

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O FIGURINO NA “COMMEDIA DELL’ARTE”

A IMPORTÂNCIA DO DESENHO

Graça Maria da Silva Rodrigues Santa Clara

Orientador(es): Prof. Doutor António Pedro Ferreira Marques

Professora Doutora Maria Manuela Bronze da Rocha

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas -
Artes, na especialidade de Desenho

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O FIGURINO NA “COMMEDIA DELL’ARTE”

A IMPORTÂNCIA DO DESENHO

Graça Maria da Silva Rodrigues Santa Clara

Orientador(es): Prof. Doutor António Pedro Ferreira Marques

Professora Doutora Maria Manuela Bronze da Rocha

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas -
Artes, na especialidade de Desenho

Presidente: Doutor Pedro António dos Santos Saraiva, Professor Catedrático e membro do Conselho Científico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (nomeada por Despacho do Senhor Vice-Reitor, datado de 21 de abril de 2017, no uso de competências delegadas).

Vogais: Doutor Armando Nascimento Rosa, Professor Adjunto da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (1º Arguente);

Doutor Manuel Gantes Gonçalves da Costa, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2º arguente);

Doutora Christine Mathilde Thérèse Zurbach, Professora Associada com Agregação da Escola de Artes da Universidade de Évora;

Doutor António Pedro Ferreira Marques, Professor Associado com Agregação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, orientador;

Doutora Maria Manuela Bronze da Rocha, Professora Adjunta da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto, orientadora.

Fundação para a Ciência e Tecnologia

Bolsa de Investigação de Doutoramento

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Graça Maria da Silva Rodrigues Santa Clara declaro que a tese de doutoramento intitulada **“O FIGURINO NA “COMMEDIA DELL’ARTE”**, A IMPORTÂNCIA DO DESENHO, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Graça Maria da Silva Rodrigues Santa Clara

[assinatura]

Lisboa, 13 de Abril de 2018

RESUMO

Esta tese pretende estabelecer duas ligações.

A primeira, a do desenho com a criação de figurinos, ou seja, como preparação para uma obra futura, e também a importância desse desenho enquanto obra de arte em si.

A segunda, a ligação entre o fenómeno Moda e o traje de cena, ou, como hoje se diz, o figurino.

Essa ligação faz-se nos dois sentidos, ou seja, a Moda, a forma de trajar referida a um tempo e a um lugar, influencia a criação do figurino, já que este ajuda a compor o personagem de forma inteligível para o público; e o traje de cena, que cria certos arquétipos que passam a constituir uma referência no imaginário do público.

Escolheu-se tratar de modo especial a *Commedia dell'Arte*, pela importância que teve na fixação de certos personagens (*Arlechino, Colombina, Pantalone*), ainda hoje facilmente identificados pelo público, mesmo que pouco conhecedor da *Commedia*, bem como na difusão da Moda, já que alguns personagens (os *Innamorati*) refletiam o modo de vestir da classe alta da época.

Palavras-Chave: **Desenho, Commedia dell'Arte, Figurino, Teatro, Moda**

ABSTRACT

This thesis aims to establish two connections. The first one is that the drawing with the intention of creating stage costumes, namely as a preparation for the future work of producing the costumes, is a work of art itself, and this fact is the reason of the importance of this kind of drawing. The second one is the link between the phenomenon of the fashion costume and the clothes used on the stage, or, as we say today, the scene costumes. This binding is made in both directions, i.e., how the fashion, considered to be the clothing referred to specific time and place, can influence the creation of stage costumes, since this helps to compose the character in a way comprehensible by the public; and, in the opposing sense, the stage costume, which creates certain archetypes that become a reference in the imagination of the public. This resulted in the option to pay special attention to the *Commedia dell'Arte*, where the importance given to the clothes in establishing certain characters (Arlechino, Pantalone, Columbine), made them easily identified by the public, even to those with little knowledge of the *Commedia*, as well, in other way, the dissemination of some local or special fashion by other places, since some characters (i. e. the *Innamorati*) reflected the wear of high class of the epoch, and they had to be understood as this.

Keywords: **Drawing, Commedia dell'Arte, Costumes, Theater, Fashion**

Agradecimentos

A todos os que me encorajaram e auxiliaram na elaboração deste trabalho, das mais variadas formas, deste o simples “força!” à colaboração mais profunda, os meus agradecimentos.

Distingo especialmente o Professor António Pedro, meu Orientador, pelas preciosas indicações e fortes incentivos que me deu, pela compreensão e pelo companheirismo que sempre manifestou para comigo.

Distingo também o Professor António Casimiro, Mestre e Amigo de longa data, grande responsável pelas minhas andanças pelo Teatro e pela Televisão.

