente aprende"
Guimarães Rosa

RESUMO

A partir dos relatos pessoais sobre o percurso da formação artística do Mestre Nato e sobre o processo de criação do figurino teatral são analisadas as criações do figurino de dois espetáculos *O Auto da barca do inferno*, uma montagem da Usina de Teatro da UNAMA, 2001, dirigido por Paulo Santana e *A-MOR-TE-MOR, fragmentos amorosos de cem anos de solidão*, espetáculo realizado pelo Curso de Formação de Atores da Escola de Teatro e Dança da UFPA, 2002, dirigido por Karine Jansen e Wlad Lima. Realizar estudo sobre a produção de figurino teatral em Belém através da vivência de um profissional da área e a experiência do Mestre Nato como figurinista reflete na prática de outros atuantes desta cena e mostra alternativas sobre o ato de fazer figurinos. Traça a biografia do artista pesquisado; identifica métodos de criação; mostra exemplos de figurinos concebidos pelo profissional. A par de referenciais teóricos do figurino teatral e das artes, mostra a formação de um artista autodidata, ou melhor, aprendiz criador independente de orientações formais sobre o fazer figurino para a cena.

Palavras chave: Figurino, artes, alfaiataria, costura, moda, teatro

ABSTRACT

According to personal account on the pathways followed by the artist known as Master Nato in the creation of theatrical costumes was possible throughout the analyzes of costumes of two plays *Auto of the boat to the hell*, produced by the Usina of Theatre of UNAMA, 2001, directed by Paulo Santana and *A-TE-MOR-MOR, love fragments of One hundred years of solitude*, performed by The Actors Training Course at the School of Theatre and Dance of UFPA, 2002, directed by Karine Jansen and Wlad Lima. To conduct a study on the production of theatrical costumes in Belem based on the experience of a professional. The experience of the Master Nato as costume designer reflects in the practice of other ones acting in this scene and shows alternatives about the act of making costumes. To trace the biography of the researched artist, identify his creation methods, to show examples of costumes designed by him. Along with the theoretical background about costume and arts, it also shows the formation of a self-taught artist, an independent creator apprentice of formal guidelines about making costumes for the scene.

Keywords: costume, arts, tailoring, couture, fashion, theater

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1	Cena do espetáculo “Como um beija-flor a dois metros do chão”.	17
Fig 2	Cena do espetáculo “A-mor-te-mor”	20
Fig 3	Cena do espetáculo “O auto da barca do inferno”	20
Fig 4	Nato na Juventude usando roupas criadas por ele	27
Fig 5, 6	Desfile da coleção “Descosturando Nilza”, do estilista Ronaldo Fraga na São Paulo Fashion Week. Em 29 de junho de 2005	37
Fig 7	O Alfaiate (Le Tailleur), obra de Giovanni Battista Moroni, artista renascentista	42
Fig 8	Notícia no Jornal Impreso “O Liberal” sobre a premiação do concurso da Capa da Listel	46
Fig 9	Obra “Cadeira”, 1996	47
Fig 10	Estandarte da Lenda do Uirapuru, integrante do projeto Instalações Itinerantes	50
Fig 11	Estandartes do projeto Instalações Itinerantes	50
Fig 12	Projeto de intervenção artística na Barraca do Louro.	51
Fig 13	Barraca do Louro após a intervenção de Mestre Nato	51
Fig 14	Estandarte do projeto Sagrado Sincretismo	52
Fig 15	Cena do espetáculo “O Auto da Barca do Inferno”	54
Fig 16	Notícia do espetáculo “Como um beija-flor...”	55
Fig 17,18,19	Detalhes da cenografia do espetáculo “Como um beija-flor...”	56
		57
Fig 20,21,22	Cena do espetáculo “Como um beija-flor...”	58
Fig 23	A atriz Alessandra Nogueira em ação no espetáculo A-mor-te-mor	60
Fig 24	Desfile performático no final do espetáculo A-MOR-TE-MOR	60
Fig 25	O tapete feito por Mestre Nato para o cenário de “Iracema voa”	61
Fig 26	Ilustração da teoria das cinco peles de Hundertwasser	67
Fig 27	A área cênica de O Auto da Barca do Inferno com as barcas, uma para o céu e outra para o inferno.	71
Fig 28	Parte interna do figurino do Auto da Barca do inferno reconstituição da confecção na aula de Modelagem II, em 16 de setembro de 2011	78
Fig 29	Mestre Nato mostra a técnica do figurino de O Auto da Barca do inferno na oficina ministrada aos alunos do Curso Técnico de Figurino da ETDUFPA	79
Fig 30	Macacão resultado da oficina de reconstituição do figurino de o Auto da Barca do inferno	80
Fig 31	O ator Carlos Vera Cruz, caracterizado como o Diabo em <i>O Auto da Barca do Inferno</i> .	82

Fig 32	As personagens angelicais na barca que encaminhava as almas ao céu	83
Fig 33	Imagem da distribuição do espaço cênico de A-MOR-TE-MOR, o porão do Teatro Experimental Cláudio Barradas em 2002	88
Fig 34	Os espaços residenciais formados com a disposição dos andaimes e os objetos levados pelo elenco para criar a cenografia	89
Fig 35	Úrsula Iguarán vivida pela atriz Landa de Mendonça em A-MOR-TE-MOR	93
Fig 36	As atrizes interpretam as irmãs Buendía na segunda geração	96
Fig 37	Imagem do ator e músico Renato Torres em cena	98
Fig 38	Cibele Campos como Fernanda	99
Fig 39	David Begot como Aureliano José	99
Fig 40	A nudez do anjo de Elvimar Paixão, com colete/asa de matelassê	102
Fig 41	A atriz se banha nua em cena para retratar um hábito da personagem	103
Fig 42	Mestre Nato no ateliê	109

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 MESTRE NATO	23
2.1 A Vida em Ziguezague	36
2. 2 A Arte Começa na Alfaiataria	39
2. 3 O Artista, o artífice, fragmentos do cotidiano	45
2.4 Figurino: o encontro da arte com a costura	53
2. 5 Algumas considerações sobre o estudo do figurino teatral	63
3 A CRIAÇÃO DO FIGURINO DE “O AUTO DA BARCA DO INFERNO”	69
3.1 Sobre o espetáculo “O Auto da Barca do Inferno”	69
3.2 A criação dos figurinos	75
4 A CRIAÇÃO DO FIGURINO DE “A-MOR-TE-MOR”	84
4.1 Sobre o espetáculo A-MOR-TE-MOR	84
4.2 Análise de trajes e “não-trajes” do figurino de A-mor-te-mor.	91
4.3 Os tipos de figurino e sua confecção	97
ACABAMENTOS	105
REFERÊNCIAS	110

1 INTRODUÇÃO

Antes da forma o tecido, a loja de tecidos. O vendedor e sua tesoura afiada faiscava, rasgando aquelas peles. Um ruído eletrificado percorria minha espinha. Inundava-me um ar de aromas. Cada tecido liberava seu singular cheiro e exigia formas únicas de serem cortados. E os vendedores cautelosos, amorosos, atrás do fio certo, da metragem exata, do corte preciso, sob o olhar vigilante das madames.(PRECIOSA, 2005, p.87)

O fragmento retirado do livro *Produção Estética: Notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida*, escrito por Rosane Preciosa (2005), são capazes de retratar um pouco da minha história de envolvimento com figurinos ou, pelo menos, explicar de onde nasceu a vontade de criar roupas para as pessoas vestirem, como no mesmo texto define “sonhar formas para os tecidos”. Esta descrição da loja de tecidos me remete aos percursos de minha infância nos anos 80, das incursões em lojas de tecidos que fazia com minha mãe no centro comercial de Belém, lugar de experiências sensoriais que mudaram uma vida.

Nesta época, minha mãe costurava e costumava ir sempre a lojas de tecidos e aviamentos, hábito que ainda hoje se mantêm. Eu, como única filha menina, naquele tempo, sempre a acompanhava em suas viagens àqueles lugares. Íamos com frequência e enquanto ela escolhia os tecidos, gostava de ficar perambulando pelas lojas, tocando, apreciando seus cheiros, histórias de seu beneficiamento, de suas trajetórias prévias e sentindo a textura dos materiais têxteis, a maleabilidade dos tecidos, a maciez da seda e do cetim, a aspereza do tafetá, observando o brilho, as estampas. “Aquela orgia de panos pulsando cores.” (PRECIOSA, 2005, p. 87).

Em algum momento, estas experiências despertaram em mim o desejo de ser estilista quando crescesse, não lembro o dia, nem o mês, nem o ano, nem a idade exata que tinha, mas lembro que foi na loja do Carlos Xerfan Tecidos, situada na esquina da Avenida Visconde de Souza Franco com a Rua Municipalidade, no bairro do Umarizal em Belém, onde hoje funciona uma agência bancária. Este desejo se reforçou quando, no mesmo dia, me deparei com uma mesa e uma pessoa desenhando croquis. Era o conjunto perfeito. E se somava à percepção sobre esta “coreografia de tons e texturas que encorpava o espaço da loja. Movimentação fascinante.”(PRECIOSA, 2005, p. 87).

Na infância ainda, a vontade se manifestou nas brincadeiras, os dedos eram constantemente furados pelo manuseio de agulhas na costura de roupas de bonecas. Mas, com o passar do tempo, e devido ao próprio ziguezaguear da vida, o empenho em “vestir corpos” adormece, enquanto isso, os olhos se voltam para outro foco agora, a literatura. Assim aconteceu em meu percurso, um movimento de vai e vem tempestuoso que foge ao padrão da “costura reta”. Na adolescência, inicio o curso de Letras, na Universidade Federal do Pará, no ano de 1995. Lugar em que aprendi entre outras coisas, que nem todas as narrativas precisam ser lineares, o enviesado também pode fazer sentido.

Passei seis anos neste curso até me formar em 2001. Ano que casei, fui mãe e passei a fazer outras coisas, trabalhando na área cultural e produção audiovisual. Até que em 2007 voltei para a faculdade, desta vez para estudar Moda, marcando o início de uma nova história, sacudida pela antiga paixão por roupas, texturas têxteis e criação. Seria mais um pedaço de tecido costurado nesse *patchwork*¹. Mais um retalho para remendar nesta colcha em construção.

As primeiras inquietações que geraram este trabalho iniciaram em 2009, quando comecei a pesquisar, na finalização do curso de Bacharelado em moda, sobre o tema “figurino”. Na medida em que avançava na busca de referencial bibliográfico de apoio acerca da concepção de figurinos, seus processos e metodologias de criação, constatei a escassez de trabalhos concebidos sob um viés acadêmico sobre o assunto, no contexto brasileiro daquela época, o que era reforçado pela própria realidade do mercado editorial, e se agravava quando se pensava em Belém do Pará, cuja produção, se existia, era pouco difundida e quase inacessível para pesquisadores iniciantes. Hoje, o quadro não difere muito, existem iniciativas de pesquisas e produções, mas ainda é um campo pouco explorado.

Naquele momento, me pareceu que o trabalho de figurinista e seu processo de criação não eram vistos como algo importante de ser registrado e sobre o qual tecer uma reflexão teórica, ou até mesmo de merecer publicação. Em geral, não se

¹Patchwork: trabalho de agulha que consiste em reunir pedaços de tecidos. O que sempre foi uma maneira econômica de costurar para uso doméstico. Entrou na moda da década de 1960, quando surgiram casacos, calças, jaquetas e vestidos feitos de retalhos quadrados, redondos ou hexagonais; Aplicação ornamental de tecido, com inspiração nas colchas de retalhos, em que se justapõem pequenos pedaços de diversos tamanhos, cores, padrões e formas; Originário do artesanato finlandês. (BUSTAMANTE, 2008, p.308)

pensava que esse material pudesse servir de referência para o acadêmico, ou pesquisador que tem necessidade de observar o figurino em uma dimensão mais ampla, ou mesmo para quem tem interesse de conhecer e trabalhar na área. Os profissionais e interessados na área precisam e devem conhecer a biografia, a história de quem desbravou antes estes caminhos tão indispensáveis às artes.

Depois de graduada, resolvi continuar minhas reflexões sobre o assunto dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes e, concomitantemente, ao curso de mestrado entrei na primeira turma do Curso Técnico em Figurino, na Escola de Teatro e Dança, da Universidade Federal do Pará. Este curso me proporcionou a oportunidade de adentrar e mergulhar de cabeça nesta história da criação de figurinos artísticos, de querer fazer roupas para a cena. Sempre achei importante conhecer a história das coisas e saber os porquês de suas especificidades. Responder as inquietações que vão surgindo na medida em que se começa a se debruçar sobre um objeto.

Neste curso passei a ter contato com alguns procedimentos que precisava conhecer em termos de concepção de figurino, principalmente o teatral. Somando-se a isto, houve a vivência de experiências deveras enriquecedoras, às quais me levaram a ter um olhar mais amplo sobre o tema, resultado das relações que mantive com colegas de diferentes áreas, diferentes “cenas”, considerando que passei a ter convívio com uma miscelânea de referências muito fortes de figurinos de carnaval, de festa junina e de candomblé, por exemplo.

Enquanto isto, me mantenho meio errante na minha pesquisa de mestrado por um ano, produzindo material escrito, mas consciente de que algo maior ainda estava por vir, qualquer detalhe talvez fosse um sinal indicativo para o caminho a seguir. Foi quando, no terceiro semestre, passei dar maior atenção a ela, no sentido de querer dar-lhe uma forma, tecer trama e urdume, modelá-la, cortá-la, costurá-la, vesti-la, sentir a textura de seu avesso em contato com a minha pele. No mesmo período, iniciei uma disciplina no curso Técnico em Figurino chamada “Teoria da Cena”, ministrada pela Prof^a. Dr^a Karine Jansen que, já na primeira aula, em Março de 2011, pediu uma pesquisa biográfica sobre algum profissional da área.

Considero este momento o gatilho inicial para a definição e o desenvolvimento deste trabalho. Lembro o momento em que a Prof^a Karine Jansen disse, não exatamente com estas palavras, “quando pensamos sobre o trabalho de alguém começamos a pensar sobre o nosso” e isso foi muito importante, pois foi uma tradução simples e objetiva do que eu sentia. Lembrei-me da expressão cunhada por Sennet (2009, p.101) em *O Artífice* sobre a “ferramenta-espelho, um utensílio que nos convida a pensar sobre nós mesmos”.

De maneira discreta, a professora citou um figurinista conhecido como Mestre Nato como exemplo, talvez na tentativa de estimular alguém a pesquisá-lo, mas sem dar um tom de obrigatoriedade. Por coincidência, tinha anotado o telefone dele uma semana antes em meu caderno, cedido por um amigo que o conhecia e me indicou seu nome por saber do meu interesse por figurinos e figurinistas da cidade para a minha dissertação.

Talvez coincidência, talvez acaso, ou um *zeitgeist*² pela terceira vez em uma semana o mesmo nome me aparece, desta vez na aula de mestrado ministrada pela Prof^a Dr^a Wlad Lima, quando compartilhava com a turma a intenção de fechar meu objeto/sujeito de pesquisa em uma pessoa, um “fazedor de figurinos”, assumindo de vez a provocação ocorrida na aula da Prof^a Karine. Foi então que a Prof^a Wlad me sugeriu pesquisar o Mestre Nato e me atentou para o fato de haver uma grande possibilidade de eu conhecer o trabalho dele por meio de um acervo fotográfico relevante de figurinos teatrais confeccionados por ele no início dos anos 2000.

Constatei atônita que, de fato, possuía este acervo dentro da minha própria casa. Imagens de espetáculos muito significativos para a área cultural de Belém, encenados no período entre 2001 e 2002. Anos em que eu fazia cobertura de eventos culturais para o site da primeira revista cultural eletrônica existente na cidade, desenvolvida por mim, responsável pela produção do conteúdo escrito e pela tradução para Inglês do mesmo, e pelo meu marido Alexandre Baena, que fotografava e era o *web designer* do site.

² Palavra alemã, que significa “Espírito do tempo”, seu uso é recorrente no estudo de tendências no campo da Moda. Atualmente a expressão adquire dois sentidos:

- No uso coloquial, sobretudo utilizado pela imprensa, expressa o contemporâneo, coincidindo de certo modo com o que é considerado “moderno”.
- No uso culto, dentro das ciências sociais (geralmente em alemão), identifica o clima geral intelectual, moral e cultural, predominante em uma determinada época. (CALDAS, 2006, p. 70)

Esta Revista teve duração de dois anos, começou em 2000 e acabou em 2002, tinha um perfil de divulgação de eventos artísticos da cidade, além de fornecer uma agenda com serviços, endereços, temporadas de espetáculos, de filmes e de exposições, entrevistas, lançamentos de livros, desfiles de moda, ainda produzia eventos esporádicos e fazia cobertura fotográfica. O foco era divulgar a cena artística de Belém do Pará, e traduzir para o inglês para ampliar o alcance da informação, com bastantes fotos digitais à época uma tecnologia nova na região. O fim da revista se deu devido a problemas como falta de apoio e de tempo para cobrir as pautas de uma Belém artisticamente efervescente.



Fig.1 Cena do espetáculo “Como um beija-flor a dois metros do chão”.
Foto: Alexandre Baena

O acervo de imagens deste trabalho é considerável e pode ser visto como um importante registro de uma época especial. Trago algumas delas para este trabalho, as dos espetáculos “O Auto da Barca do Inferno” encenado pela Usina de Teatro da Unama, em 2001 e dirigido por Paulo Santana, “Como um beija-flor a dois metros do chão”, de 2001, dirigido pelas mesmas professoras que me fizeram ver nesta idéia uma possibilidade de pesquisa, Wlad Lima e Karine Jansen e “A-mor-te-mor: fragmentos amorosos de cem anos de solidão” apresentado em janeiro de 2002 e dirigido também pela dupla. Neste ponto, se dá a conexão com a figura do Mestre Nato, pois ele concebeu de forma peculiar estes figurinos, cruzando sua técnica de costura com sua sensibilidade artística.

Aproveito estas observações para esclarecer que o objetivo principal deste trabalho é investigar a criação de figurinos do Mestre Nato em apenas duas encenações, dos espetáculos “O Auto da Barca do Inferno” e “A-mor-te-mor”, apesar de fazer um sobrevoo em outros processos artísticos, pois acredito ser necessário traçar seu percurso profissional e pessoal, para que haja o entendimento de toda fusão de elementos que fizeram parte da sua formação e que resultaram no figurinista que ele se tornou.

Em seu corpo, este trabalho apresenta três capítulos, resultado dos cruzamentos aqui descritos. Costurar é unir pedaços por meio do entrelaçamento das linhas, direcionadas e perfuradas por uma agulha, aquela que aponta o caminho a ser seguido, com suas complexidades de costura à máquina, quando temos duas ou três linhas a se enroscar umas nas outras, para segurar o ponto de junção das partes.

Início o primeiro capítulo contando a história de Mestre Nato, seu percurso traçado em ziguezague, a infância no bairro do Guamá com sua família em volta, o despertar para a juventude, quando vive a efervescência noturna do bairro na periferia da cidade, sua ida para o Rio de Janeiro e suas incursões na alfaiataria, no artesanato, no universo hippie e na arte, o retorno a Belém e sua inserção no campo da moda e da arte, como se deu a construção do artista, na medida em que os acontecimentos da sua vida se refletem na obra. São retalhos de memórias e esquecimentos costurados pelo fio da vida, contados em entrevista pelo seu protagonista.

Fala-se da alfaiataria no tópico inicial, por ter sido a primeira profissão abraçada por Nato como modo de sustento, ofício que escolheu e usou como suporte nas suas experimentações artísticas posteriores. São abordadas aqui, a hierarquia da alfaiataria, o cotidiano de Nato quando transitava na área, suas experiências e formação, trata-se de uma estratégia para esclarecer pontos que foram definitivos no seu fazer artístico. Para tanto, foram consultados sites de alfaiataria, o artigo *Alfaiates Imprescindíveis*, de Silva (2005), que trata sobre a extinção desta função na sociedade atual as obras *O Império do Efêmero*, de Lopovetsky (1989), *Fazer roupa virou moda*, de Maleronka (2007), dicionários de

moda e os livros *A construção do vestuário*, de Fischer (2010) e *O Artífice*, de Sennett (2009).

Adiante discorro sobre sua trajetória como artista plástico que, a partir de um determinado momento de sua vida, passa a se misturar com a costura. São linhas entrelaçadas, território em que a costura e a arte se contaminam até formarem o estilo de fazer figurinos. Esta primeira seção se encerra com um sobrevoo nas experiências de Mestre Nato como figurinista de teatro.

Na segunda parte do trabalho, adentro na análise do primeiro figurino para teatro confeccionado pelo Mestre Nato, feito para o espetáculo montado pela Usina de Teatro da Universidade da Amazônia em 2001, *O Auto da Barca do Inferno*, adaptação da obra do autor português Gil Vicente e dirigido por Paulo Santana. Com base em entrevistas com o diretor e com o figurinista este capítulo mostra o processo de criação dos “trajes” e seu registro fotográfico durante apresentação no Festival de Teatro da Amazônia Celular, em 2001.

No terceiro capítulo analiso o processo de criação do figurino do espetáculo “*A-mor-te-mor: fragmentos amorosos de cem anos de solidão*” e se fundamenta em entrevistas com as diretoras Karine Jansen e Wlad Lima, com o Mestre Nato, material videográfico fornecido pelas diretoras, somando-se ao acervo fotográfico.

Dentre os conceitos que servem de base a fundamentação dos capítulos de análise de figurino destaco, primeiramente, o das “Cinco peles”, desenvolvido pelo artista e arquiteto Hundertwasser e explicado na obra “*O Poder da Arte – Hundertwasser, o pintor-rei das cinco peles*”, de Restany (1999). Além deste autor, acrescento as obras de Pavis (2008) *Dicionário de Teatro* e *A Análise dos Espetáculos*, de Roubine (1998).

A história do Mestre Nato inspirou o título deste estudo, “*Narrativas costuradas*”, cujo significado representa um encontro costurado de dois extremos que se fundem na profissão de figurinista: o primeiro deles é a necessidade de ser técnico e o segundo de ter sensibilidade, e essas trajetórias quando se cruzam adicionam um ingrediente especial a esta função. Considero o Mestre Nato um artista que deve ser “emoldurado” por esta prática híbrida, que representa muito bem

o que é a criação, meio técnica, meio artesanal, visceral, intuitiva e emocional. Mestre Nato é uma figura que domina a técnica da alfaiataria e, a partir dela, constrói sua poética, como artista, cenógrafo e figurinista.



Fig.2 Cena do espetáculo “A-mor-te-mor”.
Foto: Alexandre Baena



Fig.3 Cena do espetáculo “O auto da barca do inferno”.
Foto: Alexandre Baena

As artes que envolvem o “cênico” possuem intensa capacidade de provocar paixões. Este ingrediente não pode ser esquecido em nossos temas e em nossas buscas profissionais. Do final do livro *Discursos da moda* busco uma citação, “os objetos de estudo com os quais nos defrontamos em nossa prática científica devem nos instaurar curiosidade, paixão que é inerente à própria condição humana”.

(CASTILHO e MARTINS, 2008, p. 32). Creio que esta seja a tônica predominante nesta empreitada. O campo do vestuário abrange assuntos que, ao mesmo tempo em que podem despertar uma reflexão, uma visão crítica, podem provocar encantamento, deslumbramento e estesia.

Além disso, é importante ter como resultado um material que registra os meandros do processo de criação de um artista que faz roupas para cena. Trabalhos dessa natureza valorizam o profissional que constrói com suas mãos e também com suas ideias um elemento tão importante na composição da cena. Quando comecei a estudar figurino, os questionamentos sobre processo de criação foram surgindo espontaneamente. A busca e a obtenção de informações sobre “o fazer” desses profissionais apontam caminhos interessantes. Dentro das reflexões acadêmicas na área de artes cênicas, este trabalho busca desenvolver uma pesquisa nova na área cultural paraense e tem como um dos objetivos o enriquecimento da literatura referente ao campo das artes cênicas, por meio de um aprofundamento a respeito de um dos elementos de cena, o figurino.

É importante ampliar os estudos no campo do vestuário que considerem a realidade regional, pois é uma área que se encontra em fase inicial, mas que apresenta um número relevante de interessados. Além disso, há também a necessidade cada vez maior de profissionalização no mercado cultural, que faz com que pesquisas como esta precisem ser aprofundadas e divulgadas.

As pesquisas sobre vestimenta ainda se encontram presas aos conceitos relacionados ao sistema da moda, por vezes, exploradas de forma banalizada e vã, porém, creio que os objetos vestíveis também podem ser perfeitamente observados como documentos, de forma que não sejam vistos como um objeto “inerte e mudo”, mas como veículo para construção de significados através de seu uso, no palco e na vida real. Pensando neles como um “produto” feito para envolver um corpo para diversas finalidades, concebidos para receber através de um contato direto “a marca humana” (STALLYBRASS, 2008. p.11).