Finalmente, ao Nuno, o meu maior crítico e o meu maior impulsionador, e sem o qual este trabalho seria mais difícil; à minha Mãe, origem de tudo, e à Beatriz, destinatário último de tudo quanto faço.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

1 - INTRODUÇÃO	8
2 - DESENHO	13
3 - IMPORTÂNCIA DA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i>	21
4 - CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO	31
5 - MÁSCARAS	40
6 - ESPAÇO CÊNICO	55
7 - MODA E VESTUÁRIO	68
8 - INTERFERÊNCIA MODA – TEATRO	80
9 - DESENHO DE FIGURINOS E O FIGURINISTA	97
10 - MODELAGEM	106

11 - AS PEÇAS E OS FIGURINOS, DA TEORIA À PRÁTICA	119
12 - CONCLUSÃO	194
13 - BIBLIOGRAFIA	201
14 - WEBGRAFIA	214
15 - ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES	215
16 - ANEXOS	
16.1 - O Figurino em Portugal	221
16.2 - O desenho de figurino e o figurinista (continuação)	234
16.3 - A ligação entre a moda e o cinema	250
16.4 - Evolução do espaço cénico, a partir do século XVII	252
16.5 - Teatros barrocos em Espanha e Portugal	264
16.6 - Interferências entre moda e teatro continuação	269
ANEXOS II	
16.7 - A evolução da ESTC	284
16.8 - O ensino noutras escolas	290
17 - ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES DOS ANEXOS	294

1

Introdução

A elaboração desta tese tem como âmbito mostrar a influência recíproca entre a evolução da Moda e a evolução dos trajes de cena, e importância da iconografia desses trajes, quer no seu aspeto meramente representativo, testemunho de uma época e de uma estética, quer na sua elaboração, não só pelas técnicas empregues, como pela intencionalidade da sua execução.

Essa intencionalidade pressupõe duas abordagens para a sua representação gráfica: uma, o registo dos trajes, como mera fixação, apenas para a memória, que se pretendia partilhada; outra, mais importante, uma forma de tratamento, de estudo, de elaboração de estilos, de técnicas de execução, de tendências estéticas ou de moda, que não seria possível sem o concurso do Desenho, e daí a sua interação com os trajes de cena.

Se bem que, à época da *Commedia dell'Arte*, não fossem elaborados desenhos de trajes de cena na forma que nos dias de hoje se tornou corrente, foram feitos registos desses trajes em diversos materiais e usando diversas técnicas, que servem para o estudo da roupagem utilizada, e a sua ligação com a usada na vida corrente, fora do Teatro.

Um tema tão vasto não se compadece com as limitações deste trabalho, pelo que houve que circunscrever a matéria no espaço e no tempo. A escolha recaiu sobre o período da *Commedia dell'Arte*, por duas ordens de razões.

A primeira tem a ver com a importância que a *Commedia dell'Arte* teve, tanto no Teatro como na vida quotidiana, de que a Moda é uma das expressões mais visíveis, importância essa que hoje se constata, quer nalgumas formas de representação dramática, quer pela evocação de alguns personagens criados na sua época. Essa importância, como se disse, transcende o Teatro, surgindo por exemplo na Pintura, e de forma intemporal (basta lembrar Picasso e os seus Arlequins), como noutras formas de expressão artística, e mesmo em muitos aspetos da vida corrente.

O segundo motivo tem a ver com trabalho concreto executado nessa área, pela participação através da criação dos figurinos na encenação da peça de Carlo Goldoni “*O mentiroso*” (*Il Bugiardo*), e ainda na peça “*Um casamento de conveniência*”, baseado no texto de Molière “*George Dandin*”, influenciado pela *Commedia*. Ora, todo o trabalho de pesquisa, criação e execução desses figurinos constituiu matéria importante para o tratamento do tema, como se verá no desenvolvimento do trabalho.

No nosso dia-a-dia, séculos após a aparente desaparecimento da *Commedia dell'arte*, os personagens por ela criados, e sobretudo os trajes que os identificam, continuam a pontuar o nosso imaginário. Não apenas se identificam facilmente esses personagens nas representações da época ou em obras mais recentes, mas também em despreziosas atuais festas de Carnaval, onde toda a gente identifica um Arlequim, um Pierrot ou uma Colombina.

Porque este trabalho se insere na área do Desenho, procurar-se-á o mostrar o entrosamento deste com a conceção e produção dos trajes de cena, não apenas na fase da sua criação, como dos métodos usados na sua fixação, normalmente através de meios gráficos.

Estes desenhos surgem não só como registo, mas também como método auxiliar na modelagem, confeção ou de indicações para a criação do espetáculo, embora tal facto seja raro em épocas mais recuadas.

Nesta ótica, têm especial interesse os moldes que se utilizam para a confeção, não só porque são, em si, desenhos, com também constituem um registo de técnicas indispensável para quem queira conhecer as duas faces do traje de cena: a sua execução, em função do efeito pretendido, e as condicionantes dessa execução.