Para Andrade (2010, p.7) em seu estudo sobre cultura material e roupas “O estudo de roupas e tecidos como fontes/documentos são capazes de elucidar aspectos históricos, culturais e sociais quando vistos em contexto. Isso se deve

particularmente a suas qualidades materiais, muito distintas de outros tipos de documentos (textuais, iconográficos, audiovisuais) e também porque são materiais que convivem, moldam e são moldados pelo corpo”.

Infelizmente, nesta pesquisa, não terei acesso às roupas que constituíram o figurino destes espetáculos limitando meu trabalho à análise de fotos e vídeos de arquivos dos mesmos. Além dos relatos de quem os fez e criou, o Mestre Nato, de quem interferiu nesta criação, como os diretores dos espetáculos e de alguns atores que os vestiram. Mas não percebo por esta razão uma perda na qualidade da análise, ao me valer de recursos que registraram os espetáculos. Pavis (2003) ao se referir a interesses e a importância da fotografia destaca que, “O interesse das fotografias para a análise é evidente já que são o traço tangível do que foi, um traço, todavia, que não leva necessariamente a conhecer o objeto fotografado, mas que propõe uma visão sobre uma obra de arte.”, com isso ele atenta para o fato do analista das imagens ter o poder de dar significado a elas. O autor enumera em *A análise dos espetáculos* (2003, p. 37) os benefícios de um estudo da documentação fotográfica da obra teatral da seguinte forma:

A identificação dos espaços, dos objetos, das atitudes, de tudo que suporta ser fixado pelo olho da objetiva;
A precisão trazida para um detalhe ou um momento fugaz quase imperceptível a olho nu;
A captação de relações bilaterais entre, por exemplo, o espaço e o gestual, o objeto e o espaço, a iluminação e a maquiagem etc.;
A reportagem sobre toda a atividade teatral em torno do espetáculo propriamente dito.

Este estudo seguiu metodologia de pesquisa qualitativa com abordagens exploratória e fenomenológica. As etapas da pesquisa contaram primeiramente com levantamento de literatura em bibliotecas, sites, jornais e periódicos sobre o tema definido, investigando também publicações referentes à realidade local capazes de oferecer subsídios para a pesquisa de campo. E segue para entrevistas e análise de imagens em fotos e vídeos. Há também um caráter biográfico quando o foco é direcionado para o trabalho do Mestre Nato.

Deste modo, consultei as publicações mais importantes que encontrei no mercado editorial brasileiro a respeito do estudo do figurino, embora algumas delas se direcionem para o figurino de TV, de alguma forma fornecem dados interessantes a respeito do assunto. Os títulos são: *Vestindo os Nus*, de Rosane Muniz (2004),

Figurino uma experiência na televisão, de Adriana Leite e Lisette Guerra (2002), *No Camarim das Oito*, de Marília Carneiro (2003) e *O Figurino teatral e as renovações do século XX*, do Prof. Dr. Fausto Viana (2010). Além dos ensaios *Diseases of Costume (As doenças do traje teatral)* de Roland Barthes (1964) e *O Hábito fala pelo monge* de Umberto Eco (1989) que são publicações que devem ser consultas constantes e referências para este campo.

Ainda foram consultados o trabalho de dissertação de Mestrado em Moda, Cultura e arte do Senac de São Paulo intitulado *Retalhos em Cena*, de Rita Bustamante (2008), *O Figurino gerado através do trabalho do ator: uma abordagem prática*, mestrado da Universidade de São Paulo, elaborado pelo Prof. Dr. Fausto Viana (2000) e os textos da coluna “Figurino” da *Revista Dobras*, alimentados pelo par Rosane Muniz e Fausto Viana (2009), estes se somam à tese de doutorado de Adriana Vaz intitulada *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*.

Como complemento foram incluídas algumas análises sobre a linguagem do vestir retiradas da obra *A Linguagem das Roupas*, de Alison Lurie (1997). Nesta obra, a autora analisa o caráter social das roupas, suas representações e significados a partir da interpretação de tecidos, cores, formas, texturas e demais elementos pertinentes ao vestir nas diferentes culturas do mundo.

Tendo também o foco no vestuário como sistema visual de significados, dotada de elementos que devem ser analisados enquanto componentes de uma situação de edificação de sentidos, foram consultadas também as obras *Moda também é texto*, de Sandra Ramalho, *Moda e Linguagem* (2004) e *Discursos da Moda: Semiótica, design e corpo* (2005), ambos de autoria da Prof^a Dr^a Kathia Castilho.

Segue-se a partir daqui o início do estudo que intitulei “Mestre Nato em Narrativas costuradas: O estudo do processo de criação do figurino teatral em O Auto da Barca do Inferno e A-mor-te-mor”, concebidos pelo alfaiate-artista-figurinista-cenógrafo Mestre Nato.

2 MESTRE NATO

Nesse ponto a escritura que se intitula narrativa, contará uma sucessão de fatos com a finalidade de apresentar a vida de um artista – costureiro- cenógrafo-figurinista chamado Raimundo Nonato da Silva, brasileiro, natural de Belém do Pará, morador do bairro do Guamá, o mesmo lugar que cresceu e onde é conhecido como Mestre Nato. Filho de um bragantino chamado Otaviano Emídio da Silva com sua esposa Raimunda Batista da Silva, o mais velho de uma família de oito filhos nascido no dia 25 de fevereiro de 1952.

Seu pai foi um funcionário público que trabalhou durante trinta e cinco anos como vigia no departamento de águas e esgoto da Companhia de Saneamento do Estado do Pará (COSANPA). Para completar a renda familiar, trabalhava como barbeiro, ofício do qual ele muito se orgulhava. Construiu uma barbearia em um pequeno espaço na frente da casa da família na esquina da Barão do Igarapé Miri com a Augusto Corrêa, onde hoje existe uma loja de ferragens e no passado era conhecido como Canto do Bacuri, a taberna de um português chamado Sr. Carlos. Algumas lendas urbanas do bairro se passavam naquele canto com um bacurizeiro que tinha fama de ser assombrado.

A mãe era dona de casa e fazia flores artesanais, filha de cearenses, D. Raimunda, segundo Mestre Nato também era artista. No seu ateliê, Nato tem como decoração uma caixa de madeira feita pela sua mãe “lembro que ela pediu para a fazerem, mas aí ninguém fez e então ela fez esta caixa que ficou toda torta, quando eu a vi decidi fazer uma obra dela”. Dentro desta caixa há três fotos, uma delas é do Mestre Nato ainda criança vestido com um figurino de boi bumbá e a memória de um importante momento de sua infância. Ele conta sobre um grupo de boi bumbá criado por seu pai para animar as crianças do bairro do Guamá, chamava-se “Mina de Ouro”. Quando Sr. Otaviano, pai de Mestre Nato, chegou de Bragança fazia algumas toadas e criou o boi bumbá para seus filhos e os amigos do bairro brincarem nas proximidades da rua que moravam.

O figurino usado por alguns brincantes do boi era feito por Nato que, desde aquela época se interessava pela costura. “Foi o primeiro figurino de boi que eu fiz”, diz ele. Os brincantes tinham 12, 13 anos e economizavam para comprar cetim e

com este material fazer as fantasias. Reginaldo ou Pé de sapo, seu amigo de infância até hoje conta os “causos” destes tempos da infância e do boi bumbá, ele era o vaqueiro do grupo.

Além do boi, outra atividade do grupo de amigos era o futebol. Mestre Nato, conta que fundou um time junto com seus amigos do bairro chamado “Leãozinho”, uma homenagem ao time que torcia, o clube do Remo. Jogava na posição de goleiro, mas admite que era muito ruim na função, pois nunca fora muito bom em esportes. Por outro lado, fabricou o uniforme de todos os integrantes, e ainda pintou e desenhou à mão o símbolo do time em cada camisa.

Os oito filhos levavam suas vidas estudando e fazendo alguns “bicos” para ajudar a custear os estudos, as irmãs trabalhavam como manicure e os meninos vendendo, amendoim, picolé no mercado Ver-o-peso. Era uma família muito humilde, o pai, semi-analfabeto, trabalhava como vigia à noite, e de dia como barbeiro, a mãe era dona de casa. Mestre Nato queria ser artista desde pequeno. Ele recorda que sua maior diversão era sair para dançar bolero ou merengue. Naquela época, havia muitas festas no seu bairro, como acontece até hoje. Quando adolescente, Nato fazia roupas para os meninos usarem nessas festas.

Aos poucos Nato foi aprendendo a costurar com sua avó materna. Maria morava no mesmo bairro, em uma casa próxima e sempre se mostrava disposta a ajudá-lo na empreitada de fazer roupas para os jovens. Ele conta que certa vez um amigo, companheiro na venda de amendoim no Ver-o-peso, conhecido como “Belenzinho” comprou um tecido com o intuito de mandar fazer uma camisa para ir a uma festa. Nato se propôs a fazê-la dizendo saber costurar. Belenzinho confiou no amigo e fez a encomenda. Ele pediu ajuda à sua avó para aprender a fazer a camisa, foi seu primeiro serviço na área.

Dona Maria dava as instruções enquanto ele executava. Durante a festa ficou observando o amigo com sua camisa para analisar o caimento, a modelagem e o acabamento de seu trabalho, até perceber um problema na gola que o deixou intrigado. No outro dia, perguntou à avó a origem do problema e ela explicou ter sido na modelagem do ombro. “Nunca mais me esqueci de deixar três centímetros a mais

no ombro da parte das costas de uma camisa”, diz ele. Através desta prática, Nato foi se aperfeiçoando cada vez mais na costura ainda na adolescência.

Nato também apreciava os passeios com seus amigos pela Avenida João Alfredo, localizada no centro comercial de Belém. Nos sábados dos anos 70, o local vivia uma efervescência de jovens e famílias que passeavam e caminhavam naquele espaço de socialização. Nessas andanças conhecia muita gente, observava o comportamento das pessoas, como se vestiam, conhecia garotas. Por ter amigos de vários tipos, alguns viviam em boas condições e outros eram mais humildes, circulava por vários meios e estes jovens viraram clientes das suas criações, um trabalho que fazia paralelamente à venda de picolés.

Um modelo de muito sucesso criado nessa época foi a calça em Matelassê³. Desde o começo da carreira na costura já trabalhava essa técnica. Aplicava na lateral das calças e todos gostavam e compravam o modelo. “Fiz tanto aquela calça que enjoiei”, diz. Tempos depois, levou o matelassê para sua arte e para seus estandartes, e fez dele uma característica marcante de seu trabalho.

Na imagem abaixo se vê uma das primeiras calças feitas por Nato, ainda adolescente. O material usado na peça foi o gorgorão, havia matelassê na lateral e uma amarração do outro lado. A camisa também tem uma história, era feita de tecidos de mostruário, ele conta que “ia passear no comércio no sábado e lá, depois do meio dia, as lojas de tecido jogavam fora mostruários com pedaços variados de material, recolhi um mostruário e fiz essa camisa com vários pedaços de tecido desse mostruário”.

³ Efeito acolchoado obtido a partir da múltipla costura de dois tecidos superpostos com uma lâmina de enchimento entre eles. Os tecidos os couros matelassados têm linhas de costura aparentes que se cruzam formando pequenos losangos ou outro tipo de desenhos (SABINO, 2007, p.434). Alguns estilistas criam seu próprio tecido em matelassê e técnicas de costura para obterem um efeito decorativo exclusivo. (FISCHER, 2010, p. 144)



Fig.6 Nato na juventude usando roupas criadas por ele.
Foto: Acervo Pessoal do Mestre Nato

Sua vivência nesse período se dividia entre o trabalho e as festas, um dia, quando vendia picolé em uma alfaiataria localizada na Rua Barão de Igarapé Mirim. Assim conseguiu trabalho de aprendiz de alfaiate naquele estabelecimento. O Proprietário se chamava Sr Manoel e Nato trabalhava com mais três rapazes. Foi um período de transição em sua vida, que considera a passagem de criança para a fase madura, quando teve suas primeiras experiências com mulheres. “Arrumei minha primeira mulher com 14 anos, ela era uma prostituta”, lembra.

Ainda adolescente Nato começou a se envolver com prostitutas. Ele começou a costurar em casa para clientes prostitutas e recebia seu pagamento onde elas faziam ponto, era raro não se envolver com suas clientes. Além disso, circulava em vários meios do mundo marginalizado e vivia intensamente, ele conta que “a vida não tinha sentido nenhum nessa época, aprendi muito e a inspiração para minhas obras eróticas vêm dessas experiências”.

Quando atingiu a maioridade, Nato já tinha bastante domínio da técnica da alfaiataria. Além do estabelecimento do Sr. Manoel, prestou serviço para outra alfaiataria do bairro do Guamá, endereçada na mesma rua da anterior. Os pais

descobriram o relacionamento com a prostituta e foram contra, para separá-lo dela, convenceram-no a ir tentar a vida no Rio de Janeiro.

Partiu de Belém direto para o Rio de Janeiro com um amigo que também era alfaiate e com emprego em uma alfaiataria chamada “São Cristóvão”. Este estabelecimento prestava serviço para muitos artistas da época e Nato foi primeiro calceiro e depois oficial de paletó, uma função muito difícil de encontrar no Rio de Janeiro naquela época, quase todos os profissionais que trabalhavam nessa função eram imigrantes do nordeste e até hoje é raro encontrar profissionais para fazer esse tipo de trabalho.

A Alfaiataria São Cristóvão contratou Nato para trabalhar em uma loja filial que estava abrindo no bairro do Cajú. “Quando eu cheguei ao Rio estavam construindo a ponte Rio-Niterói e a alfaiataria ia abrir uma filial no canteiro da obra da ponte”. Ele começou a trabalhar como funcionário da alfaiataria do canteiro da obra, juntamente com outro funcionário, uma espécie de gerente do empreendimento, até este rapaz começar a apresentar falhas na prestação de contas com o proprietário da alfaiataria e ser dispensado.

Com a saída do gerente do estabelecimento, Nato assumiu a responsabilidade de comandar a alfaiataria. Era um prédio alugado, localizado em uma esquina, onde ele trabalhava junto com os peões da obra. Entre suas amizades daquela época estava um médico chamado Dr. Délio. Este se comprometeu a ajudá-lo a comprar metade da alfaiataria. Feita a compra, Nato passou a ser sócio do empreendimento. “Eu ganhava muito dinheiro e passei a guardar no banco”, mas “Quando você ganha fácil, você perde fácil. Uma lição de vida que me saiu muito cara”, reflete.

Já se passavam três anos desde sua saída de Belém, mas sempre escrevia para sua mãe, além disso, mandava algum dinheiro para ajudar a família. Até surgirem novas amizades, companhias de saídas noturnas e festas. Pessoas jovens, bonitas, com boas condições financeiras, que envolveram Nato com seu estilo de vida, de festas e “curtição”. Nessas andanças, era comum o uso de drogas e o consumo exagerado de bebida alcoólica, ele passou a apresentar sérios problemas com esses vícios.

A produção na alfaiataria passou a ser reduzida, pois Nato não conseguia mais ter a mesma dedicação de antes, queria mais sair para viver intensamente sua juventude. O espaço onde funcionava a alfaiataria passou a ser um ponto de encontro para esses jovens, um lugar em que tudo era permitido. Eles mandavam fazer roupa e enquanto esperavam ficar pronta passavam o tempo fumando e bebendo. Sem perceber, Nato acabou embarcando nesse estilo de vida, e já não conseguia ter o mesmo rendimento de antes para se sustentar.

Chegou o dia que a empresa construtora da ponte encerrou seus serviços e, conseqüentemente, seus clientes mais fiéis se foram junto com a rotina da obra, mas a vida movimentada continuou e Nato foi obrigado a usar o dinheiro do banco para se manter, até suas reservas acabarem de vez. Os amigos de outrora tinham sumido quando perceberam a vida de boemia que ele estava levando, os companheiros das festas, aos poucos foram se afastando também e foi quando Nato se viu só.

O único amigo que lhe prestou ajuda nesse momento foi um montador de vigas metálicas funcionário da obra da ponte. Um baiano analfabeto que pedia para Nato escrever cartas para sua noiva na Bahia. Com a finalização da obra, o baiano foi à Bahia ver a noiva e, ao chegar lá, soube que ela namorava outra pessoa. Com isso, decidiu retornar ao Rio, mesmo já tendo arrumado outra namorada em sua estadia na Bahia.

O baiano era seu amigo fiel, e precisava tê-lo por perto para poder manter contato através de cartas com esta nova namorada que deixara na Bahia. “Ele era um excelente profissional, mas não sabia ler nem escrever, era analfabeto de pai e mãe, um amigo do peito de não me largar, porque eu que escrevia as cartas dele”, reconhece.

Depois de um tempo, baiano conseguiu um emprego de montador em São Paulo e sugeriu a Nato que fosse junto com ele, pois tentaria colocá-lo como seu assistente na obra para a qual fora contratado. Devendo três meses de aluguel, Nato decidiu arriscar a ida para São Paulo, na tentativa de conseguir este trabalho. Seu objetivo era pagar o valor acumulado na dívida com o aluguel e recomeçar sua vida.

Chegou a São Paulo cheio de esperança, porém não conseguiu o emprego e se viu obrigado a retornar ao Rio de Janeiro. Como agravante, o dinheiro que havia gasto na viagem de volta eram suas últimas economias. De volta ao Rio, quando chegou o apartamento que morava estava lacrado, a fechadura tinha sido trocada e todas as suas coisas ficaram presas lá dentro, suas máquinas, sua mobília, roupas. O dono do apartamento só devolveria seus bens caso pagasse os três meses de aluguel que devia. “Aí, literalmente, fiquei só com a roupa do corpo”, conta Mestre Nato.

Deu-se início a um período de muitas dificuldades na vida de Nato. Quando se viu sem nada, lembrou de uns contatos, um pequeno círculo de amizade do tempo de “curtição”, quando frequentava o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os amigos eram uns hippies que moravam e dormiam nos espaços localizados no entorno do museu. Nato passou a integrar este grupo de hippies “eu não fui ser hippie porque eu quis, eu fui ser hippie porque as circunstâncias me levaram a isso”, conta ele.

Sobre essa experiência, ele afirma “descobri que ser hippie não era tão ruim como eu pensava, as pessoas exageravam quando falavam mal dos hippies porque, eu vivia sentado debaixo de uma palmeira no Museu de Arte Moderna, sem um tostão no bolso, sem ter para onde ir e sem ter o que fazer”. Logo se integrou ao grupo e conheceu um rapaz da comunidade hippie conhecido como “Índio”. Era de Manaus e pelo fato de seus traços indígenas serem muito fortes, começou a ser chamado assim.

Índio tinha muita experiência como morador de rua, era morador antigo do espaço do Museu de Arte Moderna e o principal, tinha muita experiência como “maluco de praça”. Certo dia convidou Nato para almoçar, se propondo a custear o gasto com sua refeição em um pequeno restaurante *self-service* nas proximidades do Museu. Durante o almoço conversaram e Nato contou a história que vivera até ali, explicou que era costureiro e alfaiate, contou sobre a perda de seus bens. Índio pareceu se afeiçoar a Nato, como fabricava e vendia pulseirinhas de metal, disse a ele que o ensinaria a fazer aquele trabalho de artesanato, pois tinha o material e poderia ceder a ele, com isso Nato começou a fabricar as pulseirinhas e vender.

Passaram-se aproximadamente quatro ou cinco meses e a situação não mudava. Continuava dormindo debaixo do Museu de Arte Moderna e com o tempo ele passou a conhecer as pessoas que circulavam no museu, interagir com os policiais que ficavam lá. “Eles faziam vista grossa para os malucos, só não deixavam que a gente ficasse no vão central do museu, mas por trás podia dormir, podia fumar no jardim”. A única regra era não atrapalhar as pessoas que iam visitar o museu.

Sua permanência no Rio de Janeiro completava um pouco mais de três anos, nunca deixou de mandar notícias para sua família, porém agora não tinha meios para escrever cartas. “Morando na rua, como é que ia escrever?”. Conheceu muita gente durante essa vivência no Museu, artistas, artesãos, pessoas que trabalhava com teatro de rua, “fui me envolvendo cada vez mais com essa história da contracultura”, conta.

Junto com o grupo de hippies, Nato viajava às vezes, corria as estradas vendendo artesanato pelas cidades do interior do estado do Rio de Janeiro, foi para São Paulo também. Iam para festivais de rock daquela época, inspirados no festival de *Woodstock* e chegou a viver, por um breve período, em uma comunidade hippie em Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro, no sítio que pertencia aos artistas do grupo Novos baianos, mas não se adaptou e voltou para o Museu de Arte Moderna.

A convivência com a rotina do Museu despertou em Nato a vontade de estudar arte, “quando morava no museu sempre via aquelas coisas lindas lá, e comecei a achar que a arte poderia ser um caminho para mim, antes eu já gostava de artes plásticas só que eu comecei a sentir mais atração pela arte moderna”. Tem um detalhe importante, Nato não tinha terminado os estudos, concluiu o curso primário, o ginásio e terminou o científico. Estudou sempre em escola pública, primeiro no Augusto Meira e depois no Colégio Paes de Carvalho. Tinha feito o curso de aperfeiçoamento em alfaiataria no Sindicato Nacional dos Alfaiates logo nos primeiros anos de Rio de Janeiro.

Mesmo com muita vontade de se iniciar nas artes plásticas não tinha recursos para custear os cursos na área. O pouco dinheiro que ganhava com a venda de artesanato era destinado para suprir necessidades básicas: tomar café, almoçar e

jantar. Não tinha mais roupas, usava o que as pessoas davam, andava sujo, só tinha uma calça jeans. “Fiquei no fundo do poço mesmo, fumava maconha, tomava vinho para aguentar o frio. Quando estava muito frio todo mundo dividia um garrafão de vinho para aquecer e aí acabávamos dormindo. Na verdade, eu estava sobrevivendo como mendigo mesmo”. Certa vez, a mãe ficou sabendo da situação, quando um conhecido do Pará o viu no meio desse grupo de hippies e falou para ela. Apesar das dificuldades, Nato mantinha a fé em Deus, frequentava a missa na Igreja da Candelária, comungava mesmo sem se confessar. “Eu comungava porque eu achava que aquela comunhão me alimentava o corpo para poder sobreviver, aguentar a fome”.

Um dia Nato estava no Museu e conheceu um senhor de aproximadamente 60 anos que passava todo dia por lá e o ajudava com algum dinheiro, ele chamava Nato de “Pará”. Certa vez ofereceu sua residência como opção de moradia. “Eu não tinha preconceito, mas achei que ele era homossexual e não aceitei”. Era um senhor muito bonito, usava barba. Como Nato não aceitou morar na casa dele o convidou para almoçar lá todos os dias e dessa vez ele aceitou.

Nato pressentiu que aquela amizade ia ajudá-lo a sair daquela situação difícil. Quando começou a frequentar a casa do amigo, descobriu que ele tinha dois filhos e era solteiro, morava na ladeira de Santa Tereza. O alimento era feito por ele e os filhos almoçavam com ele todo dia “descobri que ele era uma pessoa solitária, passava o dia inteiro sozinho e queria uma pessoa para andar com ele, fazer companhia, ajudar com coisas práticas como ir à feira porque ele já tinha certa idade”.

Este senhor era um gaúcho que fora artista de circo na juventude, era trapezista. Seus dois filhos eram adotivos, um deles era formado e trabalhava em um escritório, o outro também trabalhava e a família tinha alugado a casa em que viviam. O amigo de Nato ofereceu a ele ajuda para sair daquela vida, e foi quando ele finalmente pôde estudar arte. “Eu disse para o meu amigo que queria fazer um curso lá na Sociedade Brasileira de Belas Artes e aprender a pintar”.

Na Sociedade Brasileira de Belas Artes, conheceu um rapaz que fazia entalhos, conhecido como “Baianinho”, que deu para ele o material necessário para

fazer artesanato em entalho. Nato ganhou o “formão” e conseguiu um espaço na Rua Gen. Osório para comercializar o que produzia. No mesmo período o amigo de Nato conseguiu uma vaga de moradia para ele em uma casa de estudantes localizada na Moraes do Vale. Com essas novas atividades sua sorte começa a mudar, pela manhã acompanhava o amigo, ajudando em algumas coisas, almoçava na casa dele e à noite dormia na casa de estudantes. Aos poucos, foi lutando contra seus vícios, pois não queria que seu amigo soubesse que tinha se envolvido com esse problema. “Eu precisava sair daquele buraco, quando alguém passou e jogou essa corda, me deu essa oportunidade, precisava agarrá-la”.

Na casa do amigo tinha um espaço que ele usava para se comunicar com os orixás, certa vez ele pegou um trabalho artístico de Nato e colocou na mesa dele, fez umas orações e Nato saiu para inscrever o trabalho em um salão promovido pela Estação Central do Brasil. Este trabalho foi premiado “meu trabalho foi premiado, mas não tenho documento nenhum que comprove”.