As principais condicionantes são: os materiais disponíveis, que variam muito com o tempo histórico; os meios técnicos existentes para a confeção, ao que se chamaria, no jargão atual, *the state of the art*; o espaço cénico, pelo limite desse espaço e técnicas disponíveis; as formas de encenação, e a personalidade de encenador; a iluminação disponível; as cores e suas misturas; e naturalmente a dramaturgia, de onde emana toda a ação e determina o efeito pretendido no público (embora o encenador possa fazer a sua própria interpretação da dramaturgia).

Atendendo a que os personagens da *Commedia* só estão completos com os trajes, as máscaras e a expressão corporal, a ponto de, na *Commedia* original, se confundir

personagem e traje (na terminologia da época, a *maschera* era o personagem, não o adereço), estes aspetos irão também ser tratados. Ou seja, o conceito de máscara aplicava-se ao personagem, mais do que ao artefacto; assim, Arlequim, Brighela ou Pantalone eram *máscaras*.

Por outro lado, não pode também ser ignorado o espaço cénico, que tanto podia ser uma praça pública, uma sala de um palácio ou um teatro, mas era sempre condicionante da representação.

A *Commedia dell'Arte* foi uma forma de teatro desenvolvida na Itália a partir do século XV, de raiz popular, embora com influência do teatro clássico grego e romano. Caracterizava-se pelo primado do improvisado, por ter personagens tendencialmente fixos, pela aparição de mulheres em cena e pela criação de companhias de teatro profissionais, no sentido moderno do termo, ou seja, a *Commedia* surge com um carácter empresarial.

Nesta fase da pesquisa, não foram encontrados trabalhos que se possam considerar enquadrados nos nossos propósitos; ou seja, se por um lado, se encontra muita informação, nomeadamente muito registo iconográfico, sobre os vários aspetos da evolução do traje na *Commedia dell'Arte*, por outro lado, na documentação sobre a evolução da Moda, não se encontrou nenhum estudo que faça um relacionamento direto entre essas duas formas de entendimento do vestuário.

Desta falta de relacionamento direto deriva a necessidade do estudo da iconografia existente, e esta baseia-se essencialmente no Desenho, embora surjam representações na Pintura, em quadros, frescos e outras formas de decoração.

Como se disse, pouco se sabe sobre o modo de conceção dos trajes, de cena ou de uso corrente, na época da *Commedia*. Mas existem algumas representações gráficas, que serão apresentadas, daquilo que se pode considerar como um princípio do desenho de vestuário.

Nos nossos dias, o Desenho, sob variadas expressões, está omnipresente na criação de vestuário e os trajes de cena não escapam a essa tendência; pelo contrário, põem desafios à criatividade dos profissionais, ao criar modelos que não assentam num objetivo utilitário (o uso pelo comum das pessoas), mas numa forma de transmitir a ideia de um personagem.

Mas essa abordagem pode ter o efeito contrário, sugerindo ou impondo junto do público uma nova Moda – e são muitos os casos em que tal sucedeu.

Temos pois que o desenho de Moda pode impor o traje de cena, sobretudo numa encenação em que prime o naturalismo; e, inversamente, que o sucesso de um figurino pode lançar uma moda.

O objetivo deste trabalho é portanto mostrar a interação do Desenho com o Teatro e a Moda, socorrendo-se de uma época específica para demonstrar a intemporalidade dessa interação.

2

Desenho

Referirmo-nos ao Desenho em abstrato seria dispersarmo-nos numa vasta área não consentânea com o objetivo deste estudo. O Desenho que será aqui tratado é o que se prende com o registo gráfico do período de maior influência da *Commedia dell'Arte*, bem como o Desenho que se desenvolve especificamente para o registo, criação e difusão dos trajes de cena, ou, como hoje se prefere dizer, os figurinos.

Circunscrever no tempo e no espaço não é um ato redutor, porquanto a complexidade do Desenho se mantem, já pela multiplicidade dos motivos, utilização de técnicas, e intenções.

O desenho será uma forma de explorar um espaço, para nele representar, criar, e através dele transmitir, um conjunto de informações. Para tanto, carece de meios de execução. Nele podemos encontrar uma representação, obtida por meios gráficos, sobre uma superfície, utilizando instrumentos apropriados.

Devemos acrescentar o desígnio: a intenção expressa de quem desenha, não por mera ação mecânica, mas com uma intenção, com um gesto volitivo, que é indissociável do ato criador do desenho. Mas até que ponto vai esse desígnio? O conceito de desenho é uma palavra genérica e generalista, servindo para qualquer obra visual; e o desenho é independente do meio de expressão utilizado.

Segundo o Professor António Pedro Ferreira Marques (comunicação inserida em *Desenhar, saber desenhar* – FBAUL - 2012), “Partindo de um quadro classificativo, pretendemos refletir sobre o valor e significado dos conceitos de desenho, passando pela interpretação do erro e pela distinção entre representação, expressão, emoção e cultura” e adiante “... importa discriminar os domínios que os determinam, para compreendermos a importância do ato de desenhar, num contexto de diversidade e necessidade”. E é dentro deste contexto que se abordará o desenho de figurinos.

Podemos admitir que o carácter intencional, ou, melhor dizendo, mais determinado do desenho, decorre a par da evolução do próprio Homem. As representações mais primitivas (a impressão das mãos, o traçado de espirais ou de outros riscos, por exemplo), seriam uma expressão espontânea, quase mecânica; o recurso a um instrumento, um pau, uma ponta de pedra, um pincel (ainda que primitivo), marca a passagem para uma ação deliberada e refletida e um objetivo a atingir: ao lado da pura recreação (arte pela arte, *avant la lettre*), haveria uma intenção prática, fosse de registo, de invocação, de magia, ou outra.

Alguns desenhos, mesmo os mais antigos, como as espirais, animais ou figuras, podem revelar apenas uma atividade de recreação, ou lúdica, como na imagem anexa respeitante as gravuras de Fratel. Mas a sua função mais frequente é servir de suporte a outros desenvolvimentos, ligados à religião, à memorização de fatos ou ideias ou a outros fins igualmente utilitários.



1 - Gravuras de Fratel

Assim, temos essencialmente várias formas de encarar o desenho: como forma autónoma de expressão, o desenho pelo desenho, obra final e acabada; como trabalho preparatório, cuja intenção é um desenvolvimento futuro, tomando como paradigma um esboço para uma pintura; e o desenho utilitário, como o desenho técnico (porventura, o exemplo máximo do utilitário), o desenho arquitetónico, a ilustração (como complemento de outras mensagens), e o esboço ou apontamento, o mais imediato e espontâneo, que pretende captar um momento ou passar prontamente uma mensagem (não esqueçamos a frase: "queres que te faça um desenho"?). O desenho dos trajes utilizados no Teatro cabe nestas duas últimas categorias, pois é a forma que o seu criador tem de transmitir não só o seu conceito, independentemente de ser um desenho mais ou menos elaborado, ou complementado por outros meios, com indicações técnicas, anotações escritas ou amostras de materiais.

Os atuais meios eletrónicos permitem um tipo de desenho diferente, não menos criativo, mas mais dependente da tecnologia e da mestria em dominar as novas possibilidades que esta oferece.

Para o desenho confluem dois fatores: uma realidade, seja recolhida do universo exterior, seja imaginada; e uma vontade de a representar, através da mão ou de meios mais ou menos sofisticados, projetada (segundo o nosso entendimento) de forma bidimensional, ou pelo menos sobre uma superfície, plana ou curva.

A transposição dessa vontade tem a sua realização através do gesto. Este fará a ligação entre a visão, ou a idealização da imagem, com capacidade de movimentação da mão, ainda que hoje se possa recorrer apenas a um dedo.

São estes os dois aspetos que, no âmbito deste trabalho, nos interessam: a transposição de um mundo, ou de uma perceção, que de sua origem, normalmente, seria tridimensional, para uma representação a duas dimensões; e o carácter volitivo, da simples intenção à busca sistemática, de uma forma para essa representação.

No caso que nos propomos abordar tem maior preponderância o segundo aspeto. Ou seja, mais que a metodologia ou a técnica de representação, interessa a informação, ou a mensagem, que se pretende fazer passar.

Como contribuição para facilitar o modo de expressão, o século XV trouxe para a Europa a vulgarização do papel, tornando mais acessível o suporte que é, ainda hoje, o

mais utilizado.

Como se disse, uma das finalidades, porventura mais antigas, do desenho, é o registo. Por definição, trata-se de fixar algo no tempo, eventualmente no lugar, e comunicar a outros uma imagem, um conceito, uma emoção, enfim uma informação quer se pretende fazer perdurar. E, durante a Idade Média, o carácter utilitário do desenho era predominante, imagens sacras ou profanas, iluminuras, vitrais; toda essa iconografia pretendia fazer passar uma mensagem do sagrado, do edificante, do poder, ou do mero registo, aspeto tanto mais importante quanto as massas eram iletradas. As decorações eram acessórias e destinadas a realçar o motivo principal, ou meramente destinadas a preencher o espaço, naquilo que se convencionou chamar “horror ao vazio”, ou aversão ao espaço em branco.

Impõe-se, portanto, uma pesquisa e leitura da iconografia disponível, com todas as dificuldades inerentes: representações degradadas, técnicas incipientes, conceitos desconhecidos ou esquecidos, de forma que se torna necessária uma verdadeira recriação. Mas ainda que todos esses problemas fossem ultrapassados, tornando possível a cópia exata, desde que se passe ao desenho, estamos numa fase criativa ou recriativa. E aqui voltamos às origens do desenho: uma procura deliberada e uma forma de representação elaborada, apoiada numa técnica de execução.

Deste modo, é através desses registos que se procura a informação sobre os trajes, os usos e costumes, as identificações de classe, da sociedade que, de certo modo, se pretende reproduzir, de forma a localizar no tempo uma história que se pretende contar, conduzindo o desenho de figurinos, tanto o original como a tentativa de reprodução/restauro, à sua função utilitária.