Um dia, ao fazer suas orações o amigo falou para Nato que ele deveria escrever para a mãe, porque ela estava muito preocupada com seu sumiço. Fazia anos que não dava notícias suas e a família já considerava a possibilidade dele estar morto. Dentro de uma semana, Nato recebeu uma resposta de sua mãe querendo saber mais dele. Dona Raimunda andava muito preocupada com o filho, chorava todos os dias por ele, com a certeza de ter acontecido alguma coisa grave. E foi quando o amigo disse a ele para retornar a Belém.

Antes disso, uma coisa muito perigosa aconteceu com ele. Uma noite saiu com umas amigas para se divertir e foi até o bairro de Nova Iguaçu, onde elas tinham uma fazenda, no meio da rua um carro o levou para Queimados, onde ficou preso por três meses. Para o amigo, ele tinha sumido sem explicação. Com o retorno, o amigo sugeriu-lhe voltar para Belém, pois agora estava marcado e se fosse preso mais uma vez correria o risco de morrer.

Nato concordou com a volta e seu amigo pagou sua passagem de ônibus para Belém, só ele e a roupa do corpo. “Vim sem nada, sem bagagem, sem lenço e sem documento”. A chegada a sua terra natal foi à noite. Chegando, foi direto para sua casa no bairro do Guamá, seus cabelos estavam crescidos, tinha perdido todos

os seus documentos. “Quando eu bati em casa foi uma alegria, minha mãe e meu pai ficaram super felizes”. No outro dia fez questão de cortar todo o seu cabelo, como em um ritual de passagem para um recomeço.

Ficou por quatro meses sentindo-se perdido no mundo, parado na casa dos pais, tentando encontrar um meio de recomeçar sua vida profissional. Com muita vontade de continuar os estudos de arte, fez alguns cursos livres na Universidade Federal do Pará ministrados pelo professor La Rocque⁴, mas não conseguia espaço para expor. Até uma prima, que havia feito teste para ser costureira no ateliê da estilista Lele Grello, informá-lo que ela precisava de alguém para o cargo de modelista.

Nato se dirigiu ao ateliê e se apresentou como modelista para Lele, “sabe quando você não tem nada que prove o que você é?”, assim foi a situação. Na conversa com a estilista, ele disse que era modelista, mas tinha levado apenas um dedal e uma agulha, não havia currículo, certificados ou diplomas que comprovassem sua profissão.

Sem se preocupar com nenhum teste para a função Lele agendou a data do início dos trabalhos de Nato em seu ateliê para o dia seguinte. Porém com medo de assumir um cargo em uma empresa sofisticada de moda, ele não compareceu no dia marcado. Resolveu não assumir a modelagem do ateliê e decidiu voltar para sua arte. Três dias depois, quando pintava um de seus quadros, chegou um senhor na porta de sua casa e disse: Eu vim lhe buscar! Tratava-se de um funcionário da estilista que estava à sua procura há dias.

Nato permaneceu por muitos anos trabalhando como modelista para Lele Grello. Já era década de 80 e foi um período muito importante na vida dele, marcou sua recuperação, sua reeducação. Na busca pelo recomeço o novo trabalho contribuiu muito para sua formação, pois ele começou a ter acesso a novas informações. A estilista buscava uma linha sofisticada, com fortes referências na moda européia, e repassava a Nato revistas francesas, com imagens, fotos, criações

⁴ Refere-se ao professor de desenho da Universidade Federal do Pará Roberto de La Rocque Soares

de profissionais da Alta costura como Jean Paul Gaultier, Karl Lagerfeld e Christian Dior. “Com isso eu comecei a beber na fonte da costura européia”.

No ateliê Nato se dedicava à modelagem, fazia peças piloto⁵, materializava as idéias da estilista. Algumas vezes Lele levava pilhas de revistas francesas para ele olhar, era fundamental que entendesse aquele universo da moda. “Ela me deixava ficar uma manhã inteira olhando revista, se não tivesse nada pra cortar ela não se preocupava”.

Nas primeiras modelagens feitas percebeu que o trabalho no ateliê não era tão difícil para ele, o perfil da empresa era fazer roupas sob medida para suas clientes. As peças que não eram construídas nas medidas das clientes eram modeladas no corpo de uma modelo chamada Maria Piedade. A prática com a modelagem sobre o corpo, conhecida como *moulage*⁶ ou modelagem tridimensional, foi um grande laboratório de estudos de volumetria, depois explorada em seus figurinos e na sua atividade artística. No entanto, Nato também dominava a modelagem plana. Posteriormente, este contato com o corpo, com a anatomia humana exerceu grande influência na sua arte, o corpo humano, sua sinuosidade, suas formas sempre o atraíram.

Além disso, o conhecimento em alfaiataria o ajudava bastante no trabalho como modelista. As clientes gostavam de seu corte de alfaiate. No geral, a alfaiataria tradicional, segue o estilo europeu, dos costureiros franceses que usam as ombreiras largas, o corte de *tailleur*⁷ criado por Coco Chanel era muito reproduzido no ateliê, “eu gostava muito do corte da Chanel”, lembra Nato. Quando saiu de lá, Lele não aceitava sua saída, mas ele saiu mesmo assim, para buscar seu reconhecimento como artista plástico. Após sua saída fez um desfile com criações suas, roupas de algodão que vendia por um preço bem acessível. Com essa experiência descobriu que Moda não era sua história. “Não sou bom comerciante.

⁵ Primeira versão de uma roupa feita com o tecido final (FISCHER, 2010, p. 180)

⁶ Criar a roupa em três dimensões, no corpo ou no manequim (JONES, 2005, p. 237)

⁷ Conjunto feminino composto por saia e casaco ou casaco e calça, também conhecido por costume. Apesar de o *tailleur* ter começado a ser usado em torno de 1880, o traje composto por saia e casaco foi celebrizado por Mlle Gabrielle Chanel, a partir de 1955, quando a estilista simplificou o seu corte, transformando-o num dos uniformes da mulher moderna e sempre elegante. (SABINO, 2007, p. 571)

Não quis mais ser estilista porque queria ser artista plástico. Eu já trabalhava muito com costura”.

Eis o longo percurso na vida profissional de Nato iniciado nas artes da alfaiataria e plásticas, caminhos que seguem paralelos, com altos e baixos, como um ziguezague. Esses dois elementos são essenciais, como agulha e linha para a costura, na construção de sua identidade artística. Quando o costureiro e o artista se encontram, duas faces de uma mesma pessoa criam o Nato figurinista e cenógrafo, que será analisado no desenrolar dos próximos capítulos.

2.1 A Vida em Ziguezague

Mestre como prefere que se chame o trabalho que estou fazendo sobre o senhor narrativas costuradas ou alinhavadas? Ele responde: costuradas, eu gosto mais desta palavra. Eu digo: eu também.

Em uma definição técnica “costura é a linha de junção entre dois ou mais pedaços de tecido, couro ou outro material em uma roupa, acessório ou outro item.” (NEWMAN, 2011, p.59) Porém, ao me apropriar do termo no título deste trabalho, priorizei o sentido do verbo “unir”, mais fortemente do que o fato dele ser integrante do vocabulário específico, mas, não exclusivo, da área da construção de vestuário.

A preferência do mestre Nato e minha pelo termo costurar deve-se ao significado de união definitiva e difere do alinhavo pelo fato do segundo ser “usado para unir temporariamente as partes de uma roupa”. No alinhavo

Os pontos são grandes e feitos sem tensão com uma linha específica em cor contrastante. Esse processo começa com um ponto grande sem nó no avesso do tecido, ou seja, a linha fica presa nas pontas, o que permite que os pontos sejam facilmente removidos. (FISCHER, 2010, p. 85)

O alinhavo é feito à mão e a costura, nem sempre. Quando é feita à máquina é necessário que as mãos conduzam a direção dos pontos no tecido. O alinhavo é a etapa pré-costura, serve para testar, experimentar, provar antes da junção em definitivo dos elementos, é o primeiro contato com a nova forma que o tecido, depois de modelado e cortado, passará a ter.

Alinhavar, coser, costurar à mão ou à máquina são ações com um quê de ritualísticas, são situações em que temos uma pessoa sentada de cabeça baixa,

debruçada no trabalho das mãos, com o olhar direcionado para baixo, a fitar os entrelaçamentos feitos pelo movimento da linha enfiada na agulha. No caso do mestre Nato, o alinhavar passaria a ideia de uma vida/profissão meio solta ou por fazer, ao contrário, a vida dedicada ao seu ofício artístico foi sempre muito bem amarrada, cerzida e desenhada ao sabor da capacidade aliada à criação e muito trabalho.

Em 2005, o estilista mineiro Ronaldo Fraga homenageou, na coleção verão, a costureira mais antiga de sua equipe, Nilza. “Uma profissional em extinção, que aprendeu seu ofício como costureira de família nos lares mineiros”. (FRAGA, 2007, p.98). No cenário, a performance de quarenta costureiras trabalhando durante o desfile simula o dia-a-dia de um salão de costuras e o ritual da costura.



Fig.4 e 5 Desfile da coleção “Descosturando Nilza”, do estilista Ronaldo Fraga na São Paulo Fashion Week. Em 29 de junho de 2005.
Fotos: Rogério Lorenzoni/Terra.

Assim como na costura, também no ato de escrever temos um corpo voltado para o trabalho das mãos que unem elementos a fim de contar uma história. Escrever e costurar são atos conduzidos por um fio, a linha ou o fio da narrativa, seja ela em pano ou papel. É num cenário mais ou menos assim que vive o mestre Nato, em meio ao barulho do motor das máquinas de costura como trilha sonora, em um ateliê localizado na feira do Guamá, um lugar onde as mãos passam o dia a coser, bordar, alinhavar o cetim, o algodão, a malha criou-se esta narrativa, escrita por mim, mas dirigida pelo contar do mestre. A trama começa com uma costura em linhas invisíveis, seguindo em ziguezague no tempo.

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada

de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação (BARTHES, 2008, p. 19).

Ao concordar com Barthes (2008), pode-se afirmar que as narrativas também estão presentes na vida de cada ser humano e, neste caso, do Mestre Nato, em seu fazer profissional. A partir da conceituação de Fischer (2010) sobre costura aplicada ao campo do vestuário, abre-se uma fenda explicativa que remenda, na estrutura deste trabalho, o traço de uma costura metafórica feita nestes escritos. Afinal, não é apenas a partir do vestuário que temos objetos “costuráveis”, e a pele humana? Não seria/é algo metaforicamente costurável? Como não pensar aqui na história do Dr. Victor Frankenstein e na sua criatura costurada?

Se as roupas são como peles, segundas-peles, as linhas seriam as veias que as fazem pulsar e é possível que uma costura imaginária siga um percurso livre na sua forma com a finalidade de retratar melhor o que será contado. Aqui se vestem palavras, se costuram histórias de vida conduzidas através do fio da narrativa: “Escrever e vestir: infinitivos vizinhos? Vem do estilo, do experimento, do encontro da voz-própria. Desejos de expressão com caligrafia singular”. (GLAESER, 2011)

Desejos expressos por pontos invisíveis na junção de matérias abstratas que, quando juntas, dão vida a um todo. O ponto em ziguezague foi uma livre escolha por se tratar de um ir e vir, de um vai e vem que considerei pertinente e aplicável aos caminhos seguidos pelo protagonista da história contada nas próximas páginas. “Diferentes tecidos e estilos requerem diferentes costuras. Você poderá escolher um dentre vários estilos de costura e, quem sabe, até mesmo criar o seu. (FISCHER, 2010, p. 79). O ziguezague é uma metáfora do caminhar do Mestre Nato pelo mundo, pela arte e pela costura, do ir e vir o levou a um estilo artístico.

O desenho do ziguezague materializa uma linha do tempo com pontos que se alternam. O importante é que no fim, eles têm uma função, a de dar flexibilidade ao material no qual foi aplicado, conforme explica Mesquita, autora da metodologia “ziguezague” de pesquisa em Moda, apropriando-se do termo técnico usado na costura. A autora define o termo como:

O ziguezague é antes de mais nada, efeito de um movimento que promove uma “diferença de potencial”. Ir de um ponto a outro, em outro lado, n'outro

plano. Retornar ao lado inicial, num outro lugar. Novamente ir ao plano oposto, ou complementar, ou adjunto ou paralelo, mas necessariamente outro. E retomar a dimensão do plano original, depois de ter realizado uma trajetória, incorporando no processo aquilo que a própria trajetória implicou (MESQUITA, 2008, p.16)

Ao se falar sobre costura em pesquisas acadêmicas, vale lembrar que por muito tempo costumava-se associar o termo costura à “alta costura”. Pierre Bourdieu com Yvette Delsaut escreve, nos anos 70, um trabalho chamado *O Costureiro e sua grife, contribuição para uma teoria da magia* sobre o trabalho dos novos e dos antigos criadores da alta costura francesa daquela época. Para Bourdieu, o criador de moda ou estilista como conhecemos hoje era chamado de “costureiro”. Segundo Gilles Lipovetsky a Alta Costura era inicialmente chamada apenas de *Costura* (LIPOVETSKY, 1989, p. 70). Até hoje, na língua francesa o termo *couture*⁸ é uma das formas utilizadas para se referir à Alta Costura, como abreviação de *Haute couture*.

A origem da Alta costura se deu na virada do século XIX para o XX, com a criação da primeira *maison*⁹ que seguia este padrão de produção de moda, de propriedade do inglês radicado na França Charles Frederick Worth, considerado o primeiro estilista da história. Nesta fase inicial o criador de moda não era chamado de estilista, e sim de costureiro. “O costureiro, após séculos de relegação subalterna, tornou-se um artista moderno, aquele cuja lei imperativa é a inovação”. (LIPOVETSKY, 1989, p. 79)

O costureiro - a costura - Alta costura - a moda - a roupa – a alfaiataria- o alfaiate, nos meandros deste universo é inimaginável a quantidade de personagens, de sujeitos, criadores, artistas, artífices, técnicas, um oceano de pequenas histórias (BOSI, 2004, p. 14) que se perdem no tempo caso não sejam contadas.

2. 2 A Arte começa na Alfaiataria

O alfaiate é um artista, cuja missão é vestir o gênero humano.
(Cecília Meireles)

Conforme seus relatos, Nato iniciou na alfaiataria também porque considerou a possibilidade de se tornar criador de moda um dia, quando ainda era bem jovem

⁸ “Couture” em francês equivale à costura no Português. (Tradução da autora)

⁹ Do francês “casa”, comumente utilizada na moda para designar os ateliês de alta costura. (Tradução da autora)

teve esse sonho, como forma de se especializar em algo que já fazia, possuía clientes dentro de seu próprio círculo de amizade e tinha até algum sucesso em suas criações. Mas, isso foi antes da arte aparecer em sua vida, apesar da alfaiataria ser considerada “arte” no campo da construção do vestuário, ele foi motivado pelas artes plásticas. A fase “alfaiate” foi importante por ter sido o início de sua característica de artífice, a habilidade manual ficou como uma herança e foi levada até sua arte. “Não sou conceitual, sou de fazer, sempre fui da artesanaria”, afirma.

O termo alfaiataria se refere não somente às técnicas específicas de costura à mão e à máquina ou à forma de passar as peças, mas também a uma roupa cujas formas e contornos não são influenciados exclusivamente pelo formato do corpo de quem a veste. O alfaiate possui conhecimento para manter a estrutura de um blazer ou paletó, com o intuito de beneficiar a aparência natural do corpo do usuário (FISCHER, 2010, p. 114).

A citação acima reconhece o poder da alfaiataria em modelar o corpo do cliente, é um dos motivos que determinam a valorização dessa área. O domínio da costura e o uso de tecidos, são elementos importantes na construção da identidade artística do Mestre Nato, marcante para seu trabalho em artes plásticas, bem como em sua produção de cenografia e figurino. A alfaiataria é considerada uma arte, assim, pode se dizer que sua habilidade nesse campo começa a se aprimorar a partir de sua fase de alfaiate. Pela sua própria característica, a alfaiataria prima pelo trabalho manual, artesanal na construção do vestuário. Nato teve oportunidade de exercitar o fazer manual, em uma “atividade criadora de formas”. (SENNETT, 2009, p. 40). “Na alfaiataria muita coisa era feita à mão, como o forro de peito, por exemplo”, descreve.

Alguns detalhes sobre a alfaiataria e o cotidiano de Nato dentro desse universo, durante o período que se dedicava exclusivamente a essa atividade, são necessários para se entender a trajetória percorrida por ele e o porquê de ter aceitado adotar o nome artístico “Mestre Nato” que, na realidade, só passou a existir em 2001, foi Paulo Santana, diretor de teatro, quem o chamou assim pela primeira vez e foi com esse diretor, sua primeira experiência como figurinista. O termo “mestre” está relacionado à hierarquia de antigos ofícios manuais, como alfaiataria, tal como se vê na explicação abaixo:

Denominava-se “oficial” o artesão ou artista que obtinha uma perfeita preparação técnica de seu ofício. “Mestre” era o artista de maior experiência profissional, credenciado a orientar aprendizes para torná-los oficiais e que empreitava ou conduzia os trabalhos na oficina. O aprendiz principiante no ofício passava por um longo processo de preparação para então vir a se tornar “meio-oficial”. O produto executado era a “obra”, e o local ou sua oficina de trabalho era a “tenda”, da qual se dizia estar de “porta aberta” quando localizada fora da casa do artífice(MALERONKA, 2007, p. 23)

Assim, da rotina de trabalho na alfaiataria do Sr Manoel, do fazer manual à modelagem, às artes plásticas, o aprendiz se tornou merecidamente Mestre Nato. Aprender a costurar foi um caminho para ter uma qualificação, um ofício. No início, nem sempre recebia pelas horas de trabalho como aprendiz, o pagamento era o aprendizado, depois passou a ser respeitado na área. Nesse tipo de ofício é muito comum que as informações sejam transmitidas na prática. É um trabalho de artífice, o Mestre, mais alta hierarquia, se encarrega de transmitir na prática os conhecimentos aos aprendizes e outros.

Depois de aprendiz, passou por várias funções existentes dentro da divisão de trabalho existente nesse campo. Na alfaiataria do Sr Manoel, por exemplo, Nato foi até contra-mestre. Não chegou a mestre porque naquele lugar apenas o dono, que era também o mestre, fazia o corte, “ele não deixava ninguém cortar o tecido, mas eu ficava olhando e aprendi a cortar”, relata. Na realidade, em atividades desse tipo é comum comportamentos assim por parte chefe, “Os mestres estabelecem um padrão absoluto, que frequentemente se revela impossível de reproduzir”. (SENNET, 2009, p. 94)

Oficialmente, segundo Castro, os níveis hierárquicos observados nas oficinas de alfaiataria em geral são:

Mestre-Alfaiate - profissional que também pode ser o proprietário do estabelecimento, habilitado quanto às medidas, corte, preparo e ultimação das peças do vestuário;
Contra-Mestre - profissional que auxilia o Mestre-alfaiate e se dedica a tirar medidas, fazer moldes, cortar tecidos e provar as peças do vestuário;
Ajudante de Contra-Mestre - profissional que corta os tecidos, usando moldes, ou sob orientação do Contra-Mestre;
Oficial-Alfaiate - é o oficial que costura as peças do vestuário;
Oficial de Paletó - é o oficial que confecciona o paletó completo ou peças a rigor como: Diner-jaque, fraque e casaca;
Meio-Oficial - é o aprendiz de oficial, que auxilia costurando penses, fazendo bolsos, enquartando frentes, ilhargas e mangas;
Ajudante - é o aprendiz que faz o ponto mole, chuleia, acolchoa entretelas, lapelas e baixo de gola;
Coleteiro - é o oficial que confecciona todos os tipos de coletes;

Calceiro - é o oficial que confecciona todos os tipos de calça, inclusive o culote;
Acabador - é o oficial que faz ombros, golas e prega mangas;
Buteiro - é o oficial que faz reparos em geral;
Passador - é o oficial encarregado de passar todas as peças do vestuário;
Aprendiz de alfaiate - é o elemento que se inicia na profissão (CASTRO, 2009, p. 18)



Fig.7 O Alfaiate (Le Tailleur), obra de Giovanni Battista Moroni, artista renascentista

Nato foi calceiro, profissional que se dedica exclusivamente ao corte de calças até chegar a oficial de paletó e depois mestre. Fazer paletó é um trabalho detalhado, que necessita ter alto grau de domínio da técnica e destreza manual para fazer certos tipos de costura que não se faz à máquina. Aliás, ainda hoje na alfaiataria muitos detalhes de acabamento são feitos à mão. “no paletó, o forro de peito era todo feito à mão, a gola era feita à mão, a manga era feita à mão. Dava muito trabalho fazer paletó, tem uma coisa chamada de brandura, que tem que ser feita à mão”.

Nato costuma associar o ato de fazer roupa com o trabalho da arquitetura, como era dedicado, logo se tornou ágil nas costuras específicas usadas na alfaiataria “Eu gastava um dia inteiro para fazer uma manga de paletó. Quando se

faz o forro de peito, você vai com a agulha dando a forma com a mão, é feito com entretela de linho”. Richard Sennett explica sobre a dificuldade em traduzir conhecimentos práticos em conceitos “O trabalho artesanal cria um mundo de habilidade e conhecimento que talvez não esteja ao alcance da capacidade verbal humana explicar; mesmo o mais profissional dos escritores teria dificuldade de descrever com precisão como atar um nó corredço”. (SENNETT, 2009, p.111). São tipos de informações predominantes no estilo de mestre Nato

O segundo estabelecimento no qual Nato foi funcionário, o volume de trabalho era a confecção de roupas para políticos, havia uma grande alfaiataria no centro da cidade que, semanalmente recebia muitas encomendas e a empresa precisava terceirizar a finalização de suas peças nessa pequena alfaiataria na periferia. Sobre seu trabalho nessa alfaiataria: “lá eu não cortava o paletó porque a gente fazia a roupa para levar para outra alfaiataria maior, e quando pegávamos a encomenda já vinha tudo cortado, mas eu era mestre porque sabia cortar o forro e finalizar a peça. Enquanto o alfaiate fazia a frente do paletó eu fazia o forro de peito à mão, eu era muito rápido nesse trabalho.” O trabalho com paletó tem que ser feito em equipe, deve haver sempre um assistente pelo menos, pois é preciso dois dias para construir uma peça. “Você vai fazendo as coisas e o ajudante que vai trabalhando na mão”

Uma definição de como funciona este campo de trabalho extraída do *Dicionário da Moda*:

A alfaiataria tradicional é uma das atividades mais respeitadas no universo da moda, sendo os ingleses e os italianos os mais renomados profissionais, por sua técnica e apuramento. No Brasil, desempenharam importante papel desde o século XIX e, antes de surgir o prêt-à-porter e o comércio de butiques, era comum jovens brasileiros, nos anos 60, buscarem os alfaiates para a confecção de suas calças (SABINO, 2007, p. 34)

Apesar da dedicação de Nato, ele conta que não gostava de ser alfaiate porque não gostava de fazer roupas só para homens “eu era muito feio quando novo, achava que trabalhando para mulher eu podia arrumar namorada”. Então quando saiu da empresa passou a costurar na própria casa confeccionando roupas para algumas prostitutas que conhecia. “Segundo dicionários do século XIX: A definição de *alfaiate* indicava o indivíduo que se ocupava em fazer roupas de homem e de mulher; costureira referia-se à mulher que cosia vestidos, fazia toucas e

sabia cortar e coser roupa branca; modista indicava a pessoa que tinha por ofício fazer, adornar ou vender trajes segundo a última moda”. (MORAES SILVA *apud* MALERONKA, 2007, p. 28), porém, os estabelecimentos para os quais Nato prestou serviço no início da carreira eram exclusivamente de produção de roupa masculina. Atualmente a alfaiataria é uma profissão em avançado estágio de extinção por se tratar de “uma habilidade tradicional complexa que exige conhecimento técnico especializado. Muitos profissionais da indústria da moda admiram o ofício do alfaiate, mas não se aventurariam na construção de uma roupa de alfaiataria”. (FISCHER, 2010, p. 115).

“Eu acho assim, tem uma coisa que é muito do artista, quem é o artista na verdade? Artista é aquela pessoa que faz as suas coisas bem feitas. Por exemplo, eu tenho um barbeiro e ele é um verdadeiro artista, eu não troco meu barbeiro”, aqui é o mestre reconhecendo outro. Segundo ele, para os homens funciona dessa forma: o alfaiate é o alfaiate, o barbeiro é o barbeiro, ele é mais fiel a estes profissionais do que à mulher. “O homem é assim pra fazer uma calça ele faz uma de ano em ano, a mulher faz toda semana, mas quando ele faz, só faz contigo. Ele pode passar um ano sem fazer uma calça, mas quando faz te procura, então quer dizer que outro alfaiate não acerta fazer pra ele a mesma coisa que já está acostumado”, afirma Mestre Nato.