De certo modo, foi essa interpretação algo redutora que esteve presente no período do naturalismo no Teatro: importava fazer a reprodução do real, primando a pesquisa sobre a criatividade. Em tempos mais modernos, a elevação do nível cultural das audiências permitiu fazer abordagens intemporais, desligando por completo encenação e figurinos do contexto de uma época e um local específicos. A partir dos finais do século XIX, as correntes estéticas desligaram-se do naturalismo, dando livre curso ao desenho dos figurinos. Este tornou-se um processo quase puramente criativo, passagem direta da imaginação ao suporte, tendo como condicionantes apenas as possibilidades práticas de execução e os efeitos cénicos. Pode-se transpor para o

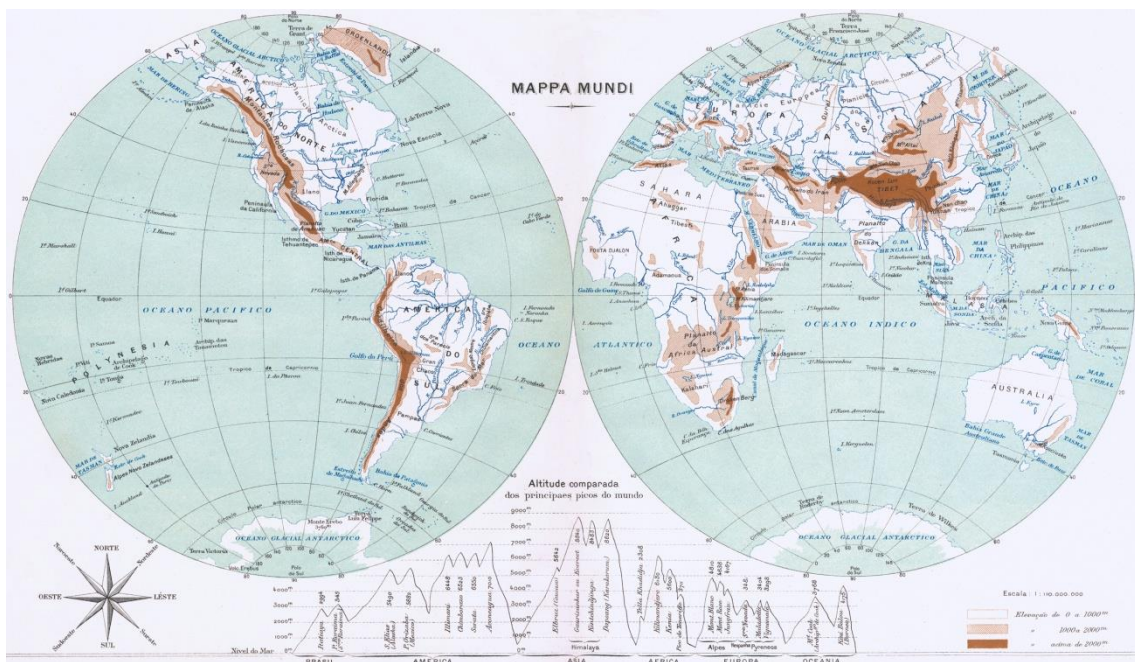
desenho de figurinos o afirmado para o desenho arquitetónico: tornar existente o divagar da imaginação.

Como todo o processo recreativo, ele não se repete: ainda que trabalhando o mesmo tema, a distância no tempo, a natural evolução do autor, as alterações do meio social, as diferentes correntes estéticas, irão fatalmente ditar interpretações diferentes para um mesmo assunto. E sempre o desenho, meio de materialização de uma ideia, da sua comunicação e do seu registo, será o grande meio de ligação entre os conceitos, as emoções e as coisas, ou mesmo uma forma de explicar as coisas.

É assim que através do Desenho se dissecam, analisam e transformam objetos, dando deles um melhor conhecimento ou contribuindo para a sua criação. Decerto isto remete para uma função utilitária do desenho, mas esse é apenas uma das faces de uma forma compósita.

O desenho permite transportar para uma superfície plana algo que pode ser curvo (exemplo mapa), ou composto por vários planos, como um conjunto tridimensional, ou mesmo virtual. Esta transposição obriga à análise do objeto, à sua decomposição e recomposição, e à planificação de áreas que não são planas, de modo a poder trabalhar sobre elas.

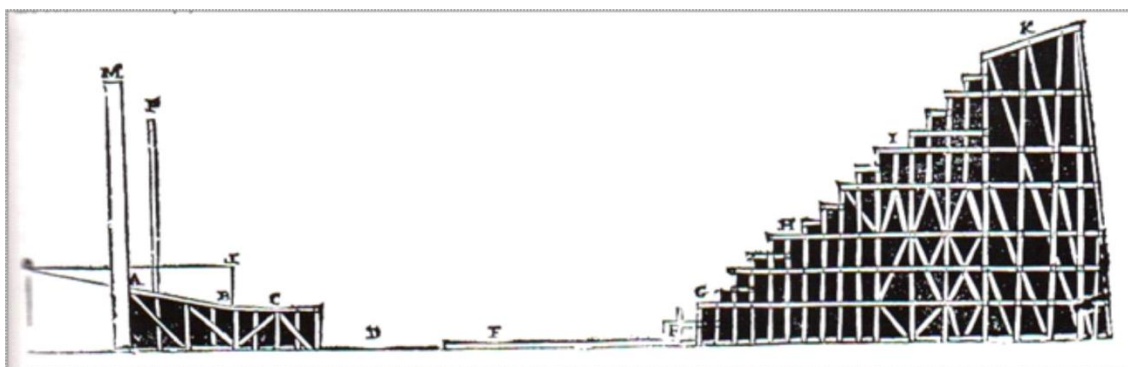
Isto é corrente na Arquitetura, que se socorre do desenho para fazer perspetivas,



2 - Mapa-mundi

cortes, planificações e outras operações, com o concurso da matemática, de forma a obter o necessário rigor. Essa mesma metodologia foi utilizada na conceção dos primeiros teatros do final da Renascença, como o *Teatro Olímpico* ou o *Teatro Farnese*, referidos neste estudo, em que foram aplicadas as regras da perspetiva de modo a obter o ponto ideal para a leitura do espetáculo. Mas, já antes, o arquiteto italiano Sebastiano Serlio publicara, em 1545, no segundo livro da sua obra *Architectura*, as regras da perspetiva. Trata-se de um Desenho utilitário, subsidiário de outras artes, mas cuja execução acaba por tornar-se uma obra de arte em si, e um registo para a História.

Qualquer traje é, por natureza, tridimensional, já que é concebido para compor o corpo humano, de elevada complexidade.



3 - Diagrama de Serlio em *Architectura*, 1545

Para o simples registo de uma imagem, os elementos essenciais obtêm-se através da fixação da volumetria, dos detalhes, da perspetiva e do enquadramento do objeto.

Mas isso não indica todas as características do traje, tal como uma planta topográfica não indica relevo do terreno, ou, se o faz, é de forma esquemática e convencional. Carece do trabalho de desconstrução, planificação e recomposição para que seja possível compreender, reproduzir e, no limite, como produzir em série uma peça de vestuário.

Daí se passou do simples apontamento pictórico para a dissecação e sistematização, e à criação de uma tecnologia capaz de garantir a fixação dos padrões, não só para uma produção específica, como também para a reprodução em mais larga

escala. Esta passagem ocorreu ao longo da Baixa Idade Média, conforme é referido neste estudo, e obrigou não só à recolha por meios empíricos dos padrões necessários, mas também ao desenvolvimentos de meios próprios, como os modelos, feitos com o concurso da matemática e da geometria, ou seja, através de um Desenho rigoroso, distante do mero esboço ou do apontamento pictórico.

Para tal, foi necessário recorrer a instrumentos de maior sofisticação e precisão para a execução dos modelos, como régulas, esquadros e compassos, além de tesouras e outros meios de costura.

O advento do Barroco, ao impor, por um lado uma sujeição aos ditames da Matemática (como ressalta na Arquitetura), e por outro a abundância dos elementos decorativos, levou a elaboração dos trajes até ao limite, com uma abordagem vincadamente tridimensional, obtida através de uma profusão de enchumaços, armações, enfeites e adereços, como também cabeleiras e penteados.

Tudo isto se refletia na conceção dos trajes, já não por empirismo e tentativa, mas por uma abordagem de base mais científica, em que o desenho tinha a maior parte no processo criativo.

É esse aspeto que é desenvolvido no capítulo dedicado á elaboração de figurinos.



4 - Retrato de Madame Sophie, François Hubert Drouais

3

Importância da Commedia dell'Arte

A importância da *Commedia dell'Arte* no contexto do teatro europeu foi marcante, apesar do seu declínio e aparente desaparecimento em meados do século XVIII, para reaparecer no século seguinte pela mão de românticos como Maurice Sand¹, ou pelos reformadores do teatro que foram buscar inspiração às origens da *Commedia*, na segunda metade do século XIX.

Essa influência não se limitou à dramaturgia. Os personagens criados pela *Commedia* tornaram-se quase universais, influenciando não só o Teatro, como outras formas de expressão, como será tratado noutros capítulos.

Estes personagens caracterizavam-se pelo texto, mas sobretudo pelo traje, que os individualizava, resistindo ao tempo, embora sujeitos a alguma evolução. Tão importante como o traje era a máscara, indissociável de alguns personagens, ao ponto de se confundir o personagem com a máscara. Como veremos, uma das designações desta forma de expressão teatral era *Commedia de Maschere*, ou *Commedia de Zani*. Os personagens mais colados á máscara eram Arlequin, Pulcinella, Brighela, Pantalone e o Doutor.