Na realidade, esse ato de buscar a perfeição está diretamente relacionado ao perfil do artífice que consta na obra de *Richard Sennett* como a característica do engajamento. Segundo o autor

Platão foi encontrar na etimologia da palavra “fazer”, a palavra *poiein*, a origem do conceito de habilidade. É também a palavra que deu origem a *poesia*, e no hino os poetas aparecem como artífices igualmente. Toda perícia artesanal é um trabalho voltado para a busca da qualidade; Platão formulou esse objetivo no conceito de *Arete*, o padrão de excelência, implícito em qualquer ato: a aspiração de qualidade levará o artífice a se aperfeiçoar, a melhorar em vez de passar por cima (SENETT, 2009, p.34)

Pode-se afirmar que esse foi o percurso do mestre Nato, sempre em busca da excelência no seu fazer artístico, em todas as áreas de atuação. Ainda em Senett, vemos uma condição de extrema importância a respeito das consequências dos trabalhos práticos no pensar. Para ele há duas possibilidades:

(...) primeiro, que todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais; depois, que o entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação. A primeira tese focaliza o conhecimento adquirido com a mão, através do toque e do movimento. A tese sobre a imaginação começa explorando a linguagem que tenta direcionar e orientar a habilidade corporal. Essa linguagem funciona melhor quando é capaz de mostrar de maneira imaginosa como fazer alguma coisa (SENNETT, 2009. p. 20/21)

No processo de criação de Mestre Nato comprovam-se as teorias de Sennett, visto que ele começa na experimentação prática e a conceituação fica para um segundo momento. Ele valoriza bastante em um artista o domínio de várias técnicas e da artesanaria (a arte do fazer). Esta é uma forma de você se expressar e também de estimular a criação, de acordo Immanuel Kant, citado por Sennett: “A mão é a janela que dá para a mente”. (SENNETT, 2009, p. 170). Nato foi artesão e acredita que a fusão de seu trabalho manual como alfaiate também contribuiu muito para sua arte.

2. 3 O Artista, o artífice, fragmentos do cotidiano

Uma das coisas que marcou a estadia de Nato no Rio de Janeiro foi sua inserção no mundo da arte, sua vivência como morador de rua vivendo em baixo do Museu de Arte Moderna e o despertar da vontade de descobrir, estudar, fazer, criar arte.

Quando chegou do Rio de Janeiro Nato conta que trouxe com ele uma carta de recomendação de um instrutor do curso que tinha feito no Instituto Nacional de Belas Artes para Waldemar Henrique que era diretor do Theatro da Paz naquela época. A carta indicava Nato como artista e sugeria que fosse realizada uma exposição individual de seus trabalhos aqui em Belém. Waldemar Henrique viu as pinturas e gostou do estilo daquela arte. Agendou então a exposição na pauta da galeria Teodoro Braga, no Centur¹⁰. “Seria minha primeira exposição de pinturas”, lembra Nato.

Nos entremeios políticos da época, Waldemar Henrique saiu da direção do teatro e foi substituído por outra pessoa, que infelizmente cancelou todas as pautas de exposições da administração anterior. Foi uma decepção muito grande para ele,

¹⁰ Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

ficou muito indignado, sentindo-se injustiçado e, revoltado, começou a vender por um preço baixo suas obras. Mesmo desmotivado Nato foi persistente, continua a produzir sua arte, experimenta a costura com outras técnicas, até que em 1980 foi selecionado no I Salão Cultural da Amazônia. Em 1982, no Salão do Círio. De 1986 a 1988, participou do 2º, 3º e 4º Salão de Arte da FCAP (Antiga Faculdade de Ciências Agrárias do Pará), foi o 1º lugar na categoria monotipias no último Salão de Arte. Em 1989 foi vencedor do concurso “Capa da Listel”.



Fig.8 Notícia no Jornal Impresso “O Liberal” sobre a premiação do concurso da Capa da Listel.

Chegados os anos 90, Mestre Nato teve sua primeira exposição individual, que mostrava suas incursões pela técnica da monotipia. Em 1996, participou do XV Salão Arte Pará, da Fundação Rômulo Maiorana. Com uma obra que se chamava “Cadeira”, Mestre Nato ficou em 1º lugar no evento, dividindo o grande prêmio com dois outros artistas. Ganhou uma passagem para Nova York, mas não viajou por motivos pessoais. O Mestre considera esta experiência como a mais importante artisticamente para sua carreira, pois o projetou internacionalmente.

Raimundo Nonato reúne em sua obra seu dia-a-dia, seu imaginário, incorpora o ofício de costureiro e inventa suas tramas para contar histórias através dos objetos. Dentro e sobre cada superfície existe um conto, uma história toda ilustrada em pintura forte, quase *fauve*, onde heróis e bandidos, homens bons e maus, mobilizam-se na dança da história. O crescimento de seu trabalho vem sendo notado nos últimos dois anos (CATÁLOGO XV SALÃO ARTE PARÁ, 1996, p. 10)

Percebe-se através da citação acima o estilo que até hoje permanece como característica do artista. Os críticos de arte começaram a reconhecer este estilo, a presença do cotidiano na periferia de Belém e a influência da costura em sua obra.

Em 1997, também foi selecionado no mesmo salão e firmou seu estilo, marcado pela mistura de elementos: a costura, a pintura, o colorido, a cultura popular amazônica, os temas religiosos e profanos identificados como arte *naïf*¹¹.



Fig.9 Notícia no Jornal Impresso “O Liberal” sobre “Salão Arte Pará no destaque a obra “Cadeira”, 1996.

Nato passou quinze anos tentando entrar no Salão Arte Pará, chegou até a desacreditar de seu trabalho. Quando os quinze anos se completariam, foi selecionado e recebeu o primeiro grande prêmio do salão. “E eu entrei por mérito e não por bajulação. Tem muita gente que trabalha com releitura e ganha prêmio. Eu tiro as coisas do dia-a-dia. Fico no bar conversando com as pessoas, sabendo a história delas e de lá saem minhas obras”, ele explica.

Com sua obra intitulada “A caixa” recebeu menção honrosa no 2º Salão Pequenos Formatos da Universidade da Amazônia, ocorrido em 1996. Nessa obra, o

¹¹O termo arte naïf aparece no vocabulário artístico, em geral, como sinônimo de arte ingênua, original e/ou instintiva, produzida por autodidatas que não têm formação culta no campo das artes.(Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, 2011)

artista tinha a intenção de vestir uma caixa vazia de madeira, retirada da feira, com sensualidade e, para tal feito teve a idéia de revesti-la e aplicar bonecos feitos em tecido, este recurso passou a ser uma das características de seu estilo artístico, presente até hoje, assim como o uso da técnica do “matelassê”. Fez ainda, outra exposição individual chamada “Êxtase” no Museu de Arte de Belém em meados dos anos 90.

Em 2007, participou novamente do salão Pequenos Formatos e recebeu prêmio aquisição com a obra “Cabide”, criada sob influência da sua vivência na área de moda. Este trabalho mostra a roupa como objeto de arte por se tratar de um top, – A parte de cima do vestuário feminino, como uma mistura de miniblusa e bustier – (BUSTAMANTE,2008. p. 314) feito para ser vestido por alguém na abertura do salão. Como não foi possível vestir uma pessoa, Mestre Nato construiu o cabide para deixar a peça em exposição.

Depois do prêmio no XV Salão Arte Pará Nato começou a ministrar oficinas de arte na Fundação Curro Velho, lugar onde permaneceu por vários anos trabalhando como funcionário de apoio das oficinas de arte e onde se deu seu maior envolvimento com figurino. A diretora da fundação na época, Dina Oliveira¹², artista plástica, sabia que possuía domínio da costura e o deixou responsável pela produção do figurino das ações da instituição. Antes disso, os alunos mandavam fazer suas roupas por conta própria e cada um era responsável pelo seu figurino, mas nunca ficava parecida uma com a outra então foi tomada a decisão de construir os figurinos lá mesmo “apesar de lá só ter máquina pequena eu sozinho, fazia todos os figurinos”.

Dina vendo o sacrifício de Nato adquiriu maquinário e montou uma sala própria só para figurinos, quando era necessário chamava costureiras pra executar o serviço da costura e ele era responsável pela administração dessa sala. “lá era assim: em Janeiro tinha o carnaval; termina carnaval já entra festa junina, termina festa junina já entra festa de final de ano era bom porque todo tempo tinha trabalho”. Foi nessa época que começou a confeccionar estandartes para o Arraial do Pavulagem¹³. Essa produção permanece até os dias de hoje. O estandarte é uma

¹² Artista Plástica e arquiteta paraense

¹³ Importante cortejo folclórico da cidade

marca muito forte no trabalho de Nato, como artista usou essa estrutura em suas obras diversas vezes.

A partir dessa vivência, sentiu necessidade de aprimorar seus estudos na área e procurou o curso de formação técnica em cenografia na Escola de Teatro e Dança da Universidade federal do Pará, entrou na primeira turma do curso. “minha formação foi só até o científico. Quando jovem não acreditava no estudo, o que importava era ter um ofício e ganhar meu dinheiro. Só que depois percebi que não adiantava criar minhas teorias e não ter formação. Não importa se eu estude, se pesquise o que importa é ter um diploma”.

Atualmente como artista plástico, suas obras compõe acervos das seguintes instituições: Museu de Arte de Belém (MABE), Fundação Rômulo Maiorana, Universidade da Amazônia e Centro Cultural Brasil Estados Unidos. Além disso, é funcionário público da Fundação Curro Velho (no momento está afastado por problemas de saúde), onde ministra oficinas de arte. Possui também um pequeno ateliê de consertos de roupas, na feira do Guamá, na antiga casa de seus pais, onde hoje parte de sua família ainda reside. Segundo Mestre Nato, seu ateliê não é um espaço para fabricação de roupas convencionais, mas sim um lugar de experimentações, é um ateliê de arte, onde o processo de criação é constante.

Em 2003, teve o projeto “Instalações Itinerantes” aprovado com bolsa de experimentação artística pelo Instituto de Artes do Pará (IAP). Neste projeto a proposta era expor cortinas em forma de estandartes decoradas com temas da mitologia amazônica em transportes coletivos em Belém. Em seguida encontram-se imagens do trabalho:



Fig.10 Estandarte da Lenda do Uirapuru, integrante do projeto Instalações Itinerantes.
Foto: Acervo pessoal do Mestre Nato.



Fig.11 Estandartes do projeto Instalações Itinerantes.
Foto: Acervo pessoal do Mestre Nato.

Em 2006 foi convidado pelo 26º Salão Arte Pará para apresentar uma instalação na feira do Ver-o-peso chamada “Doutor raiz”. Em 2008 participou com intervenção artística na barraca do sapateiro “Louro”, que fica na feira do Guamá. Muitas coisas que se mostram em suas obras têm inspiração no seu espaço, em sua história, sua vivência no bairro do Guamá. Abaixo, imagens do projeto artístico na barraca do sapateiro e o resultado final da intervenção:



Fig.12 Projeto de intervenção artística na Barraca do Louro.
Fonte: Acervo pessoal do Mestre Nato



Fig.13 Barraca do Louro após a intervenção de Mestre Nato.
Foto: Acervo pessoal do Mestre Nato

Em 2009, fez a exposição individual “O Sagrado e o Profano na obra do Mestre Nato”, com curadoria de Emanuel Franco na qual foram mostrados diversos trabalhos do mestre. Pelo Instituto de Artes do Pará – IAP em 2010 foi contemplado com bolsa de experimentação artística, com o projeto de construção de estandartes inspirados na cultura afro e no catolicismo chamado “Sagrado Sincretismo”. O projeto tem como foco de pesquisa os orixás africanos e suas relações sincréticas com os santos católicos, analisando desde o tempo da escravidão, quando se fazia necessário esconder a verdadeira devoção, até os dias de hoje, quando os cultos afros estão em processo de afirmação. Seus estandartes também são exibidos anualmente, no cortejo folclórico “Arraial do Pavulagem”.



Fig.14 Estandarte do projeto Sagrado Sincretismo.
Foto: Acervo pessoal do Mestre Nato

Enraizado na cultura popular Mestre Nato é impossível desassociá-lo desse universo “Agora eu já aceito se um artista naif, ser um artista popular, mas antes não aceitava. Eu tenho meu intelecto, sei criar as coisas, eu sou pensador”. Ele percebeu que o popular hoje é contemporâneo “depois que eu entendi isso, percebi que não era tão ruim assim”.

Essa trajetória foi traçada com o intuito de apresentar o personagem e os caminhos que o levaram a tornar-se figurinista e cenógrafo, funções em que ele

manifesta a fusão entre arte, costura, artesanias e modelagem. Percebe-se na sua obra artística, a presença de temas advindos do seu cotidiano na periferia, o uso das cores fortes, o tecido, a costura, o bordado, o volume que dá tridimensionalidade ao trabalho, possibilitado pela técnica do matelassê, corpos mostrados através de bonecos, a nudez, a sensualidade e o regionalismo.

2.4 Figurino: o encontro da arte com a costura

Eu me envolvi com figurino e com cenário por acaso eu não me envolvi porque eu queria fazer cenário e figurino (Mestre Nato)

O estudo do teatro despertou em Nato novos olhares “Com o teatro aprendi uma coisa importante que é trabalhar em equipe”. Para ele, aquela sensação era nova, pois como artista, sua criação era muito intimista, subjetiva e solitária. “Eu não me envolvia com teatro, não me identificava com espetáculo de teatro nessa época, produzir figurino e cenário era só uma forma de ganhar dinheiro”, lembra. Logo no início, equivocadamente, achava que o cenógrafo e/ou o figurinista não precisava se envolver com o todo do espetáculo “comecei a trabalhar com teatro, sem saber que o cenógrafo e o figurinista ganham também os aplausos do público, aprendi isso com um tempo”. Para ele a relação com o diretor, ou com o produtor era semelhante a qualquer outro tipo de acordo comercial, de prestação de serviço.

A fusão de conhecimentos em modelagem, costura, artes plásticas e cenografia levou Mestre Nato a este novo território. Nas linhas que se seguem, serão mostrados momentos de sua atuação nessa área. Um sobrevôo antes do mergulho na análise detalhada de duas das suas criações.

Sua estréia como figurinista aconteceu no ano de 2000. Nesse ano, o diretor teatral Paulo Santana, na época da Usina de Teatro da Unama, convidou o artista para fazer o figurino do espetáculo que produzia, uma adaptação do *Auto da Barca do Inferno*, do autor português Gil Vicente. Antes disso, havia feito figurinos para alguns cantores e bandas.

O figurino do espetáculo de Paulo Santana havia sido desenhado por uma pessoa da equipe do diretor, porém na hora de materializar a idéia, o diretor percebeu que precisaria de um artista para confeccioná-lo, alguém que tivesse

algum entendimento além da técnica da execução da costura. A idéia do figurino era construir uma segunda pele para os atores, como uma couraça, com volume e contornos marcando uma “pseudo-nudez”. Por indicação de conhecidos, Paulo Santana chegou até Mestre Nato para a feitura dos figurinos e pediu para ele construir as peças, tentando reproduzir o estilo dos bonecos que apareciam em seu trabalho como artista plástico.

As vestes eram macacões peça-única, com fechamento nas costas, feitos em matelassê para dar volume aos corpos. Pintados, com tinta à base d’água e com detalhes desenhados com base na anatomia da figura humana. A intenção era formar uma ilusão de nu aos corpos em cena, dando uma aparência grotesca. Foi a estréia do Mestre Nato como figurinista de teatro. Adentraremos mais detalhadamente nos detalhes da construção desse figurino no capítulo dois desse trabalho.



Fig.15 Cena do espetáculo “O Auto da Barca do Inferno”.
Foto: Alexandre Baena

A segunda experiência de Mestre Nato como figurinista se deu em 2001, quando foi convidado para fazer o figurino do espetáculo “Como um beija-flor a dois metros do chão”, inspirado na vida do artista Arthur Bispo do Rosário. Foi o primeiro trabalho do Mestre com as diretoras Karine Jansen e Wlad Lima. Paulo Santana, que esteve com ele no Auto da Barca do Inferno, integrava o elenco deste

espetáculo, no papel de Bispo do Rosário. Na época da apresentação, após assisti-la, escrevi sobre para um site cultural chamado Belém Vivo.

Durante o espetáculo o ator Paulo Santana, que interpreta Arthur Bispo, apresenta a forma pela qual a arte fazia parte da vida de "louco" de Arthur Bispo, como se fosse uma missão dada por uma espécie de voz de seu inconsciente, que é representado pela atriz Adriana Cruz.

No cenário, estão presentes algumas obras do artista, que acreditava ter como missão reconstruir o universo em miniaturas para apresentá-las a Deus. Além disso, a composição do cenário também é uma espécie de reprodução do mundo que cercava Bispo do Rosário, tanto do mundo real, retratando seu dia a dia, na condição de esquizofrênico, quanto de seu subconsciente”



Fig.16 Notícia do espetáculo “Como um beija-flor...”

A cenografia do espetáculo era composto por uma profusão de elementos como: brinquedos, fotos, painéis, objetos coloridos, latas, vidrinhos de essências vendidas no Mercado do Ver-o-peso que, procuravam reconstituir o espaço de Bispo do Rosário na “casa de loucos”, tendo sua “consciência”, representada por Adriana Souza, em um módulo que se localizava acima dele, com um detalhe interessante nessa composição, a roda de bicicleta, referência ao artista Marcel Duchamp. LIMA resgata, em sua tese de doutoramento, cujo título é *O Teatro ao alcance do tato*:

Uma poética encravada nos porões da cidade de Belém do Pará, informações a respeito deste espetáculo

A relação da arte com a loucura e a do próprio homem com a sanidade, através da vida e obra de Arthur Bispo do Rosário, um homem pobre, negro e diagnosticado como esquizofrênico paranóico, era o mote de **Como Um beija-flor a Dois Metros do Chão**. A imagem cenográfica materializava algumas obras do artista criando, espacialmente, o universo interno e externo desse homem que viveu em confinamento. Quando o público entrava no Teatro Bufo, percebia o que significava confinamento, pois já era obrigado a atravessar, abaixado, o cenário para chegar à platéia. Essa travessia permitia a aproximação com os atores, mas principalmente o envolvimento emocional do espectador. Nesta concepção cenográfica, o personagem estava dentro da sua própria obra e o espectador, se quisesse, poderia tocá-lo (LIMA, 2008, p. 108)

As apresentações aconteciam em um porão localizado na Avenida Nazaré onde na época funcionava um espaço de teatro experimental chamado “Bufo”. Lima resume o conceito do espetáculo da seguinte forma:

Como Um beija-flor a Dois Metros do Chão trouxe para a cena a história e a produção de Artur Bispo do Rosário. A encenação dilata o palco cortando o espaço, na horizontal, em dois planos. Para entrar no espaço e chegar à platéia, o espectador tinha que se abaixar. Sua travessia era feita dentro do carro-dispensa dos artistas, lugar onde estavam em exposição objetos-reproduções das obras de Bispo e livres criações dos atores sobre seus próprios tormentos. O espetáculo estreou no dia 19 de outubro de 2001 no projeto de implantação/divulgação do novo Teatro Bufo (LIMA, 2008, p. 51)



Figura 17



Figura 18



Figura 19

Detalhes da cenografia do espetáculo “Como um beija-flor...”
Fotos: Alexandre Baena

Quanto ao figurino, neste trabalho Mestre Nato procurou reinventar e retrabalhar a produção de Bispo do Rosário, com a intenção de recriar o famoso manto que o artista bordava no hospício, para usar no dia que fosse encontrar com Deus. Como o elenco era composto por apenas dois atores, os adereços como chapéu e lençol simbolizavam a troca de personagens. O ator do espetáculo Paulo Santana ainda nos dias de hoje, dez anos depois, guarda este manto como recordação. Além do manto, havia um macacão branco, com gola marinheiro e uma calça pijama azul, roupas que ele usava no hospício, uniformes de médico e paciente. As roupas estavam correlacionadas com os acontecimentos da vida de Bispo do Rosário, a gola era referência ao seu período na marinha, as roupas de hospital tinham relação com o seu internamento. Adriana, que representava a consciência usava como figurino um grande vestido longo com mangas compridas na cor branca. Segundo Lima

O cenário do **Beija-flor** foi inspirado numa espécie de carro-dispensa-de-sucata construído por Bispo no período de sua internação. Neste carro, pendurava diversos sacos com os materiais que dispunha para a construção de suas obras. Uma plataforma de madeira encravada nas paredes do porão, a uma altura de 1,20 cortava o espaço em dois. Embaixo da estrutura ficava confinado, o ator Paulo Santana em seu DEVIR-Bispo.

Acima, sobre sua cabeça, habitava o inconsciente do artista, um DEVIR da atriz Adriana Cruz. Apenas três buracos-passagens permitiam a comunicação entre os dois atores. O inconsciente de Bispo era revelado através de três interlocutores: Altamiro (seu carcereiro), Rosângela (a sua Julieta) e Rosalina (seu espelho), todos, jogo da atriz Adriana Cruz (LIMA, 2008, p. 107-108)

Para Nato essa experiência foi muito especial em sua carreira, o espírito do trabalho em equipe foi um aprendizado muito marcante. Além disso, Arthur Bispo do Rosário era uma referência forte na sua criação artística. Enquanto realizava a pesquisa para a concepção desse trabalho, pôde mergulhar no universo dele. O resultado foi uma releitura de seus processos. Nas imagens abaixo temos o elenco em cena e o figurino.



Fig.20, 21 e 22 Cena do espetáculo “Como um beija-flor...”.

Fotos: Alexandre Baena

Apesar do espetáculo *Como um beija-flor a dois metros do chão* ser um tópico interessante por vários motivos tais como a riqueza de símbolos na cenografia e no figurino e/ou a apropriação do porão como espaço cênico, nesse trabalho os dados sobre ele são apenas uma recapitulação da obra do Mestre Nato, portanto não consta uma análise profunda. Segundo depoimento do artista foi no decorrer desse processo que entendeu o sentido colaborativo do teatro.

Os meses se seguem e quando chega o final daquele mesmo ano, Nato volta a mais um ciclo de trabalho conduzido pelas diretoras Wlad Lima e Karine Jansen. A nova montagem da dupla chamava-se *A-mor-te-mor: fragmentos amorosos de Cem anos de solidão*, uma livre adaptação baseada na obra de Gabriel García Marques, produzida para a conclusão do curso de Formação de Atores da Escola de Teatro e Dança da UFPa.

As ideias dessa concepção tomaram forma nos ensaios do grupo e Nato adentrou em um processo diferente das experiências anteriores, ocasionado pelo maior contato com os atores, o que influenciaria no resultado do produto final. Através de uma proposta colaborativa, a personalidade do ator invadia os elementos materiais do espetáculo, na medida em que o próprio elenco levou objetos pessoais para composição da materialidade tanto do cenário quanto do figurino.

O elenco se manifestava através das interferências na criação do figurino. O elenco era composto por um grupo grande e a proposta da direção do espetáculo era levar para os trajes dos personagens pequenos objetos, imagens, recortes, adesivos dos atores e aplicar a técnica da colagem nos trajes.

Contudo, mesmo com essa preocupação em dar espaço aos atores, Mestre Nato era responsável por criar um estilo de traje que seria a base da colagem. A chegada a esse conceito fundamental se pelo uso da folha de castanheira na confecção dos mesmos. A inspiração veio a partir de uma frase escutada pelo Mestre em um dos ensaios “A Úrsula é tão forte como uma árvore castanheira”, a apreensão daquela informação remeteu à memória a árvore cultivada na frente de seu ateliê e então partiu dela a utilização da folha seca de castanheira, presente em todos os figurinos dos personagens que faziam parte da família Buendía, associada

a outras informações retiradas do livro Cem anos de solidão, como a referencia ao traje cigano.



Fig.23 A atriz Alessandra Nogueira em ação no espetáculo A-mor-te-mor.

Foto: Alexandre Baena

No espetáculo havia momentos em que alguns personagens apareciam com o corpo nu, além disso, as peças transparentes e aderentes ao corpo, conforme se confere na imagem acima, fazem do figurino uma amostra importante do estilo artístico do Mestre Nato, sendo a sensualidade um tema recorrente na sua obra. No entanto ele será desenvolvido mais detalhadamente no capítulo 3 desse trabalho.



Fig.24 Desfile performático no final do espetáculo A-MOR-TE-MOR.

Foto: Alexandre Baena

Outro espetáculo que Mestre Nato participou como figurinista no ano de 2002 foi uma montagem da Companhia Teatral Nós Outros, chamada *Fica comigo esta*

noite. As apresentações aconteceram no Palacete Bolonha e o elenco era formado por Hudson Andrade e Belle Paiva. Em entrevista, Nato explicou como se deu a criação dos figurinos, especificando que o processo se deu antes dele entender como deveria ser o envolvimento desse profissional com o espetáculo, segundo ele, o processo transcorreu um caminho técnico ao extremo “assim eu aprontei o figurino, aprontei o cenário e não fui mais lá, não assisti o espetáculo, para mim funcionava assim trabalhar com teatro, depois que fui entendendo melhor”.

No ano de 2008, fez para o teatro, o cenário e os adereços do espetáculo da diretora Ester Sá *Iracema Voa - Vida e Obra da Artista Popular Iracema Oliveira*. Neste, Mestre Nato construiu no cenário um tapete situado no centro do palco, as roupas surgiam do tapete de acordo com a narrativa e a atriz mudava de espaço e, conseqüentemente, de roupa, no decorrer dos acontecimentos. A montagem, foi resultado da Bolsa de Pesquisa e Experimentação Artística do Instituto de Artes do Pará, em 2008 e narra a trajetória de Iracema Oliveira, personagem importante da cultura popular paraense. Segundo fonte jornalística do jornal Diário do Pará Online¹⁴ “Iracema foi estrela de radio novelas e programas de rádio nas décadas de 50 a 70. Fez teatro, TV e cinema. Iniciou sua carreira no Teatro Popular em 1945, com as Pastorinhas, e, em 1946, fez os Pássaros Juninos. Hoje, é guardiã do Pássaro Junino Tucano e das Pastorinhas Filhas de Sion, além de coordenar o Grupo Para folclórico Frutos do Pará”. Abaixo o tapete que compunha o cenário.



Fig.25 O tapete feito por Mestre Nato para o cenário de “Iracema voa”.
Foto: Acervo Jornal Diário do Pará

¹⁴ Jornal Diário do Pará Online. Disponível em: <<http://www.diariodopara.com.br/impressao.php?idnot=26016>>. Acesso em: 06/08/2011. Hora: 21:11

Em 2009, Mestre Nato confeccionou o figurino do espetáculo da Companhia Fato em Ato, *Severa Romana*, dirigido por David Matos. Trata-se de um texto famoso da dramaturgia paraense escrito pelo autor, dramaturgo e jornalista paraense Nazareno Tourinho e conta a história do trágico assassinato que comoveu a sociedade nos anos 60 e transformou em mártir a personagem principal, a lavadeira Severa Romana, pela tenacidade em defesa de sua honra. Esta montagem ficou apenas dois dias em cartaz no Teatro Margarida Schivasappa. Com base em fonte jornalística do Jornal Diário do Pará Online¹⁵ “A encenação é ambientada em um grande quintal, onde estarão estendidas roupas, toalhas e lençóis em diversos varais”. Mestre Nato confeccionou este figurino de acordo com pesquisa de trajes da época em que se passa história, em uma Belém antiga. Utilizou vários recursos de tingimento e envelhecimento das roupas, pois, segundo depoimento, não gosta de usar roupas de brechó. Abaixo, uma imagem do figurino dos guardas de rua do espetáculo, que atualmente encontra-se no acervo do produtor e ator José Clemente.

Atualmente Mestre Nato, atende no seu ateliê a diversos tipos de trabalhos em costura, pequenos consertos e customização, paralelamente faz suas experiências artísticas, inventa conceitos e constrói sua poética através da costura. Para ele, o mercado de trabalho para figurinista e cenógrafo existe sim é só ficar ligado em todos os movimentos do teatro no Pará. Um cenógrafo tem que dominar várias técnicas e também dominar a artesanaria (a arte do fazer).

Dentro dessa área nunca inseriu roupas de brechó em figurino, prefere fazer a roupa e envelhecer, tingir com as próprias mãos “nem sempre tu encontras no brechó aquilo que queres, às vezes não encontra no tamanho, no modelo. É mais fácil fazer a roupa do que garimpar em brechó”. Sobre este pensamento ele completa “Já fiz figurino com toalha, com pano de cortina, de sofá, de lençol, recorto flores, faço figurino de época, dentro do meu estilo, com espuma, matelassê, cetim”.

Atualmente, para divulgar seu trabalho, Mestre Nato faz uso das mídias sociais e criou um blog¹⁶. Seu trabalho se mantém e se manterá vivo porque, acima

¹⁵Fonte Jornal Diário do Pará Online. Disponível em: <http://www.diariodopara.com.br/impressao.php?idnot=41416> Acesso em: 06/08/2011.

¹⁶www.mestrenato-mestrenato.blogspot.com

de tudo, ele é um mestre, e faz questão de transmitir o conhecimento que adquiriu em sua vivência para o maior número de pessoas, assistentes e aprendizes que convivem com ele em cada trabalho, momentos em que ele faz questão de dar oportunidades para quem está começando.

Para ele a opinião do ator é muito importante, pois o mesmo deve estar à vontade com seu figurino. Cada figurino segue um caminho de criação diferente, porém impressiona a forma como fala de todos com a mesma importância. Mestre Nato tem noção que o ator começa a ler, ensaiar e criar imagens, um perfil para a personagem que interpreta, por esta razão gosta de consultá-los antes de começar a criar, buscando conhecer com o elenco as opiniões acerca da caracterização de suas personagens.

2. 5 Algumas considerações sobre o estudo do figurino teatral

Antes de adentrar no exame dos figurinos propostos nesta pesquisa é necessário que seja esclarecido os caminhos que traçaram este processo. Ou seja, de que forma a análise foi conduzida e quais os aspectos observados para a obtenção das informações sobre o figurino enquanto elemento significativo dentro do espetáculo.

Nas discussões acerca do tema, é freqüente a citação das premissas advindas dos estudos de Roland Barthes a respeito do que seria o “bom figurino”. No ensaio “As doenças do figurino teatral”, o autor levanta questões que definem quando o figurino é “são ou doente” a partir de regras que constituem a moral do figurino.

Sobre estas regras, explica Barthes “Como em toda moral, comecemos com as regras negativas. Vejamos o que o figurino não deve ser - admitindo as premissas de nossa moral”. (1964, p.5). Conforme é observado, o autor parte dos problemas que podem surgir no elemento interferindo assim na encenação.

Quando o figurino torna-se um fim e não um meio, começa então a ser condenável. O figurino deve à peça um certo número de serviços: se um desses serviços é exageradamente prestado, se o servidor se torna mais importante do que o amo, então o figurino está doente, sofre de hipertrofia. Vejo mui comumente três doenças, erros ou álibis nos figurinos teatrais (BARTHES, 1964, p.2).

De modo geral para Barthes o figurino doente sofre de hipertrofia através de três possibilidades: Hipertrofia da função histórica, hipertrofia de uma beleza formal e hipertrofia do suntuoso. É incontestável a relevância das considerações de Barthes acerca do estudo do figurino teatral, constituídas através do olhar do autor sobre as encenações de Bertold Brecht nos anos 50. Contudo, as análises dos figurinos do Mestre Nato selecionados para compor esta pesquisa de mestrado não partem propriamente da busca do que seriam “os problemas” dos mesmos, na medida em que investiga, mais fortemente, vestígios do estilo artístico de quem os criou, através de um perfil estrutural que abrange: cor, modelagem, materiais, volume, movimento e técnica de confecção. Como complemento, observa-se o figurino sob o prisma de estrutura significativa, o que encaminha para a busca do significado, conforme afirma Pavis

No interior de uma encenação, um figurino é definido a partir da semelhança e da oposição das formas, dos materiais, dos cortes, das cores em relação aos outros figurinos. O que importa é a evolução do figurino no decorrer da representação, o sentido dos contrastes, a complementaridade das formas e das cores. O sistema interno dessas relações tem (ou deveria ter) grande coerência, de modo a oferecer ao público a fábula para ser lida (PAVIS, 2003, p.169)

Quando nos voltamos para a questão da comunicação através do vestuário, acredita-se que cada elemento de um traje, figurino ou não, vincula uma mensagem, direta ou indireta. Simbolicamente, modelagem, tecido, cor, forma, volume reafirmam que “um determinado texto do corpo vestido por uma segunda pele pode conter vários códigos que colaboram entre si para a construção do seu discurso” (CASTILHO, 2009, p. 83).

O signo vestimentar é composto por diversas unidades significantes. Se considerarmos o objeto/roupa, o código real deste sistema constatamos que “A materialidade, muitas vezes, vem a ser um componente importante na edificação do sentido e, por isso, não pode ser desconsiderada”. (CASTILHO E MARTINS, 2005, p. 64). Isso quer dizer que a estrutura da roupa concretiza valores empregados para reforçar o seu discurso.

Neste contexto, detalhes como modelagem, cartela de cores e material têxtil integram um plano de expressão que conduz ao conteúdo “falado” pelo traje. Estes formam o que Castilho (2009, p. 142) chama de forma “plástica do traje”, que se

estrutura por intermédio dos elementos mínimos combinados, presentificando a composição visual. É o

[...] arranjo de pontos, formas, linhas, direções, cores, volumes e texturas, que nos permitem estabelecer uma leitura do produto”. O vestuário, portanto, manifesta-se por meio da estrutura plástica em suas relações com matéria-prima e textura, com o tempo, e outras relações.

Ao se buscar os trajes do figurino como expressão de um determinado discurso constata-se que a composição de seus elementos: modelagem, cor, textura têm a capacidade de expor mensagens. Essa decupagem de informação reforça-se através de uma proposta colocada por meio de uma comunicação oral proferida pelo Prof. Dr. Fausto Viana na ocasião de sua apresentação no 7º Colóquio de Moda, no dia 13 de setembro de 2011, na cidade de Maringá-Paraná, na qual ele explicou que, em uma conversa com o Prof. Dr. Samuel Abrantes (UFRJ), conjuntamente traçaram os caminhos para um plano de análise de figurinos baseadas em cinco critérios: 1 – Cor; 2 - Forma e Volume; 3 – Textura; 4 – Movimento e 5 – Origem.

No entanto como a elaboração deste método de análise ainda se encontra em estado inicial, não constando em nenhuma publicação científica que a formalize e possa ser devidamente creditada nas referências bibliográficas, não me deterei especificamente ao seu uso, apesar de convergir com o que tem sido dito em termos de análise geral de sistemas vestimentares.

Quando se fala em figurino, devemos pensar não somente apenas como um conjunto de trajes que formam um sistema através de sua constituição material e conceitual, mas também como parte de outra complexa estrutura: o espetáculo. Sobre isso Pavis (2003, p. 162) explica que “Cada sistema significativo vale por si, mas constitui igualmente um eco sonoro, um amplificador que diz respeito então a todo o resto da representação”.

Roubine (1998, p. 146) também tece considerações a respeito deste aspecto em sua obra *A linguagem da encenação teatral*, para o autor o figurino seria uma parte da própria cenografia, na medida em que compõe a materialidade da obra e marca visualmente o espaço cênico:

O figurino, por sua vez, deve ser considerado como uma variedade particular do objeto cênico. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator constitui também um

conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem, portanto integrar-se nele.

Esta forma de intervenção no espaço cênico é entendido como parte do cenário, o autor esclarece que “O figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator. (PAVIS, 2003, pg.165). Esta opinião nos faz acreditar que o figurino pode ser apreendido como um cenário que se faz presente no corpo do ator, como sua extensão, ou sua segunda pele, uma metáfora comum para se referir à caracterização através do vestuário, composição visual que media a relação da personagem com o espaço e, ambigualmente, com seus traços psicológicos.

Como se constata a metáfora “segunda pele” com frequência é usada para conceituar o figurino, tal qual para a roupa comum. “É preciso ajudar a criar a personagem, que nada mais é do que um ator vestindo um outro corpo em cima do dele. Então o figurino é praticamente a segunda pele” (J.C SERRONI e TELUMI *apud* MUNIZ, 2004, p. 227). Isso nos leva a acreditar que a “segunda pele” pode ser usada como metáfora para a vestimenta em geral conforme se vê na teoria das cinco peles elaborada pelo arquiteto e pintor sueco Hundertwasser que se refere ao vestuário como “segunda pele”, assim como o diretor russo Tairov nos diz que o figurino também o é.

Como síntese da teoria das cinco peles de Hundertwasser, o artista considera que o homem apresenta cinco peles: a primeira é a epiderme, a segunda é o vestuário, a terceira é a casa, a quarta é o meio social e a identidade, finalmente a quinta pele, o meio global. Portanto o vestuário media a relação homem – mundo e o figurino media a relação homem (ator)- homem (personagem) – mundo (fictício). Para Pavis (2003, p. 169 e 170) o figurino é, no teatro, um embebedor natural entre a pessoa física e privada do ator e a personagem da qual ele veste a pele e os aparatos. Perfeito agente duplo, ele é levado por um corpo real para sugerir uma personagem fictícia.

Esse entendimento se levado para o que discutimos a respeito do figurino no âmbito da encenação nos provoca a necessidade de buscar estas outras “peles” que circundam o figurino no espetáculo. Ao se traçar este paralelo de comparação a pele 1 pode ser a epiderme do ator, a pele 2 é o figurino, a pele 3 o cenário, a pele 4 a

caracterização de acordo com o perfil psicológico e a pele 5 com a encenação como um todo, o espaço cênico. Roubine (2008, p. 122 e 123) considera que “o figurino, enquanto elemento visual, estabelece um essencial elo de significação entre o personagem e o contexto espacial em que este evolui.

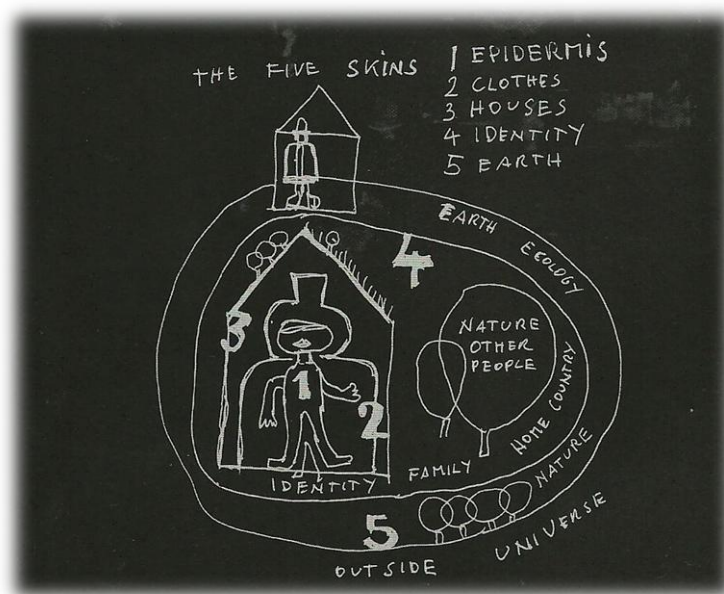


Fig.26 Ilustração da teoria das cinco peles de Hundertwasser.
Fonte: RESTANY, Pierre, 2003, p. 3

Por compreender o caráter sistêmico da obra teatral nos capítulos de análise de figurino encontram-se primeiramente descrições acerca do que foi a encenação. É uma estratégia que parte de um olhar para o macro, ou seja, o espetáculo, no sentido de destacar cenário, enredo, perfil da obra, espaço cênico e o que for considerado necessário para se chegar a análise dos trajes de cena em um foco mais específico. Para Vaz (2008, p. 5):

A aparência de um ator é resultado de um minucioso imbricamento de linguagens e somente no interior dessa complexidade pode ser entendida, porque um espetáculo artístico é uma obra sistêmica, na qual inúmeras linguagens atuam para a construção de um produto final. Não é possível isolar apenas uma das linguagens constitutivas de uma obra, pois, para compreendê-la, é preciso fazer uma leitura relacional.

No que concerne às funções do figurino em uma encenação Pavis (2003, p. 164)as define como:

A caracterização: meio social, época, estilo, preferências individuais.
A localização dramática para as circunstâncias da ação.
A identificação ou disfarce do personagem.

A localização do *gestus* global do espetáculo, ou seja, da relação de representação, e dos figurinos em particular, como universo social.

Assim sendo, após este entendimento passamos adiante para a etapa de restituição dos espetáculos analisados, com a confecção de seus respectivos figurinos.

3 A CRIAÇÃO DO FIGURINO DE “O AUTO DA BARCA DO INFERNO”

3.1 Sobre o espetáculo “O Auto da Barca do Inferno”

No início, era uma movimentação de personagens, o público convidado a envolver-se em uma atmosfera circense. Um cenário colorido, com duas barcas distribuídas em uma estrutura de teatro arena¹⁷ onde uma animada marchinha embalava a coreografia de um diabinho dançante, entretido a fazer acrobacias no centro da área de atuação. Em um determinado momento entravam duas carroças empurradas, uma carregando um anjo e outra o diabo, tratava-se da entrada das personagens principais da história, conduzidas cada uma para sua barca no cais do porto imaginário, montado no espaço cênico. Ao desembarcarem em seus respectivos espaços permaneciam dançando ao ritmo da trilha sonora introdutória.

Ao término da música, uma voz anunciava ao “respeitável público” o início do espetáculo: “Senhoras e senhores, boa noite. A Universidade da Amazônia (UNAMA) e a Fundação Instituto para o Desenvolvimento da Amazônia (FIDESA), através da Usina de Teatro¹⁸ têm a honra de apresentar *O Auto da Barca do Inferno*, obra publicada em 1517 e escrita pelo maior dramaturgo português: Gil Vicente. O espetáculo é uma alegoria do Juízo final, divertido e recheado de críticas ferinas, reúne personagens sociais como os nobres, o clero e o povo, os que colonizaram o nosso país. Sejam bem vindos ao nosso porto infernal e boa viagem!”

O acontecido se deu no ano de 2001, quando o diretor teatral Paulo Santana, na época responsável pelas montagens do grupo teatral “Usina de Teatro”, gerenciado pelo Núcleo Cultural da Universidade da Amazônia (UNAMA), iniciou a produção de uma adaptação da obra de Gil Vicente, o *Auto da Barca do Inferno*. Segundo Ricardo Martins Valle:

¹⁷ Teatro de arena: Teatro no qual os espectadores são dispostos em torno da área de atuação, como no circo ou numa manifestação esportiva. Já usado na Idade Média para a representação dos mistérios, este tipo de cenografia é novamente privilegiado no século XX, não só para unificar a visão do público, mas, sobretudo, para fazer os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos.

¹⁸ Usina de Teatro foi fundada em agosto de 1996 e encerrou suas atividades em agosto de 2008 após uma trajetória de espetáculos que primavam pela qualidade e ousadia: “O Silêncio é de Ouro, a Palavra de Latão”, “O Auto da Barca do Inferno”, “UBU: Uma Odisséia em Bundalelé”, “Prelúdio”, “De Uma Noite de Festa”, “Cancão de Fogo”, “Palavras sem obras são tiros sem bala; atroam, mas não ferem” e “O Auto das Sete Luas de Barro”. “O Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente foi vencedor da XVII Mostra Estadual de Teatro da FESAT e I Festival Paraense de Teatro.

O Auto da barca do inferno ou a primeira barca é certamente a peça mais conhecida de Gil Vicente¹⁹, encontrando o maior número de impressões avulsas antes e depois da *Compilaçam*. É o primeiro membro da trilogia das barcas, seguida das barcas do Purgatório e da Glória. Trata-se de uma representação alegórica, ou uma prefiguração do destino das almas humanas assim que deixam seus corpos, quando encontram duas barcas com seus respectivos Arrais, um Anjo e um Diabo, que acusam os vícios e faltas cometidos em vida dos personagens, a fim de ensinar aos vivos os perigos e enganos da vida transitória (VALLE, 2008, p. 5)

Na estrutura do enredo das Barcas, de um modo geral, o tema gira em torno do destino das almas assim que deixam a vida terrena. Estas obras abordam a temática religiosa e têm como objetivo edificar o público. As três juntas apresentam uma trilogia em sequência: *Barca do Inferno* é do ano de 1516 (?), *Barca do Purgatório* de 1518 e *Barca da Glória* de 1519.

Conforme o texto de apresentação proferido no início do espetáculo da Usina de Teatro, o caráter alegórico é uma forte característica de *O Auto da Barca do Inferno*, observa-se além disso, que este traço era comum à obra vicentina, como indica Valle:

Nas peças religiosas de Gil Vicente, a alegoria²⁰ bíblica está presente, sendo *alegorese* (modo de composição que pressupõe uma leitura não literal do texto) o seu fundamento. Esta sustenta a caracterização das personagens vicentinas e organiza as ações que compõe os enredos das peças de acordo com a interpretação alegórica das Escrituras, visando uma compreensão igualmente alegórica (VALLE, 2008 p.19-20)

Como se vê a alegoria presente na obra parte dos princípios religiosos, das histórias bíblicas, que se manifestam em ações hilárias por meio de um gênero farsesco.

À farsa geralmente se associa um cômico grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira abusiva que a farsa é

¹⁹ Gil Vicente ao que se supõe nasceu por volta de 1465 e viveu pelo menos até 1536. Frequentou a corte de Dom Manoel I e Dom João III, como autor teatral para representações de câmara e capela, tendo sido encenada sua primeira peça, *Monólogo do Vaqueiro*, na câmara da rainha nas festividades de celebração do nascimento de Dom João III. Muitas outras pelas do *corpus* vicentino, além de trovas e cartas, indicam para esta posição de privado dos reis de Portugal das primeiras décadas do Século XVI, por quem escreveu e fez encenar autos e farsas para conselho e divertimento da família real. Com este fim privado, e portanto político, suas peças foram produzidas entre 1502 e 1536 e teve a partir de então, fora do ambiente palaciano, circulação em folhetos volantes. O tronco principal do *corpus* textual atribuído a Gil Vicente, porém, é reunido basicamente para publicação, em 1562, da *Compilaçam de toda las obras de Gil Vicente*, que confere às peças a categoria de obra, organizada e emendada por Luiz Vicente, seu filho.

²⁰ Alegoria é a personificação de um princípio ou de uma idéia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidos (a foice para a Morte, por exemplo). (PAVIS, 1996, p. 11)

oposta ao espírito, que ela está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano. A farsa sempre é definida como forma primitiva e grosseira que não poderia elevar-se ao nível da comédia (PAVIS, 2008 p. 164)

Sobre a montagem do diretor Paulo Santana, o cômico foi mostrado como reflexo do texto vicentino, mas também pelo teor circense do espetáculo, que se mostra na trilha sonora de abertura, nos movimentos acrobáticos dos atores e também no cenário, composto por cores fortes e alegres, além das inserções de músicas contemporâneas em um repertório que incluía Gloria Gaynor e clássicos da música brega paraense. Os figurinos e adereços contribuíam de forma provocativa, pois estimulavam o riso já em um primeiro contato visual: corpos nus a mostra, porém uma nudez simulada, exagerada e grotesca.



Fig.27 A área cênica de O Auto da Barca do Inferno com as barcas, uma para o céu e outra para o inferno.

Foto: Alexandre Baena

No espetáculo, apresentado em espaço de arena, no anfiteatro localizado nas instalações da Universidade da Amazônia, sito Avenida Alcindo Cacela, nº 287, o sagrado e o profano mostravam-se a partir da divisão da área cênica em duas partes. A dualidade céu e inferno foi representada por meio da presença de duas barcas supostamente ancoradas em um porto, à espera de suas tripulações, como se vê na imagem acima.

A barca correspondente ao transporte para o inferno foi feita em coloração avermelhada, com figuras demoníacas, localiza-se em um extremo da área cênica

enquanto do outro lado, encontrava-se uma barca azulada, com anjos barrocos, que conduziam as almas para o céu. Este arranjo nos levava ao encontro da essência da obra vicentina no que diz respeito à trilogia das *Barcas*, os temas religiosos, a questão dos vícios e virtudes, bem e mal, representadas pelo céu e inferno, o dualismo de condutas morais conforme aponta Valle:

(...) a maior evidência da unidade desta trilogia está no motivo encenado, que é sempre o mesmo: o destino das almas depois que o corpo deixou de existir. É importante observar mesmo a diferença de tom com que cada auto aborda este assunto serve para comprovar a ligação que há entre eles, já que o estilo se eleva em cada apresentação: inicia-se com um desfile de personagens baixas, ou seja, próximas das que são comuns nas farsas, passa-se pelos humildes e, finalmente pelas altas dignidades. Nas barcas, todo o gênero humano está representado, bem como os seus vícios e virtudes (VALLE, 2008, p.24)

Entre as duas barcas, encontrava-se uma instalação em forma de mapa do Brasil, no detalhe, um mapeamento de festas religiosas importantes marcam o lugar em que acontecem no país. Como se sabe o teatro no Brasil, começou na época da colonização com o objetivo de catequizar os nativos que habitavam a região. As primeiras encenações, realizadas com os indígenas, eram um caminho para convertê-los à religião católica. Os autos vicentinos fazem parte desta história dos primórdios do teatro brasileiro. Segundo Viana e Muniz

O teatro a qual nossos indígenas se juntaram nos idos de 1500 era de origem vicentina, portuguesa, estabelecido dentro da tradição da Idade Média, sob intensa dominação da Igreja Católica. Não bastasse, no sentido pudico da coisa, ser da Igreja, foi desenvolvido aqui pela igreja, na figura do padre José de Anchieta (VIANA e MUNIZ, 2009, p.33.)