5 - Personagens típicas da *Commedia*

¹ Maurice Sand, *Masques et Bouffons*

A expressão *Commedia dell'Arte* foi empregue pela primeira vez por Goldoni, na sua obra “*Il teatro comico*”, de 1759 ², e significava, na sua origem, que os seus intérpretes eram “artistas”, por oposição à *Commedia erudita*, representada por pessoas mais cultas e não profissionais³. Este lado profissional aliava-se à introdução de mulheres no elenco⁴

No âmbito da dramaturgia, embora partindo de um modo de expressão que se baseava na improvisação, em que o texto escrito (também conhecido por *scenario* ou *soggetto*) se limitava a um resumo do enredo, ou melhor da ação, e que era afixado nos bastidores (os *canovacci*, que em França se chamaram *canevas*), a evolução foi no sentido da fixação dos textos e padronização dos personagens⁵. Os *canovacci* representam o esquema narrativo da comédia a representar, já desenvolvido e organizado por cenas, com indicação de cenário e notas sobre a entrada de todos os atores, e sobre o qual se faziam improvisações; igualmente são referidos os *zibaldoni*, definidos como os textos elaborados pelos próprios atores do período heroico, os das duas primeiras gerações, dando como exemplo *Le Bavure del Capitano Spavento*, de Francesco Andreini.



6 - Capitão

² Cesare Molinari, *História do Teatro*

³ Glynne Wickham, *A History of the Theatre*

⁴ M. A. Katritzky, *The Art of Commedia*

⁵ Margot Berthold, *História Mundial do Teatro*

Assim, os *zibaldoni* passariam de ator para ator, por diversas gerações. Mas as próprias *Bavure* foram impressas em 1607 e oferecidas ao duque de Saboia e várias vezes reimpressas, passando assim a constituir um texto fixo.

A evolução da *Commedia* deu-se tanto dentro do país de origem, a Itália, como noutros países onde ela se foi apresentando.

Segundo Cesare Molinari “os comediantes dell’arte conseguem gerir um dos três teatros de estado franceses, entrando em decadência e acabando por desaparecer completamente só no fim do século XVIII”⁶. Um dos resultados dessa presença é que ainda hoje existe, em Paris, o *Boulevard des Italiens*.

No caso específico da França, a *Commedia dell’Arte* está na origem da carreira do talvez maior autor e encenador teatral da época, que foi Molière. Nas suas peças *Le Medecin Volant* (1645), *La Jalousie du Barbouillé* (1650) e *Les Fourberies de Scapin* (1663) é nítida a influência da *Commedia*: os enamorados, os criados (como os *zanni*), o doutor. A evolução de Molière levou-o a uma aproximação entre expressão clássica, erudita, de texto laborado, em prosa ou em verso, que era praticado no teatro francês, e a comédia de sabor popular, ou seja, aquela que o próprio Molière tinha praticado durante os catorze anos em que deambulou pela província.

Evolução de certo modo semelhante teve Carlo Goldoni, quando escreveu dezenas de peças com texto fixo, rompendo com a tradição da *Commedia*, e reconhecendo publicamente seguir as pisadas de Molière. Estamos assim como que no fim de um circuito, em que a *Commedia dell’arte*, depois de influenciar o teatro francês, vem a ser por este influenciada.

Esta orientação de Goldoni foi fortemente contestada pelo seu contemporâneo e rival Carlo Gozzi, que o acusou de desvirtuar a *Commedia*. Gozzi optou pelo primado do improvisado, mas recorrendo a fábulas e contos de fadas para obter o efeito do maravilhoso no espetáculo⁷. Não sem deixar marcas: a sua obra *Turandot* veio a dar origem à ópera homónima de Puccini.

Tem-se como assente que a *Commedia dell’arte* se extinguiu em Itália no final do século XVIII, tendo sobrevivido, sob outras formas e adaptada às condições e gostos locais, um pouco por toda a Europa. Em França, Maurice Sand procurou retomá-la já no século XIX, quer pela realização de espetáculos, quer através da sua obra de referência

⁶ Cesare Molinari, *História do Teatro*

⁷ Margot Bertold, *História Mundial do Teatro*

Masques et Bouffons, publicada em 1862⁸, abrindo caminho a formas de expressão teatral muito diversas da linha clássica em que o teatro francês tinha caído.

Conforme refere Glynne Wickham, “a *Commedia dell’Arte* era um estilo de comédia capaz de adaptação de forma a seguir o temperamento e as maneiras de outras nações durante cerca de dois séculos”⁹.