Como sabemos, nestes autos as personagens e seus comportamentos fazem emergir na narrativa o julgamento de condutas certas ou erradas, de acordo com essas ações percebe-se claramente a antítese do bem e do mal, do condenável e do louvável, ou mesmo da inocência. Conforme Valle, informa

Ao contrário do que se pode imaginar, o cômico e o farsesco, também auxiliam no processo de edificação das obras vicentinas. O riso origina-se do desacordo existente entre a postura da personagem e o seu desejo, ou mesmo da cegueira em que esta se encontra, não sendo capaz de reconhecer a Verdade (VALLE, 2008, p. 26 -27)

No que concerne às personagens, podemos dizer que são diversas, o intuito é incorporar figuras de todas as classes sociais: nobreza, clero e plebeus além, das figuras relacionadas ao universo bíblico: O anjo e o diabo. As atitudes das

personagens são o que geram o riso, na obra vicentina o autor aborda questões referentes aos vícios e virtudes humanas por meio do trânsito das mesmas em cena.

Na montagem de Paulo Santana a comicidade era reforçada pelos dos movimentos das personagens. Havia um trabalho corporal muito forte no elenco, danças e acrobacias, movimentos exagerados. Como se sabe, a própria farsa na condição de gênero teatral se utiliza das técnicas corporais no desenvolvimento da narrativa. Segundo PAVIS “a farsa deve sua eterna popularidade a uma forte teatralidade e a uma atenção voltada para a arte da cena e para a elaboradíssima técnica corporal do ator” (PAVIS, 2008, p. 164)

Abaixo o elenco que trabalhou na montagem do diretor Paulo Santana.

Personagem	Ator /Atriz
Anjo	Fernanda Kelly
Diabo	Carlos Vera Cruz
Companheiro do Diabo	Márcio Mourão
Fidalgo	João Paulo
Onzeneiro	Stéfano Silvasantos
Parvo	Gilberto de Andrade
Frade	Joelson Souza
Brísida Vaz	Vaneza Oliveira
Judeu	Malkon Miranda
Corregedor	Everaldo Capetto
Procurador	Leny Monteiro
Enforcado	Cristiano Aguiar
Cavaleiros	André Muniz
Sapateiro	Milton Aires

Querubim	Fábio Machado
Diabinha	Rúbea Guedes
Pajem	Jetel Burções
Fofó	Giselle Guedes
Bebê	Brena Gomes
Nenê	Denise Campos
Bode	Luiz Fernando Vaz

Como foi mencionado anteriormente, a movimentação de personagens de várias camadas sociais é o ponto forte da trama para desenvolver os temas religiosos, na medida em que direciona a história para questões de conduta moral, de política e tabus sexuais. “Esta rapidez e esta força conferem à farsa um caráter subversivo: subversão contra os poderes morais ou políticos, os tabus sexuais, o racionalismo e as regras da tragédia”. (PAVIS, 2008, p. 164). Esta estrutura serve também para apontar o caminho certo e o errado, sendo que as ações consideradas “erradas” são ridicularizadas e provocam o riso da plateia, mas ao mesmo tempo é um ensinamento sobre o que é supostamente certo.

O Auto da barca do Inferno, ao representar tipos humanos considerados baixos, parece querer, num primeiro momento, alertar para a necessidade urgente de se corrigirem os costumes de acordo com a tradição cristã. Para tanto, nada melhor do que representar os vícios em sua forma mais vil, através da ridicularização das personagens que o cometeram (VALLE, 2008, p. 31)

Na citação acima, Valle informa sobre o fato das personagens do auto se tratarem de “tipos humanos”. Conforme nos indica Pavis, a presença de personagens tipos é comum em alguns gêneros teatrais, como a farsa:

As personagens tipos se encontram, sobretudo nas formas teatrais de forte tradição histórica onde os caracteres recorrentes representam grandes tipos humanos ou esquisitices com os quais o autor dramático se vê às voltas. Certas dramaturgias não podem se privar dos tipos (farsa, comédia de caracteres). Às vezes, a representação do típico, isto é, do genérico, do “filosófico”, passa a ser uma reivindicação do dramaturgo (PAVIS, 2008, p. 410)

A personagem tipo difere do estereótipo por não apresentar um caráter repetitivo, banal e óbvio. No entanto trabalha com elementos convencionais que podem levar o público ao reconhecimento imediato do perfil da personagem, através de características físicas, fisiológicas ou morais que, no geral, foram fixadas pela tradição literária. Ainda segundo Pavis:

O tipo representa não um indivíduo, pelo menos um papel característico de um estado ou de uma esquisitice. Se ele não é individualizado, possui pelo menos alguns traços humanos e historicamente comprovados. Há criação de um tipo logo que as características individuais e originais são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação. O espectador não tem a menor dificuldade em identificar o *tipo* em questão de acordo com um traço psicológico, um meio social ou uma atividade (PAVIS, 2008, p.410)

Na montagem de *O Auto da Barca do Inferno* a materialização destes tipos manifestou-se nos trajes e adereços que compõe o figurino. Os trajes ajudam o espectador a perceber os traços das personagens e sua conduta era capaz de se manifestar através da segunda pele, uma roupa que simula o corpo nu. No tópico que se segue se fará análise mais detalhada deste elemento de cena, reforça-se que ele é o foco do trabalho, na medida em que observa os princípios de criação do Mestre Nato nesta área. Por se tratar de uma peça com um grande número de personagens, o estudo é voltado às duas principais: o Diabo e o Anjo, porém este fato não é impedimento para a menção aos outros.

3.2 A criação dos figurinos

Como mencionado anteriormente, as encenações no Brasil tiveram na sua origem o objetivo de catequizar os nativos à religião católica, mostrando a eles o que era “certo” e “errado”, através das condutas de personagens como os da obra de Gil Vicente. De acordo com Viana e Muniz (VIANA E MUNIZ 2009, p. 33) “Os indígenas entravam em cena vestidos da cabeça aos pés. Se fossem personagens santos, envergariam as roupas portuguesas. Mas se fossem diabos? Vestiriam as roupas que os indígenas cultuavam nas entidades que adoravam”

Dessa forma, os trajes das divindades locais passaram a simbolizar o mal, o negativo, a força demoníaca que influenciava os indígenas às más condutas morais, como por exemplo, o fato de andarem nus. Do outro lado, de acordo com o dualismo do pensamento da época, a cultura do colonizador, representada pelo seu vestuário, era apontada como o bem.

Passam-se os séculos e no ano de 2001 o diretor teatral Paulo Santana resolve revisitar a obra vicentina em seu trabalho na Usina de Teatro da Unama e assim, mantendo a fidelidade ao texto original, trazê-lo para o contexto contemporâneo. Tem-se início a produção desta montagem, o elenco era composto por jovens estudantes de teatro do grupo dirigido por Paulo Santana, dentro de uma instituição de ensino superior, tratava-se de um grupo universitário de teatro, portanto, para muitos seria seu primeiro trabalho na área.

Enquanto os ensaios aconteciam surgiam as necessidades comuns à uma realização teatral, a criação dos elementos materiais do espetáculo, a concepção de cenário e figurinos. As considerações a estes aspectos partiam do princípio que o espetáculo seria apresentado no anfiteatro da Universidade da Amazônia, o que conduzia a um espaço aberto amplo, em formato arena, as preocupações de apropriação da arena por parte da equipe de cenário e figurino precisavam ser pensadas, pois como podemos verificar por meio das explicações de Vaz

No caso de arenas ou espaços cênicos expandidos em diversas áreas de atuação ao redor dos espectadores, a cena pode ser apreendida a pouca distância e sob diferentes ângulos. Por não contarem com uma cenografia construída pode oferecer e pela situação de proximidade com os receptores, esses espaços cênicos sempre se prestam à criação de espetáculos com atores caracterizados de forma muito criativa e distanciada do espelho da realidade (VAZ, 2008, p. 57)

A cenografia foi concebida pelo diretor em conjunto com Paulo Jacob e executada por Carlos Macapá e Marcello Ferreira. Composta por duas barcas foi anteriormente mencionada no início deste capítulo para uma contextualização panorâmica a respeito da encenação, como se sabe a compreensão do espetáculo como uma obra sistêmica faz necessária a explicação, mesmo que breve, destes elementos até que se chegue ao foco principal da análise deste trabalho que é o figurino. Sobre o mesmo, o que podemos dizer é que no seu início esta concepção estava fortemente atrelada às idéias do diretor Paulo Santana.

Segundo Paulo, em depoimento dado à equipe que realizou o documentário Projeto Memória: Mestre Nato²¹, no início da produção ele tinha uma idéia para o figurino e seu conceito girava em torno da criação de trajes grosseiros, uma espécie

²¹ Documentário Projeto Memória: Mestre Nato. Realização Universidade da Amazônia. Produção: Núcleo cultura – Casa da Memória – Setor de Artes Cênicas e Musicais. Belém, 2005.

de couraça deveria envolver os corpos dos atores, simulando uma nudez, algo que alterasse a aparência humana do elenco. Como se tratava de uma montagem com perfil farsesco esta intenção estava na sua essência, conforme comprova através da conceituação abaixo que aponta as diferenças entre o gênero cômico e a farsa ao informar que

[...] o primeiro valoriza um espírito de intelectualidade e sutileza enquanto isso “A farsa, ao contrário, faz rir com um riso franco e popular; ela usa para este efeito, recursos experimentados que cada um emprega como quer e de acordo com sua verve: personagens típicas, máscaras grotescas, truques de *clown*²², mímicas, caretas, *lazzis*²³, trocadilhos, todo um grosseiro cômico de situações, gestos e palavras, num tom copiosamente escatológico ou obsceno. Os sentimentos são elementares, a intriga construída sem o menor apuro: alegria e movimento carregam tudo (MAURON *apud* PAVIS, 2008, p. 35-36)

Na citação acima constam alguns elementos que, de fato, fizeram parte do figurino do *Auto da Barca do Inferno*, a ideia original foi concebida pelo próprio diretor e esboçadas nos croquis de Dorival Moraes. Após estas etapas Paulo Santana temia não encontrar alguém capaz de executá-la, pois na tentativa de confeccionar os trajes que tinha em mente contratou uma costureira. Com este feito percebeu a necessidade de contratar alguém que entendesse além da técnica da costura, um artista experimental, que tivesse sensibilidade para compreensão do trabalho artístico e capacidade de confeccionar o indumento cênico. Foi quando em uma reunião entre membros do Núcleo Cultural da Unama, foi sugerido o nome do artista Nato.

Paulo Santana lembrou ter visto o trabalho de Nato nas exposições que ele havia participado, Salões Arte Pará e Pequenos Formatos e intuiu que seria um ganho tê-lo na sua equipe. Este foi o primeiro trabalho como figurinista teatral do Mestre Nato, apelido cunhado por Paulo Santana durante aquele processo.

Após ter sido incluído na equipe e assistido alguns ensaios, Mestre Nato iniciou suas experimentações a partir das idéias desenhadas nos croquis. Levou para seu ateliê tecido, espuma e acrílon (ou manta acrílica)²⁴ e passou duas

²² Clown em inglês significa palhaço em português (Tradução da autora)

²³ Termo da Comédia dell'arte. Elemento mímico ou improvisado pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem (na origem Arlequim). Contorções, rictus, caretas, comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos. (PAVIS, 1996, p.226)

²⁴ Fibra sintética produzida a partir da acrilonitrila petroquímica (NEWMAN, 2011, p. 12)

semanas a procura de uma forma eficaz de utilização daquele material, através da técnica do matelassê, gostaria de trabalhar o enchimento sem comprometer a movimentação dos atores em cena. Até descobrir que para manter a maleabilidade a espuma deveria estar muito bem picotada em pequenos pedaços.

Sobre as etapas de construção destes trajes, serão apresentadas imagens registradas em uma oficina para os alunos do Curso Técnico de Figurino na disciplina Modelagem II, em setembro de 2011, em que Mestre Nato foi convidado pela Professora Dr^a Ézia Neves para conduzir uma reconstituição da técnica de confecção do figurino de *O Auto da Barca do Inferno*. A seguir temos uma imagem que mostra a constituição interna do traje peça: espuma picotada entre duas camadas de acrílon e duas de tecido em malha de algodão.



Fig. 28 Parte interna do figurino do Auto da Barca do inferno reconstituição da confecção na aula de Modelagem II, em 16 de setembro de 2011.

Foto: Graziela Ribeiro

O resultado desta experimentação foram vestes compostas por “macacões” peça única que, ao vestirem os corpos dos atores, mostravam os desenhos do corpo e uma simulação de nudez. Estes trajes alteravam o corpo dos atores, pois a volumetria do enchimento funcionava como prótese, isto aumentava suas silhuetas e funcionava como uma forma de ocupação do espaço cênico. Ao analisar o figurino é possível associá-lo ao conceito da roupa como segunda pele, pois o que vemos é

uma roupa, que se propõe ser uma segunda pele simulando uma nudez, seria como literalmente uma forma de “vestir o nu”. Uma nudez grotesca e cômica, mas desenvolvida com seriedade e estudo de anatomia, pois é perceptível o desenho das marcas do corpo, características da figura humana.

A volumetria é uma característica do Mestre Nato enquanto artista, que já fazia uso da técnica do matelassê como marca do seu estilo. Outra forte marca do mestre Nato neste figurino é o caráter sexual, na medida em que expõe os corpos nus de maneira detalhada, mesmo que em uma simulação, com ênfase aos falsos órgãos sexuais agregados ao corpo de tecido. As próteses dos corpos eram um jogo metafórico fundamentado pela alegoria da peça e davam um aspecto grotesco aos artistas.



Fig. 29 Mestre Nato mostra a técnica do figurino de *O Auto da Barca do inferno* na oficina ministrada aos alunos do Curso Técnico de Figurino da ETDUFPA.
Foto: Graziela Ribeiro

Grotesco é o termo que foi utilizado para definir o conceito do figurino de *O Auto da barca do inferno*. Além dos trajes, os adereços confeccionados por Jefferson Cecim contribuíam para dar ao elenco uma aparência grotesca que, segundo definição de Pavis:

É aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. A forma grotesca aparece na época romântica como

a forma capaz de contrabalançar a estética do belo e do sublime, de fazer com que se tome consciência da relatividade e da dialética no julgamento estético (PAVIS, 1996, p.188)

Como exemplo das deformações justificadas pelo conceito de grotesco, no que diz respeito ao figurino do Auto da barca do inferno, pode-se apontar a alteração do tamanho dos falsos órgãos genitais costurados no macacão do figurino de algumas personagens, como forma de propositalmente chamar atenção do público.

As razões da deformação grotesca são extremamente variáveis, desde o simples gosto pelo efeito cômico gratuito, até a sátira política ou filosófica. Nesse sentido o grotesco é uma arte realista, já que se conhece o objeto intencionalmente deformado. Ele firma a existência das coisas criticando-as. O grotesco é uma das possibilidades de ser exato.[...] É uma estilização extrema, uma concentração súbita e, nisso, está em condições de captar as questões da atualidade e mesmo nossa época, sem ser peça de tese ou reportagem. Na derrisão grotesca, rimos não de alguma coisa, de maneira isolada, mas com aquilo que estamos ridicularizando. Aplicado ao teatro – dramaturgia e apresentação cênica – o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso do concreto e do detalhe realista. A forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas (PAVIS, 2008, p. 188-189).



Fig. 30 Macacão resultado da oficina de reconstituição do figurino de o Auto da Barca do inferno.

Foto: Graziela Ribeiro

Segundo depoimento do diretor Paulo Santana e do figurinista Mestre Nato a intenção original não estava relacionada com a provocação de efeito grotesco, foi o acaso que levou a este resultado. No entanto foi uma escolha acertada ao se considerar a área de atuação, o volume das roupas e da caracterização como um todo fazia com que os atores crescessem em tamanho, a consequência era uma valorização da própria atuação dos mesmos. Ao mesmo tempo esse volume não comprometia o desempenho dos atores em cena, em um espetáculo encenado em espaço aberto, na estrutura de arena, o elenco precisava fazer movimentos que preenchessem o espaço da apresentação, e então vemos que o figurino foi pensado para ocupar visualmente este espaço também. Para Vaz

A caracterização visual trabalhada em tais concepções teatrais gera imagens que, ao procurarem ressaltar a teatralidade da aparência dos atores, fazem-na aparecer de modo descoberto, desenham o espaço cênico e permitem a apreensão de toda a sua tridimensionalidade. Ou seja, nessas situações, é atribuída, ao ator e à sua aparência, a incumbência de ocupar o espaço cênico, criando assim, a espacialidade do espetáculo (VAZ, 2008, p. 57)

O conjunto visual dos atores no que concerne aos trajes e adereços foi um diferencial naquele espetáculo. A ousadia e a criatividade trouxeram vigor e contemporaneidade à obra vicentina. Trabalhar com uma obra que possui uma carga histórica poderia ter direcionado o conceito de visualidade ao convencional, com figurinos inspirados na indumentária da época ou das características tradicionais do vestir português, já que o texto seria o original, porém a concepção da visualidade seguiu o caminho da originalidade, ocasionada pelo encaminhamento experimental que se deu a partir da entrada do Mestre Nato no processo, pois ele conseguiu agregar um valor artístico aquilo que poderia ter sido apenas uma roupa confeccionada.

Algumas particularidades sobre o figurino do espetáculo era primeiramente o fato deles terem sido pintados nos próprios corpos dos atores, segundo conta Mestre Nato, ele pedia para o elenco vestir e pintava os detalhes nos corpos dos atores. Soma-se a isso a inserção de pêlos naturais nos macacões dos atores é outro fato interessante, na construção o artista/figurinista cortava mechas dos cabelos dos atores para incorporar nos figurinos, aplicados como pêlos pubianos.



Fig. 31 O ator Carlos Vera Cruz, caracterizado como o Diabo em *O Auto da Barca do Inferno*.

Foto: Alexandre Baena

A partir da reflexão a respeito do conjunto vestuário/ adereços de *O Auto da barca do inferno* percebe-se que o figurino é composto por elementos que vão além da roupa, alterando a forma dos atores com adereços, próteses, enchimentos, máscaras. Adriana Vaz em sua tese de doutoramento da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, intitulada *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*, explica sobre a concepção e uso da expressão “design de aparência”, que se refere a caracterizações deste tipo. Segundo Vaz

Sob a designação de design de aparência de atores estão as caracterizações visuais²⁵ que exibem aparências incomuns, muitas vezes, sem linearidade histórica ou qualquer outro referente existente, porém construídas em íntima sintonia com obra em que estão inseridas e produzem conhecimento, porque instigam o receptor a desvendar seus significados (VAZ, 2008, pg. 43)

²⁵ Para além do conjunto de traços de caráter de um personagem, entendemos a *caracterização visual* de um ator como uma composição de signos gravados em sua aparência, quando estiver atuando em uma cena artística (VAZ, 2008, pg. 22). A aparência de um ator é concretamente construída por meio da manipulação de linguagem da caracterização visual, ou seja, ela é dada a conhecer por meio da organização dos recursos oferecidos pelos códigos de suas linguagens constituintes (as roupas; os penteados; as maquiagens; os adereços), postos em relação com o corpo do ator em questão e com as particularidades tecnológicas de cada meio de cada espetáculo em que estiver inserida. (VAZ, 2008, pg. 28)



Fig.32 As personagens angelicais na barca que encaminhava as almas ao céu.
Foto: Alexandre Baena

Consoante aos procedimentos experimentais de construção de sua obra este conceito é coerente com o estilo artesanal do Mestre Nato. Vaz informa que, no projeto de *design de aparência* “em geral, esses procedimentos são concretizados pelo uso de técnicas artesanais como, por exemplo, tratamentos especiais nos tecidos, maquiagens, penteados, entre outras maneiras de moldar a aparência de um ator, tais como o uso de máscaras, enchimentos e próteses corporais”. (VAZ, 2008, pg. 66)

4 A CRIAÇÃO DO FIGURINO DE “A-MOR-TE-MOR”

4.1 Sobre o espetáculo A-MOR-TE-MOR

Este capítulo dará ênfase à análise do figurino do espetáculo teatral *A-MOR-TE-MOR: fragmentos amorosos de Cem anos de solidão*. Como se subentende através do título, o mesmo foi inspirado no romance do escritor colombiano Gabriel Garcia Marques *Cem anos de solidão*²⁶, reconhecidamente uma das mais importantes histórias do realismo fantástico universal, adaptada para os palcos através de recortes.

A trama central de *Cem anos de solidão* gira em torno da saga da família Buendía que tem como cenário a fictícia localidade de Macondo, a cidade dos espelhos ou das miragens, palco de cinco sucessivas gerações de diversos relacionamentos de amor proibido entre os membros do clã Buendía. Atormentados pela profecia feita pelo cigano Melquíades, que dizia que o fruto do amor proibido entre os Buendía teria como consequência um filho amaldiçoado com um rabo de porco e este seria o último membro desta estirpe, todos foram condenados à solidão. A união das palavras “amor” e “temor” inspirou o título da obra teatral e reflete o sentimento das personagens em relação aos dizeres da profecia.

O figurino usado na produção teatral dos fragmentos do romance *Cem anos de Solidão*, adaptado pelas professoras Dr^a Karine Jansen e Dr^a Wlad Lima para uma montagem encenada pela turma do primeiro ano do Curso Técnico de Formação em Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA no ano de 2001. As apresentações ocorreram no antigo endereço do Teatro Cláudio Barradas, quando o mesmo funcionava em um porão situado na Avenida Magalhães Barata, nº 611, todas as quintas, sextas, sábados e domingos do mês de fevereiro, em 2002.

Consta na tese de doutoramento intitulado *O Teatro ao alcance do Tato Uma Poética encravada nos porões da cidade de Belém do Pará*, de autoria da Prof^a Dr^a Wlad Lima, uma das diretoras da montagem, palavras que reconstituem como se deu o processo de edificação de *A-MOR-TE-MOR*

²⁶ Prêmio Nobel de Literatura em 1982

A construção dramatúrgica do espetáculo nasceu com os atores escolhendo os seus personagens, separando no livro as situações em que estes estavam inseridos. Com estes pedaços do romance compunham um texto solo para cena. O trabalho da direção – parceria entre mim (WLAD LIMA) e Karine Jansen – foi o de – costurar um solo ao outro, proporcionando um encadeamento –lógico, um enredo (LIMA, 2008, p.90)

Pela extensão da obra e também pelo grande número de personagens, na linguagem teatral da adaptação aparecem apenas alguns fragmentos, os amores de *Cem anos de solidão* e as personagens que dão vazão a estes casos, todas integrantes das cinco gerações da família que vivenciaram casos de amores proibidos entre parentes, os mesmos foram selecionados previamente pelos atores. Conforme descreve Wlad Lima em sua pesquisa:

O texto de **A-MOR-TE-MOR** ficou repleto de imagens e memórias. O roteiro é uma colcha de retalhos sobre o universo da família Buendia, protagonistas de *Cem Anos de solidão*. No palco, o ponto chave foram os fragmentos amorosos dessa estirpe, o medo da morte dos sentimentos. *Cem Anos de solidão* conta a saga da família dos Buendia, que durante 100 anos presenciou uma série de amores entre parentes. Há a presença constante do medo, que o último filho destas uniões, venha ao mundo com um rabo de porco. É uma premonição escrita em pergaminhos, decifrados pelo penúltimo dos Buendia, que com este ato de deciframento, acaba conhecedor do desfecho desse clã. *Cem Anos de Solidão* também inscreve no palco as nossas histórias de vidas e memórias – nós, membros da estirpe dos artistas da cena (LIMA, 2007, pg. 90)

No quadro que segue temos o levantamento do elenco e das personagens que integraram o mesmo, são eles:

Personagem	Ator /Atriz
Rebeca	Alessandra Nogueira
Ângela Veiga	Remédios Moscote
Henrique Freitas	José Arcádio II e Aureliano II
David Begot	Aureliano José

Diana Mesquita	Remédios A Bela
Evalmir Paixão	Anjo
Cibele Campos	Fernanda
Luciana Tobias	Petra Cotes
Landa de Mendonça	Úrsula
Michele Cavalcante	Renata Remédios; Meme
Ângelo Frounze	Prudêncio de Aguiar
Mônica Lima	Remédios Moscote
Pedro Olaia	José Arcádio Buendia
Renato Torres	Aureliano Babilônia e Melquíades
Roberval Pinheiro	José Arcádio
Ronald Cruz	Coronel Aureliano
Érica Oliveira	Amaranta Úrsula
Rosana Cambieri	Santa Sofia de La Piedad
Silvana Amaral	Amaranta

Vale ressaltar que a montagem não se enquadrava em um perfil convencional, a começar pelo fato de ter sido encenada em porão convertido em

teatro, objeto de pesquisa da Profª Drª Wladilene Lima em sua tese de doutoramento, cujo título fora anteriormente citado neste trabalho. A diretora descreve este processo na citação seguinte:

O realismo fantástico do romance atravessou o palco colocando o espectador nos diferentes tempos da obra. O ambiente cenográfico abria-se ao espectador. Era ele o construtor de sentidos. Essa ambiência transformava-se em muitos lugares. Mais uma vez se corta o porão em dois, multiplicando assim suas dimensões. Some-se a isso, ações de escalada dos atores-criadores na estrutura cenográfica. O espetáculo teve sua estréia no dia 31 de janeiro de 2002, no Teatro Cláudio Barradas (LIMA, 2007, pg. 52)

Com o objetivo de rever a proposta de distribuição do espaço cênico no espetáculo, foram investigadas algumas imagens do mesmo, percebe-se, através delas, que o setor destinado à platéia posicionava o espectador junto aos atores, o que nos leva a refletir acerca da experiência de envolvimento e participação na história por parte do receptor da informação visual. As movimentações dos atores eram muito próximas da platéia, pois não havia separação entre eles. Não havia também uma estrutura de palco tradicional, na área de atuação havia um grande corredor central e nas laterais estruturas de ferro dividiam pequenos espaços, cada um caracterizava a “moradia” de uma personagem da história, o público deveria escolher o assento dentro desses espaços de habitação. Sobre essa idéia Wlad Lima detalha:

A concepção cenográfica de **A-MOR-TE-MOR** também se estende à platéia, fazendo cada espectador uma parte integrante dos acontecimentos. A todos foi dado o direito de observar os detalhes que iam do piso feito com trechos das páginas de um livro sobre a memória da cidade de Belém até os ambientes íntimos, onde viviam os personagens da história. Não houve momentos em que atores e espectadores não estivessem todos juntos na casa dos Buendia. Atmosfera envelhecida disposta em um todo-lugar – território da multiplicidade - como se vivessem, atores e espectadores, um mesmo devaneio que não os fixa, devaneio de uma reterritorialização constante. Para tanto, o porão foi dividido em dois planos, utilizando andaimes como elementos cenográficos. Esses andaimes funcionavam como camarotes, quartos, esconderijos, quintais, laboratórios, vagões de trem etc. Nesse espaço, atores e espectadores contracenavam com suas memórias (LIMA, 2007, p.110)

Os andaimes citados pela diretora organizavam o estreito porão em dois lados, além disso, esses elementos eram divididos ao meio na horizontal, sugerindo um segundo andar em cada um deles. A platéia tinha a opção de experimentar o ponto de vista, assistindo a apresentação no andar de cima, espécies de camarotes.

Este arranjo causava uma ampliação do espaço conforme explica Lima e possibilitava ao elenco formas de movimentação e escaladas.

Como ação de grafar aquele espaço poético, tornei a cortar o espaço em dois, na horizontal, estabelecendo assim dois planos. Por já haver experimentado este recurso anteriormente - nos espetáculos **Como um beija-flor a dois metros do chão** e **A-MOR-TE-MOR** – a possibilidade de provocar a sensação de ampliação do espaço estava, praticamente, garantida. Além de experimentar, novamente, a verticalidade do olhar (LIMA, 2007, pg. 152)

Para que melhor seja visualizada a explicação acerca da ambiência do espaço cênico, as informações na imagem abaixo reforçam a descrição acima.



Fig.33 Imagem da distribuição do espaço cênico de A-MOR-TE-MOR, o porão do Teatro Experimental Cláudio Barradas em 2002.

Foto: Alexandre Baena



Fig.34 Os espaços residenciais formados com a disposição dos andaimes e os objetos levados pelo elenco para criar a cenografia.

Foto: Alexandre Baena

Acima se vê uma imagem que exemplifica o conceito de concepção referente aos espaços residenciais. Na foto temos a atriz Alessandra Nogueira, que apresentou fragmentos da história de Rebeca Buendía, filha adotiva de Úrsula e José Arcádio Buendía, personagem que vive um romance e se casa com seu próprio irmão adotivo, também nomeado José Arcádio. O livro esclarece hábitos estranhos da personagem, como o ato de comer terra do quintal, chupar o dedo polegar, mesmo na fase adulta, e permanecer, por muito tempo, sentada em uma cadeira de balanço. Os objetos da cenografia arrumados naquele espaço referente à sua habitação criam a ambiência que ajudam na identificação da personagem e de seus hábitos. Este detalhe também é abordado na obra sobre Teatro de Porão da Profª Drª Wlad Lima, segundo a artista e pesquisadora “Nos ambientes de cada uma das personagens, havia objetos escolhidos e resignificados pelos próprios atores. Tudo foi reciclado, costurado, colado, num exercício de criação a mobilização da história de vida de todos os criadores. Tudo era portador de sentidos”. (LIMA, 2007, p.110-112)

Como vemos a organização do espetáculo se deu de forma colaborativa, o material bruto extraído por várias mãos e lapidado ao seu final pelas diretoras. Segundo depoimento em entrevista concedida em meio eletrônico a diretora Karine Jansen conta que: “Naquele período, a escola de teatro ainda não tinha aprovado o curso técnico de formação de atores, não existiam os demais cursos que estruturam a formação de pessoal de figurinistas e cenógrafos, portanto podemos dizer que o processo colaborativo esteve presente pela necessidade”.

Além dos aspectos previamente enfatizados neste capítulo a respeito da concepção cenográfica do espetáculo, outra peculiaridade deste elemento seria a distribuição de páginas amareladas de livros no corredor central que dividia o espaço cênico, o porão, em duas partes. Conforme se vê na figura 25 e segundo justificativa de uma das diretoras, estas páginas correspondem “As imagens antigas da cidade de Belém, fazendo às vezes da ficcional Macondo, foram coladas no piso e nas cadeiras do espectador, mostrando o quanto a cidade sofreu com os impactos da modernização”. (LIMA, 2007, p. 110). Karine, em entrevista reforça que aquela “imagem impulsionadora é a literatura materializada em cena. Nas palavras e são amareladas, pois, é uma sobrevivente ao tempo como a arte de forma geral”.

Uma interpretação possível para as páginas é a de que elas representam uma referência advinda da obra literária, aonde a personagem mítica do cigano Melquíades, amigo do patriarca José Arcádio Buendía, permanece por um longo período a escrever um livro fragmentado com profecias, em uma língua que ninguém da história conseguia entender, dessa forma, as páginas do cenário podem ser entendidos como as do livro de Melquíades. Para acompanhar a atmosfera envelhecida destas páginas antigas amareladas, a iluminação com predominância da cor âmbar foi utilizada como recurso.

Belém-Macondo e essa relação que se cria através do entrelace dos fragmentos de A-MOR-TE-MOR, foi uma forma de despertar reflexões subjetivas tanto para o elenco quanto para o espectador, como uma espécie de busca coletiva pelo território da experiência pessoal e das memórias dos participantes da montagem, experiências manifestadas através da materialidade do espetáculo, do cenário que possibilitou a criação dos espaços de habitação, dos objetos de cena trazidos pelos atores para compor aquela Macondo dentro de um porão e que

fomentava dentro do espectador a busca pelo seu lugar, através de questionamentos: Quem eu sou? Onde é minha casa? Onde devo sentar?

Ao acreditar que nada está separado de nada, a concepção de **A-MOR-TE-MOR** criou a simbiose entre casa-corpo-cosmo. Macondo sou eu, onde habito e tudo com o que me relaciono. Eu-mundo-Macondo tenho inscrições do meu próprio corpo. Inscrições feitas com objetos, palavras, imagens, pessoas. Eu, ator dessa Macondo-Belém, precisei ser expropriado em cena. Os espectadores precisaram encontrar sua casa-corpo-cosmo que não eram, talvez, as que foram colocadas em cena, mas com toda certeza por elas disparadas (LIMA, 2007, p. 126)

Após estas considerações o que se percebe é que o espetáculo A-MOR-TE-MOR tona-se uma construção feita a partir de uma colagem complexa que interliga histórias e memórias reais, além da colagem que há de histórias amorosas das personagens de *Cem anos de solidão*, que acaba tornando-se uma metáfora para atingir essa grande colagem de histórias fragmentadas, como um *patchwork* com retalhos costurados.

Sobre a utilização da colagem nas artes PAVIS esclarece que “Todas essas propriedades da colagem em artes plásticas valem para a literatura e o teatro (escritura e encenação). Em lugar de uma obra orgânica e feita com um só pedaço, o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de todos os lados”. (PAVIS, 2008, p. 52)

A ideia da colagem nas artes foi também importante para a conceituação condizente com a criação do figurino confeccionado pelo Mestre Nato, a partir do momento que o figurinista, também artista plástico e costureiro, se apropria destes fragmentos, os costura e cola nos trajes de cena. Este elemento será objeto de análise das páginas que se seguem, aonde observaremos com um olhar mais detalhado as características do figurino do espetáculo, que classifico em cinco grupos, que, apesar de diferentes em alguns aspectos, formam um conjunto coerente e visualmente harmônico, conforme verificaremos.

4.2 Análise de trajes e “não-trajes” do figurino de A-mor-te-mor.

Para dar seguimento a esta investigação, nas próximas páginas são descritos os trajes que compõem o figurino do espetáculo, embora o objetivo desta pesquisa seja direcionado à observação deste elemento de cena, é importante que haja uma contextualização a respeito do que foi a montagem, por esta razão na primeira parte

deste capítulo houve a preocupação em traçar o percurso que resultou em um panorama geral da composição cenográfica e na construção do texto dramatúrgico fragmentado do espetáculo.

Por meio das entrevistas realizadas no levantamento de informações sobre o figurino, constatou-se que o conceito do mesmo emergiu durante os ensaios do grupo. A participação do Mestre Nato nestes momentos desencadeou em sua mente criadora idéias a respeito de materiais, cores, texturas e formas dos trajes. Como forma de apontar as principais características deste conjunto vestimentar foram selecionados cinco personagens que carregam em seu figurino a síntese do que foi o conceito geral daquela criação.

Identificou-se primeiramente na análise feita nesta pesquisa cinco espécies de figurino elencados em:

- A- Figurino feminino com folha de castanheira
- B- Figurino masculino com folha de castanheira
- C- Figurino feminino com folha de castanheira e colagem
- D- Figurino masculino com folha de castanheira e colagem
- E- Figurino nudez.

Para melhor visualização das diferenças entre os tipos de figurino, foram selecionadas algumas imagens registradas durante a apresentação do espetáculo em 2002, que mostram os detalhes diferenciadores. Contudo, com exceção da nudez, apenas pelo fato de não haver vestimenta, podemos perceber uma unidade no que diz respeito ao conjunto de trajes, pois há um conceito motriz estimulador deste efeito, possível graças à escolha dos materiais na confecção dos mesmos.

Ocorre que durante os ensaios do grupo, Mestre Nato, contratado pelas diretoras para confeccionar os figurinos, teve um *insight* que desencadeou todo o seu processo criativo, no momento em que uma atriz proferiu a frase “A Úrsula é tão forte como uma árvore castanheira”, referindo-se à matriarca da família Buendía, remeteu ao criador a imagem da árvore de castanha cultivada há anos em frente ao seu ateliê e trouxe nas lembranças as folhas que caíam constantemente dela, formando um tapete cuja cor e textura foram sua fonte de inspiração.

Segundo Mestre Nato, idealizador dos figurinos de **A-MOR-TE-MOR**, a idéia principal do seu trabalho foi conseguir elaborar uma roupa que além de caracterizar as personagens, fosse a ramificação da figura centralizadora de Úrsula, a matriarca da família Buendía. Para tanto, buscou um material orgânico e perecível, como elemento condutor de sua criação (LIMA, 2007, p. 119)

Conforme a citação acima se compreende que a unidade dos trajes se dá pelo fato de terem sido construídos a partir desta idéia de trabalhar com a folha seca nas peças principais do figurino, como forma de simbolizar a presença da Úrsula na essência das personagens que estavam correlacionadas a ela por laços de parentesco. A escolha deste material possibilitou uma unidade na coloração das peças do figurino, visto que, todas as folhas apresentavam-se em igual estado de ressecamento e em tom marrom. Abaixo temos uma imagem da Úrsula, vivida pela atriz Landa de Mendonça, onde é possível que isso seja melhor observado:



Fig.35 Úrsula Iguarán vivida pela atriz Landa de Mendonça em A-MOR-TE-MOR
Foto: Alexandre Baena

Logo nas ideias introdutórias do livro, quando o autor apresenta a história da chegada do casal de primos José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán, personagens principais da obra e fundadores do vilarejo Macondo, García Marques descreve a casa em que habitavam com seus dois filhos. José Arcádio e Aureliano são frutos do amor proibido entre parentes, fato desencadeador de todo o restante da trama, pois as histórias de amor proibido acontecem por cinco gerações da família, são tratados como o fio condutor da narrativa. E quando se fala na casa desta família é

ressaltada a presença da árvore da castanha no terreno do casal, neste parágrafo ela é citada pela primeira vez:

E como sua casa foi desde o primeiro momento a melhor da aldeia, as outras foram arrumadas à sua imagem e semelhança. Tinha uma salinha ampla e bem iluminada, uma sala de jantar na forma de terraço com flores de cores alegres, dois dormitórios, um quintal com uma castanheira gigantesca, um jardim bem plantado, com horta e pomar, e um curral onde viviam em comunidade pacífica os bodes, os porcos e as galinhas (MARQUES, 1967, p. 50)

Com o desenrolar dos fatos a presença da árvore torna-se recorrente e sua aparição se dá várias outras vezes na história, fazendo com que a mesma seja uma referência importante na vida cotidiana dos Buendía, até mesmo pelo fato de haver a profecia do cigano sobre “o primeiro da estirpe esta amarrado a um castanheiro e o último está sendo devorado pelas formigas”. Conforme foi previamente informado neste trabalho, esta questão se fez presente através da abstração da idéia da castanheira materializada nas folhas fragmentadas nos corseletes e coletes do figurino. Portanto, com isso percebe-se a presença de um figurino de caráter simbólico. As referências se abstraem e se manifestam sem precisar situar historicamente a narrativa, tendo a função de simbolicamente transportar para o objeto caracteres, estados de alma ou criar efeitos dramáticos, psicológicos. A *Sintaxe da Linguagem Visual* esclarece que:

A abstração voltada para o simbolismo requer uma simplificação radical, ou seja, a redução do detalhe visual a seu mínimo irredutível. Para ser eficaz, um símbolo não deve apenas ser visto e reconhecido; deve também ser lembrado ou reproduzido. Não pode por definição, conter grande quantidade de informação pormenorizada (DONDIS, 2003, p.91).

No que concerne ao “símbolo”, sabe-se que na semiótica este termo é descrito como um signo que representa uma idéia através da relação de associação, ou seja, algo que se remete à outra coisa, mas não literalmente. A utilização do material é condizente também com o aspecto rústico que percebe-se no ambiente da casa, do lugar, dos hábitos da família Buendía, principalmente com as descrições da Macondo primitiva da fase inicial do livro. O diretor e figurinista teatral Samuel Abrantes explica como “A Textura de uma MOUSSELINE, de um CHIFFON ou de um ALGODÃO cru determina um comportamento” (*apud* MUNIZ, 1994, p.186), portanto ao nos apropriarmos desta informação constatamos que utilização da folha nos figurinos reforça a referência ao rústico.

Em relação a modelagem das roupas do figurino, na obra *Cem anos de solidão* consta, em alguns momentos, descrições que poderiam ter sido aproveitadas na criação das peças, pois sugerem informações a respeito do que seria o vestuário de Úrsula, conforme verifica-se nas citações a seguir:

A diligência de Úrsula andava passo a passo com a de seu marido. Ativa, miúda, severa, aquela mulher de nervos inquebrantáveis, e que em nenhum momento de sua vida alguém ouviu cantar, parecia estar em todas as partes do amanhecer até alta noite, sempre perseguida pelo sussurro de suas anáguas rendadas (MARQUES, 1967, p.50)

Temendo que o corpulento e voluntarioso marido a violasse adormecida, Úrsula vestia, antes de dormir, uma calça rudimentar que sua mãe tinha fabricado com lona de veleiro e reforçara por um sistema de correias entrecruzadas, que se fechava pela frente com uma grossa fivela de ferro (MARQUES, 1967, p.62)

Estas descrições não ocorrem apenas com o vestuário da Úrsula, muitas vezes no livro temos a composição vestimentar como forma de apresentar o perfil psicológico das personagens: O cigano Melquíades com seu colete desgastado, Remédios Moscote com fitas e renda, Amaranta e suas anáguas.

Contudo, a escolha de trabalhar com a referência da árvore e das folhas da castanheira se deu de forma muito eficaz, esteticamente e ergonomicamente. Complementado pelo fato de estar de acordo com o estilo do artista e figurinista Mestre Nato, que através de seu conhecimento e experimentações conseguiu transpor uma árvore ao vestuário. Em entrevista, uma das vezes que citou sua premiada obra *Cabide*, enfatizou que quando construía uma obra de arte se apropriando da forma de roupa, sempre havia a preocupação com o caráter vestível da peça, mesmo sendo uma obra de arte.

Outro elemento marcante do artista neste figurino é a sensualidade, corseletes ajustados no corpo das atrizes e saias que, embora longas no comprimento, mostram o corpo através da transparência da mousselina²⁷. Neste ponto percebe-se a convergência do estilo do artista com o perfil da obra, certamente esta conexão foi pensada pelas diretoras quando resolveram chamá-lo para esta confecção. A marca de seu estilo baseado no experimentalismo se mostra

²⁷ Nome empregado para diversos tecidos, em geral de algodão, feitos em LIGAMENTO TELA ou LIGAMENTO PANAMÁ, numa ampla variedade de gramaturas e qualidades. Em suas diversas variedades, a musselina tem sido usada no Ocidente deste o século XVII, em especial na confecção de cortinas, lençóis e, quando em gramatura mais leves, roupas apropriadas para climas quentes e secos. (NEWMAN, 2011, p. 127))

por meio da escolha de trabalhar com material orgânico. Segundo Mestre Nato sobre esta criação:

Vejo a Úrsula como sendo a grande comandante dos Buendia, Num trecho do livro é dito que o primeiro homem da família Buendia está preso a um castanheiro e o último está sendo devorado pelas formigas. Na frente da minha casa tem uma castanheira. Fiquei observando aquela árvore e suas folhas. Então pensei na Úrsula. Quis representá-la como uma enorme e forte castanheira, suas folhas como seus filhos, netos e bisnetos. Esta escolha foi a representação visual da árvore genealógica da família dos Buendia. Utilizar os recortes de revistas, associados às folhas da grande mãe, foi a minha maneira de conseguir que os outros personagens tivessem certa individualidade (LIMA, 2007, pg119)

Dentro deste padrão conceitual da utilização da folha de castanheira mestre nato criou uma forma básica de figurino para as mulheres do elenco composto por longas saias de tecido transparente e corseletes²⁸ ajustados ao corpo. Conforme se vê na figura abaixo, aonde temos as personagens Rebeca e Amaranta, as irmãs Buendía da segunda geração:



Fig.36 As atrizes interpretam as irmãs Buendía na segunda geração.
Foto Alexandre Baena

Conforme se vê na citação além do traje de folhas em alguns figurinos havia imagens que foram recortadas e coladas nas peças, como busca de um diferencial que identificasse as personagens. Podemos dizer que a colagem é um reflexo da essência do espetáculo: a colagem de fragmentos de histórias de *Cem anos de solidão*, de memórias, de experiências do grupo. PAVIS define a colagem como “uma reação contra a estética da obra plástica feita com um único material, contendo

²⁸ Corselete: Roupas modeladoras femininas que combinam um sutiã e um espartilho ou cinta e que começaram a ser usadas por volta de 1915 (NEWMAN, 2011. P. 58)

elementos fundidos harmoniosamente dentro de uma forma ou de um âmbito preciso”. Ele reforça que “A colagem é um jogo com base nos *significantes* da obra, isto é, com base em sua materialidade. A presença de materiais não nobres e inusitados garante a *abertura* significativa da obra, impossibilita a descoberta de uma ordem ou lógica”. (PAVIS, 2008, p. 51)

4.3 Os tipos de figurino e sua confecção

Conforme foi dito, no espetáculo A-MOR-TE-MOR havia cinco tipos de figurino, a classificação encontra-se no tópico anterior, mas para melhor descrevê-los, observaremos como foram construídos pelo Mestre Nato. Os dois primeiros tipos de figurino, classificados como A e B são constituídos das seguintes combinações: para mulheres corselete com saia transparente e, o equivalente masculino, colete com calça, as calças eram em modelos variados pois faziam parte do acervo pessoal dos atores..

Para a elaboração dos corseletes Mestre Nato confeccionou uma peça base em tecido de algodão, revestiu com a folha seca da castanheira e, para proteger as folhas, uma camada de plástico adesivo “contact”. Este foi o primeiro tipo de figurino identificado na análise, correspondente a letra A da organização mencionada no tópico acima.

A letra B desta organização diz respeito ao equivalente masculino do modelo A. Com o mesmo material dos corseletes femininos, as peças de cima eram coletes com o comprimento maior e no lugar das saias a composição era feita com calças, dessa forma criou-se um padrão uniforme de figurino, coerente e harmoniosa principalmente em termos de coloração, textura e composição material. Abaixo um modelo masculino observado nas vestes de uma das personagens representadas pelo ator e músico Renato Torres:

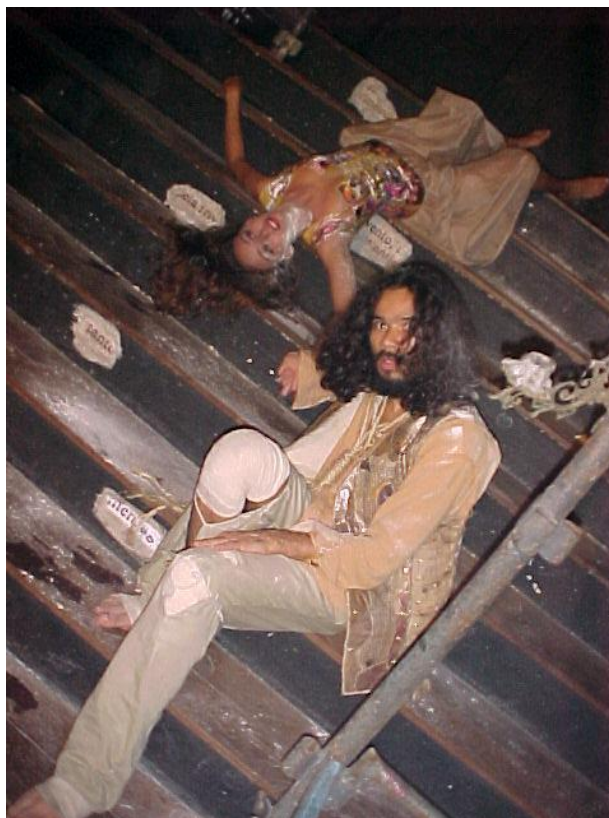


Fig.37 Imagem do ator e músico Renato Torres em cena.

Foto: Alexandre Baena

Ainda sobre o registro acima, verifica-se na imagem a presença de uma personagem cujo figurino além da base de algodão e folha seca, carrega imagens coladas antes da fixação do papel “contact”, formando uma espécie de estampa. Conforme foi explanado no sub tópico anterior a montagem de A-MOR-TE-MOR tinha como intenção resgatar memórias fragmentadas, experiências e referências. Neste sentido, uma forma de proporcionar esta característica se deu através da confecção destes figurinos com colagem de imagens, que segundo a classificação feita nesta pesquisa correspondem aos figurinos dos tipos C e D. Conforme verifica-se nas imagens abaixo:



Fig.38 Cibele Campos como Fernanda
Foto: Alexandre Baena

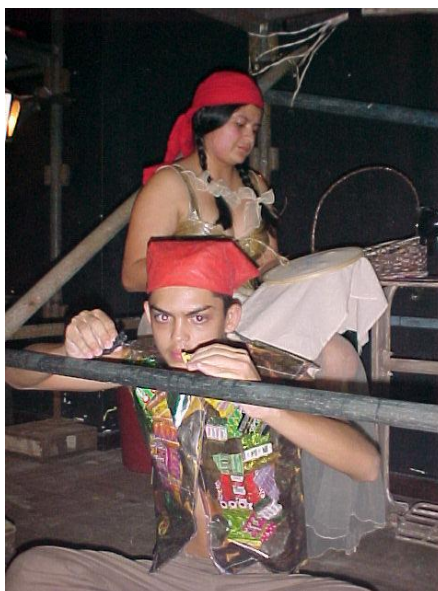


Fig.39 David Begot como Aureliano José
Foto: Alexandre Baena

Para esta colagem o elenco levava pequenos objetos e/ou imagens como adesivos, recortes de revistas para que fossem inseridos nos seus trajes. Estes detalhes auxiliavam na diferenciação das personagens da história, pois as imagens identificavam traços característicos delas, ou seja, as imagens diziam respeito aos traços das personagens. Esta participação do elenco foi uma proposta encontrada para inseri-los na criação dos trajes, com a intenção de se ter uma ação colaborativa era como um pedaço do ator cedido na criação da sua personagem como afirma Fábio Namatame “Conhecer o elenco é importante, pois algum pedaço do ator sempre vai ser emprestado para a personagem”. (apud MUNIZ, 2004, p. 170).

Como exemplo vê-se nas figuras 30 e 31 figurinos desse tipo. Na figura 31, Cibele Campos interpreta a personagem Fernanda Del Carpio, no livro uma mulher religiosa e esnobe que se casa com Aureliano Segundo, bisneto de Úrsula e membro da 4ª geração Buendía, de acordo com as características da personagem, em principal a religiosidade, o figurino recebeu a interferência de imagens de santos. No equivalente masculino na figura 31 verifica-se o figurino de David Begot interpretando Aureliano José, Neto de Úrsula por parte do Coronel Aureliano, criado pela avó e pela tia Amaranta, a colagem de coloridos papéis de bala diz respeito a infantilidade da personagem que o levou a sentir atração pela própria tia no desabrochar da adolescência.

A respeito da relação do Mestre Nato com o elenco, houve uma oficina sobre como fazer a colagem e cada aluno criava os detalhes de seu próprio figurino, ao fazer as aplicações na estrutura do corselete, no caso das mulheres, e colete no dos homens. Karine Jansen contou em entrevista que “cada ator discutia com o Mestre Nato sobre o personagem que fazia e muitas vezes, representavam muitos personagens, portanto tinha essa questão.

Porém, apesar da preocupação em ceder um espaço de participação aos atores na criação dos detalhes de seus figurinos Mestre Nato foi responsável por criar o estilo dos trajes, através da forma, dos materiais e da cor isso foi possível, visto que houve uma unidade ao conjunto visual dos trajes, ele na realidade deveria orientar os atores a materializar as idéias deles próprios.

A unidade da forma manifesta-se através da modelagem comum a todo o elenco, sendo diferenciado apenas pelo gênero, o que faz deste figurino praticamente um uniforme. As mulheres se agrupam e usam o corselete, enquanto os homens formam outro grupo e usam coletes.

A unidade é mantida através dos materiais pela presença da folha de castanheira na maioria dos figurinos. A metáfora de representar a matriarca da família Buendía por meio da árvore da castanha e distribuir sua presença em seus descendentes com as folhas da castanheira nos outros figurinos foi deveras eficaz neste sentido de trazer uniformidade ao conjunto. Em uma reflexão acerca desses processos criativos no uso de materiais Gabriel Villela comenta que “O figurino

brasileiro permite juntar a pena com a SEDA, com o CÂNHAMO, a juta, a franja e a pluma. Fazer uma mistura de materiais numa postura vertical que te remeta a Deus, aos Céus, à sacralização das coisas” (*apud* MUNIZ, 2004, p. 191)

Além do que foi dito acima, as peças do figurino seguem uma cartela de cores que transmite harmonia visual entre as peças. “A cor é tão importante quanto uma pausa. O jogo das tonalidades, a escolha de uma paleta básica deveriam levar a um resultado harmônico ou, involuntariamente, à ruptura daquele equilíbrio do qual estamos falando a cada segundo” (RATTO *apud* MUNIZ, 2004, p. 122).

Além da composição do traje, fazia parte do figurino lenços vermelhos que eram amarrados nas cabeças dos atores, como referência ao vai e vem de ciganos na localidade de Mocondo em Cem anos de solidão. Estes lenços contrastavam com os tons beges e marrons do conjunto das roupas. A menção a este lenço ocorre, no livro, no momento em que o filho de Úrsula e José Arcádio Buendía, foge com um grupo de ciganos que estava na cidade, conforme se vê na citação “Era quinta-feira. Na noite de sábado José Arcádio amarrou um pano vermelho na cabeça e foi-se embora com os ciganos”. (MARQUES, 1967, p.76)

Como quinto tipo de figurino observado em A-MOR-TE-MOR, temos a “não roupa”, ou seja, a nudez. Segundo Viana e Muniz

Em qualquer filme, peça de teatro, performance ou apresentação em que um ator se desnude, tire a roupa, fique nu, pelado ou como desejar chamar, este passa a ser um novo traje que tem um significado muito mais profundo e revelador do que se possa imaginar (VIANA e MUNIZ, 2009, p. 33)

Como se vê, a montagem apresentou a nudez de alguns atores, como a do ator Evalmir Paixão, que fazia o Anjo, e usava apenas um colete com uma asa acoplada. Esta peça foi construída em tecido de algodão tingido e na asa percebe-se claramente o estilo do Mestre Nato pela maneira que é usado o enchimento para estruturar o tecido através da técnica do matelassê, como pode ser observado na imagem abaixo.



Fig.40 A nudez do anjo de Elvimar Paixão, com colete/asa de matelassê.

Foto Alexandre Baena

Esta personagem permanece em estado de nudez durante todo o espetáculo. Porém, percebe tratar-se de uma nudez angelical, este tipo de nudez está associada à idéia de pureza. Segundo Pavis “ O corpo desnudo nem sempre é erótico ou pornográfico, como no caso de sua exibição complacente; às vezes ele é assimilado à destruição e à morte”. (PAVIS, 2008, p. 263)

Outro momento de nudez se dá quando a atriz Diana Mesquita, que representa a personagem Remédios A Bela, da quarta geração da família Buendía, banha-se em uma bacia metálica. O banho era um hábito da personagem no livro, um ritual comum e solitário da menina que exalava um cheiro tentador para os homens, era uma sensualidade não intencional, para ela era natural, a família acreditava apresentar problemas mentais. A nudez nesse caso não explora diretamente a questão da sensualidade está mais próxima da idéia de pureza que a falta do vestuário transmite. Segundo a descrição da obra Cem anos de solidão, Remédios

Não entendia porque as mulheres complicavam a vida com espartilhos e anáguas de balão, e então costurou para si mesma uma batina de estopa que simplesmente metia pela cabeça e resolvia sem mais delongas o problema de se vestir, sem abandonar a impressão de estar nua, o que, de acordo com o que ela entendia das coisas, era a única forma decente de ficar em casa (MARQUES, 1967, p. 267)

Como se vê a nudez da personagem era a busca pelo conforto, além disso, Remédios tinha como característica a escassez de vaidade. Sua pureza e simplicidade a levou a sucumbir magicamente nos céus. Sobre a falta de cabelo da atriz que interpretou a personagem, foi uma caracterização inspirada diretamente na obra, que informa em um determinado momento este dado: “Tanto a aborreceram para que cortasse os cabelos de chuva que já escorriam até os tornozelos, e para que fizesse coques com presilhas e tranças com fitas coloridas, que simplesmente raspou a cabeça e fez perucas para os santos”. (MARQUES, 1967, p. 267)



Fig.41 A atriz se banha nua em cena para retratar um hábito da personagem.

Foto Alexandre Baena

Pavis afirma que “não se pode generalizar funções e efeitos da nudez: é preciso contentar-se em distinguir alguns usos da nudez e algumas grandes maneiras de reagir. No teatro de ficção o ato do desnudamento obedece às exigências da situação dramática” (PAVIS, 2008, p. 263). A respeito desse tema a diretora Karine Jansen informa que a nudez no espetáculo “dependendo da cena e do contexto a que se refere no roteiro teatral foram decisões coletivas, atores, direção, figurinista, mas pontualmente todos os atores e personagens tinham figurino e em determinadas cenas a nudez era a melhor materialização de determinadas sensações como a fragilidade humana, bem como pureza e etc”.

Para Roubine “As opções do encenador, suas escolhas estéticas e técnicas, pressupõe que ele tenha se interrogado sobre aquilo que pretende mostrar, e sobre a maneira pela qual ele deseja que o espetáculo seja apreendido” (ROUBINE, 1998, p. 119). Muito se pensa que a nudez em cena corresponde ao não uso de figurino, porém percebemos neste ponto o distanciamento entre os conceitos de “figurino” e “roupa”, pois o fato de não haver roupa não significa que não há figurino.

Pavis afirma que “a nudez, não é o grau zero do figurino – seria antes o figurino que, por sua familiaridade e sua adequação aos nossos valores, representa o grau zero. A nudez pode acolher todas as funções: erótica, estética, “estranheza inquietante” etc. (PAVIS, 2003, p.164-165). Isso se comprova nas cenas de nudez do espetáculo A-MOR-TE-MOR.

O importante é ressaltar que a própria nudez ainda é uma marca deixada pela influência artística do Mestre Nato como figurinista, bem como a transparência, a modelagem impecável, a ousadia e o experimentalismo presentes nas vestes do espetáculo.

ACABAMENTOS

O trajeto percorrido foi pessoalmente muito válido, ao considerar que a pesquisa ultrapassa o âmbito acadêmico. Mais do que uma reflexão teórica, a imersão ao universo do sujeito/objeto chega a invadir e se misturar ao do próprio pesquisador, culmina, ainda, com uma tênue linha fronteira entre o que se faz no dia-a-dia e o que se pesquisa. Laços que se criam, afetos e agradecimentos necessários, pela dádiva de ter realizado este trabalho.

O percurso foi uma aventura enriquecedora, a aproximação com o Mestre Nato trouxe um arcabouço de aprendizados, não apenas relacionadas à construção do figurino, mas por ter tomado rumos incertos em um primeiro momento, repleto de lições de vida, com ênfase às aulas de modelagem disfarçadas de entrevistas, muito úteis para a minha prática profissional, tanto quanto para a pesquisa. Aos conselhos e troca de favores, ajudas, presentes, caronas e outros momentos que selaram uma amizade.

Em certas horas, o controle sobre o que era prioridade no processo como cumprimento dos procedimentos metodológicos, atingir objetivos gerais, específicos de uma pesquisa acadêmica se perderam. Quando se mergulha em outros mares, a sistematização de outrora por vezes é levada ao esquecimento.

Antes de qualquer coisa, a investigação ajudou a abrir um baú preenchido por memórias e esquecimentos do Mestre Nato. Um significativo número de informações sobre suas criações haviam se perdido no tempo as indagações estimularam a necessidade de voltar aquele lugar do passado, àquelas vivências específicas, que pareciam distantes a um senhor com dificuldades de locomoção e sérios problemas de saúde. Porém, era perceptível durante as entrevistas, que revirava um passado não muito distante que parecia longínquo embora não o fosse. O rebelde, o hippie, o ousado, o experimental, o suburbano ainda permanecem naquela figura e, como afirma Ecléa Bosi em *O tempo vivo da memória*, é “feliz o pesquisador que se pode amparar em testemunhos vivos e reconstituir comportamentos e sensibilidades de uma época!” (BOSI, 2003, p.16)

Ainda abordando a memória de uma época, foi importante revisitar momentos da história do teatro de Belém na chegada do século XXI, o acaso conduziu a este

recorte por remexer na história de espetáculos que completam dez anos, respectivamente *O Auto da Barca do inferno* em 2011 e *A-MOR-TE-MOR* em 2012. Lugares que mudaram de endereço e de estrutura, como o Teatro Cláudio Barradas, grupos que não mais existem como a Usina de Teatro foram lembrados e aqueles efêmeros viveres que constituíam suas encenações, ressuscitam a cada menção.

Ademais, os princípios de criação do Mestre Nato como propósito da investigação estão inseridos na história dos espetáculos e daquele momento, dos porões que eram teatro, dos atores- estudantes, dos grupos, dos diretores, como seria o hoje se o ontem tivesse sido diferente?

Contudo, de acordo com a análise dos princípios de criação, percebe-se no que diz respeito ao Mestre Nato a forte predominância do ato de “fazer”. Ele próprio reforçou este aspecto quando, em entrevista, afirmou que seu fazer material vem antes dos conceitos, as experimentações manuais e a artesanaria são a essência da sua criação artística, ela é presente na alfaiataria, na cenografia, nas artes plásticas e no figurino e se manifesta por meio da costura, da pintura, do bordado. Dondis ao refletir a respeito do conceito de estilo e da importância do que é feito na prática na formação do mesmo na obra artística, para o autor

O ato de fazer apresenta uma série de opções: a busca de decisões compositivas através da escolha de elementos e do reconhecimento do caráter elementar; a manipulação dos elementos através da escolha das técnicas apropriadas. O resultado final é uma expressão individual (às vezes grupal), regida por muitos dos fatores acima enumerados, mais influenciada, especial e profundamente, pelo que se passa no ambiente social, físico, político e psicológico, todos eles fundamentais para tudo aquilo que fazemos ou expressamos visualmente (DONDIS, 1997, p. 166)

Ao descrever seu estilo Mestre Nato informa que o uso da costura o define, a presença do matelassê, como na concepção dos figurinos de *O Auto da barca do inferno* e de *A-MOR-TE-MOR*, ou mesmo em suas instalações e obras de arte, aplicadas nos bonecos e estandartes que dão volume e deixam a obra em alto relevo. Penso que a escolha do uso desta técnica traça um eixo do estilo do artista, e além dela há outros.

O olhar para o corpo, a naturalidade na observação de seus detalhes ora é exibido pelo cuidado em reproduzi-lo em suas obras, nos vários bonecos que aplica, ora na roupa que veste um corpo imaginário ou real, todos confeccionados a partir

da intencional viabilidade de serem vestidos. Mestre Nato atribui seu interesse pelo corpo, principalmente o feminino, a suas experiências de juventude, as festas que frequentava e as clientes prostitutas, todavia na condição de pesquisadora atrevo-me a afirmar que vem da modelagem, o projetar uma veste para um corpo no dia-a-dia.

O erotismo das experiências de juventude se mostra nos seus temas, é recorrente na obra do Mestre Nato o caráter sexual, provocativo pela naturalidade na qual se desenvolve, quebrando tabus. Como artista plástico e como figurinista a nudez, a transparência são traços que comprovam sua ousadia. Somam-se a esse fator, os temas do cotidiano do seu bairro, da periferia, de sua vida, no que concerne aos seus projetos nas artes plásticas.

Conforme se percebe na pesquisa, os figurinos de *O Auto da barca do inferno* e *A-MOR-TE-MOR* foram criados de acordo com experimentações de materiais ou na modelagem. No que diz respeito às invenções e inovações, elas são advindas da subversão da técnica da costura do matelassê tradicional, e percebe-se que projetos e croquis pouco são mencionados. Igualmente, é perceptível a unidade de ambos, que são também coerentes com o restante de sua obra. Ao se estabelecer uma comparação entre processos criativos e resultados nos figurinos analisados, percebe-se que a padronização de materiais, cor, forma, o uso da nudez revelada e não revelada, real e não real, sensual e não sensual, o primor pelo conforto da roupa, pela construção conjunta com o elenco sem perda de direcionamento pelo Mestre, e em principal, o experimentalismo do processo, delineiam os princípios de criação dos figurinos do artista. Ao se falar de estilo, ainda em Dondis, sabemos que “estilo é a síntese visual de elementos, técnicas, sintaxe, inspiração, expressão e finalidade básica”. (DONDIS, 1997, p. 166)

A título de esclarecimento, Barilli cita o surgimento da palavra *estilo* em *Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos*, segundo o autor a evolução do termo que, vindo do latim *stilus*, servia para designar um instrumento em forma de vareta metálica, que os escribas utilizavam para escrever nas superfícies das lápides. Apesar de em comum usarem o mesmo alfabeto, cada um escrevia de sua forma ou, segundo as palavras do autor “Cada um deles, por outras palavras, valia-se de uma grafia própria, personalizada, de um “estilo” individual.”(BARILLI, 1995, p.

15). Com o passar do tempo as possibilidades de uso do termo foram se alargando até chegar ao significado que conhecemos hoje. O autor traça esse percurso ao mostrar que o caminho passou “Do estilo da escrita, a acepção específica, gráfica, passa-se ao estilo mais amplo no recurso ao instrumento verbal”, em seguida se abre do âmbito verbal para outros ao se referir a opções, individuais ou de grupos. “Assim haverá um estilo no vestir, no andar e gesticular, até na alimentação, na diversão, no comportamento em geral, perante as várias circunstâncias colocadas pela vida comunitária.” (BARILLI, 1995, p. 15).

Baseado no pensamento de Barilli, percebe-se que no seu início o termo *estilo* resumia-se a uma concepção prática, um recurso do ato de escrever e na medida em que foi se alargando deu vazão ao sentido mais simbólico. Curiosamente é a experimentação prática a marca primordial do estilo do Mestre Nato, foi uma escolha do artista, levado pelos acontecimentos de sua vida. Assim, vida e obra se fundem em vários pontos.

Sobre esse aspecto, a realização da pesquisa foi relevante nesse sentido, de unir prática e teoria. Como realizadora do trabalho, posso declarar que os estudos de figurino estiveram muito próximos do meu cotidiano concomitantemente ao desenvolvimento do mesmo. Foram dois anos em que fui aluna do curso Técnico de Figurino na ETDUFPA e professora das disciplinas “Pesquisa e Planejamento de Figurino” e “Oficina de Projeto de Pesquisa em Estética e Figurino” em uma instituição de ensino superior de Belém. No período também pude me aventurar como figurinista de teatro e de audiovisual e, em alguns momentos, posso afirmar que a prática esteve muito próxima da teoria. As declarações do Mestre Nato, suas descrições e pensamentos, se fizeram presentes na minha própria prática como figurinista.

Foi importante ter levantado questões concernentes ao estudo do figurino, seus critérios de elaboração, a análise de seu discurso não-verbal, este, atrelado à semântica do signo vestimentar. A necessidade de uma intensa e ampla pesquisa é um aspecto fundamental observado, que pode contribuir significativamente com o campo profissional. Outra contribuição se dá pelo fato do trabalho ampliar o número de estudos acadêmicos na área de vestuário, produzidos no âmbito amazônico, bem

como para a pesquisa no campo de figurino, que também se mostrou escasso no campo acadêmico e na indústria editorial.

Apesar deste cenário, as artes que envolvem o “cênico” continuam despertando paixões. No final do livro *Discursos da moda* a frase “os objetos de estudo com os quais nos defrontamos em nossa prática científica devem nos instaurar curiosidade, paixão que é inerente à própria condição humana”. (CASTILHO e MARTINS, 2008, p. 32). Creio que esta tenha sido a filosofia predominante nesta empreitada, porém como afirma Gilles Deleuze “Os processos são os devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade de seus cursos e pela potência de sua continuação (..)”. (DELEUZE, 1992, p. 183)

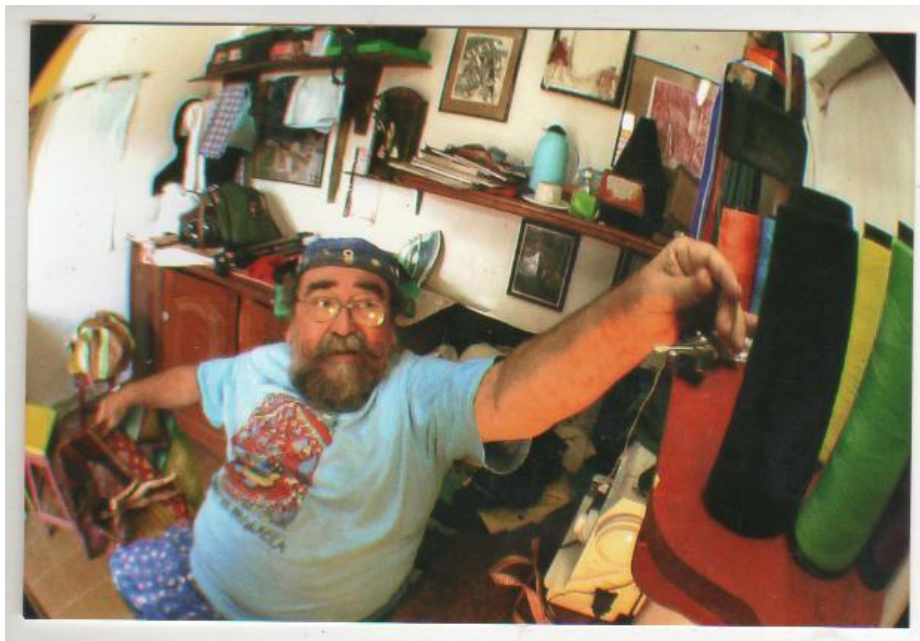


Fig.42 Mestre Nato no ateliê.

Foto André Mardock

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Rita. *Biografia cultural das roupas: uma poética do vestir*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás; São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.
- ABRANTES, Samuel *apud* MUNIZ, Rosane *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004, p.186.
- BARCAN, Ruth. Recuperando o que a humanidade perdeu com a civilização: nudismo primitivo e modernistas ambivalentes. *Fashion Theory*, São Paulo, v. 3, n. 1., 2004.
- BARILLI, Renato. *Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos*. Lisboa: Estampo, 1995.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BARTHES, Roland. *Diseases of Costume (As doenças do traje teatral)*. In: *Ensaaios críticos*. Lisboa: Edições 70, 1964.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Ed., 2003.
- BOURDIEU, Pierre. Alta costura e alta cultura. In: *QUESTÕES de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. In: *A PRODUÇÃO da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- BUSTAMANTE, Rita de Cássia. *Retalhos em cena: concebendo o figurino na televisão*. Dissertação (Mestrado em Moda, Arte e Cultura). São Paulo: Centro Universitário Senac, 2008.
- CALDAS, Dario. *Observatório de sinais: teoria e pratica da pesquisa de tendências*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.
- CASTILHO, Káthia. *Moda e linguagem*. 2. ed. rev. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- CASTILHO, Káthia; MARTINS, Marcelo M. *Discursos da moda: semiótica, design e corpo*. 2. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.
- CASTRO, Paula de Campos de. *Ainda há espaço para alfaiates no mundo do "pronto para vestir"*. Monografia (Conclusão de curso do Instituto de Arte e de Design). Universidade de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2009.
- CATÁLOGO XV SALÃO ARTE PARÁ Versão on line. Disponível em: <<http://www.frmaiorana.org.br>>. Acesso em: 06/08/2011
- CRAVO, Mapi. Figurino, a pele do performer. In: XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra, TORRES, Vera (Org.). *Coleção dança cênica: pesquisa em dança*. Joinville: Letradágua, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DIÁRIO do Pará Online. Disponível em:< <http://www.diariodopara.com.br/>>. Acesso em: 06/08/2011.

- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. O Hábito fala pelo monge. In: *Psicologia do vestir*. 3. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 15/06/2011
- FISCHER, Anette. *Fundamentos do design de moda: construção do vestuário*. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- JONES, Sue Jenkyn. *Fashion design: manual do estilista*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LEITE, Adriana; GUERRA, Lisete. *Figurino: uma experiência na televisão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LIMA, Wladilene de Sousa. *O teatro ao alcance do tato: uma poética encravada nos porões da cidade de Belém do Pará*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A conversão semiótica: na arte e na cultura*. Belém: EDUFPA, 2007.
- LURIE, Alison. *A Linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MALERONKA, Wanda. *Fazer roupa virou moda: um figurino da ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950)*. São Paulo: Senac, 2007.
- MESQUITA, Cristiane. *Políticas do vestir: recortes em viés*. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.
- MESTRE Nato. Produção: Núcleo Cultura – Casa da Memória – Setor de Artes Cênicas e Musicais. Realização Universidade da Amazônia, Belém, 2005. Documentário Projeto Memória.
- MONT'ALVÃO, Cláudia; DAMAZIO, Vera. (Org.). *Design, ergonomia e emoção*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.
- MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- NAMATAME, Fábio *apud* MUNIZ, Rosane *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004, p. 170.
- NEWMAN, Alex. *Moda de A a Z*. São Paulo: Publifolha, 2011.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança-teatro, cinema*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIRES, Dorotéia Daduy.(Org.). *Design de Moda: olhares diversos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.
- PRECIOSA, Rosane. *Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida*. 2. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005. (Coleção Moda e Comunicação)

- PRECIOSA, Rosane. *Rumosres discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Sulina, 2010
- RATTO, Giani *apud* MUNIZ, Rosane *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004, p. 122
- RESTANY, Pierre. *O Poder da arte: hundertwasser; o pintor rei das cinco peles*. Lisboa: Taschen, 1999.
- ROUBINE, Jean- Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880- 1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SABINO, Marco. *Dicionário da moda*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2007
- SENNETT, Robert. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SERRONI, J.C; TELUMI *apud* MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004, P. 227.
- SILVA, Maria Izabel. Alfaiates imprescindíveis. *Extensio - Revista Eletrônica de Extensão*, Santa Catarina: UFSC, n. 3, 2005.
- STALYBRASS, Peter. *O Casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- TREPTOW, Doris. *Inventando moda: planejamento de coleção*. Brusque, SC: Pallotti, 2003.
- VAZ, Adriana. *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontífica Universidade Católica de São Paulo PUC/SP: São Paulo, 2008.
- VIANA, Fausto. *O figurino gerado através do trabalho do ator: uma abordagem prática*. Dissertação (Mestrado da Escola de Comunicação e Arte) Universidade de São Paulo, 2000.
- VIANA, Fausto. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2010.
- VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. Nudez em cena: normal, provocativa... escatológica? *Revista Dobras*, Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, n. 6, 2009.
- VILLELA, Gabriel *apud* MUNIZ, Rosane *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004, p. 191.