A oposição entre o naturalismo do final do século XIX e o teatralismo surgido na viragem para o século XX veio tirar a *Commedia* do esquecimento a que estava votada. Os russos Meyerold, Vachangov, Tairov e Evreïnov redescobriram a mímica, o grotesco, as marionetes, as máscaras, e até as artes de circo e a pirotecnia. Mesmo no cinema, o legado da *Commedia dell’arte* é visível. Basta recordar Charles Chaplin e a figura de *Charlot* (sempre o mesmo personagem, como tinham sido *Arlequim*, *Brighela*, *Pantalone* ou o *Doutor*), sofrendo de uma paixão impossível, com *gags* semelhantes aos *lazzi*, o fraco e ingénuo opondo-se ao forte e poderoso. O cinema mudo sublinhava essas semelhanças pois, não havendo diálogo, a expressão corporal era determinante. Estes poucos exemplos demonstram a perenidade da influência da *Commedia dell’arte* no teatro europeu, e por extensão no cinema, mesmo quando ela parecia ter caído no esquecimento.

Por isso, quer a *Commedia dell’Arte* na sua forma tradicional, com o primado do improvisado, quer nas suas formas mais estabelecidas, têm sido objeto de estudos académicos de diverso grau, para além das muitas publicações que tem surgido, praticamente desde as origens da *Commedia*. Estudos e publicações esses surgidos um pouco por toda a parte, comprovando assim a sua universalidade.

No entanto, a maioria desse manancial de informação centra-se no estudo dos textos, complementado com alguns estudos sobre a cenografia e sobre os trajes, neste último caso baseados na iconografia existente; por outro lado, têm sido feitos muitos estudos sobre as máscaras, que, como se disse, de início eram mais que um adereço, pois tinham um papel primordial na definição de alguns personagens, o que veio a ser recuperado, sobretudo depois de Gordon Craig, Meyerold, Vachangov e outros terem reintroduzido a máscara no teatro.

A ligação entre a Moda e o traje de cena não tem sido trabalhada com a mesma

⁸ Maurice Sand, *Masques et Bouffons*

⁹ Glynne Wickham, *A History of the Theatre*

divulgação, mesmo nos casos mais óbvios, como o dos *Innamorati*, que vestiam sempre à época, ou do *Capitano*, que usava um traje militar, não só da época, mas também de um exército específico, geralmente o espanhol, conotado com os malefícios das Guerras de Itália¹⁰.

Há uma especificidade na *Commedia dell'Arte* em relação ao teatro europeu contemporâneo. Segundo Allardyce Niccoll “Hamlet existe para nós num só drama... Arlequim deriva não de uma só comédia, a que possamos dar um título, mas de dúzias de comédias onde ele faça a sua aparição”; e também “a aparência de Arlequim pode sempre ser apresentada em detalhe”, independentemente da época da representação, enquanto Hamlet (o exemplo apresentado) pode revestir variadas aparências ao longo dos tempos¹¹. Dito de outra forma, pode conceber-se Hamlet vestido à moda do século XXI, mas dificilmente se poderia aceitar idêntica abordagem para Arlequim.

Partindo da constatação de que, na origem da *Commedia dell'Arte*, foram fatores locais que ditaram não só os personagens, mas também o seu vestuário (figurinos), e que, posteriormente, quer a evolução desses personagens, quer a interação com os diferentes meios culturais e sociais dos países onde a *Commedia* se afirmou ditaram alterações a esses figurinos, importa estabelecer a relação entre essas influências e os figurinos, com especial atenção quanto à influência recíproca entre a moda e o vestuário usado em cena.

As primeiras diligências revelaram, por um lado, abundância de documentação sobre a dramaturgia, e, por outro lado uma, escassez de tratamento sobre elementos sobre a cenografia e os figurinos. Ou seja, houve que trabalhar sobre a iconografia pura. A iconografia de época forte da *Commedia dell'arte* (séculos XVI a XVII) é relativamente abundante, mas as reconstituições e revivalismos, bem como os próprios registos coevos, merecem algumas reservas.

É o que refere textualmente Katritzky: “Mesmo depois da sua [*das imagens*] conexão com a *Commedia dell'Arte* ter sido demonstrada, é evidente que estas imagens não podem ser aceites como “instantâneos” ou mesmo compêndios, do que um artista em particular viu numa ocasião específica. Cada registo pictórico é – em maior ou

¹⁰ Danilo Reato, *Le masque veneziane*

¹¹ Allardyce Niccoll, *The World of Harlequin*

menos extensão – afetado por tradições e precedentes artísticos e pressões de quem encomenda...”¹².

Na mesma linha se insere Carl Khöler, quando diz que “o período ao qual pertence uma obra de arte às vezes tem muito pouca ligação com o traje mostrado”¹³.

Particularmente difícil é a questão das cores, já que muitas imagens são a preto e branco, ou as cores estão longe das originais, e as descrições caem inevitavelmente na subjetividade, aumentada pelo tempo e pela falta de referências padrão (dificuldade em definir os tons).

Existem alguns autores de referência, nomeadamente coevos das representações, de que é exemplo Jacques Callot (1592-1635), com imagens que se podem considerar tiradas do natural.



7 - Balli di Sfessania, Callot

Torna-se também necessário ter presente que o conceito de máscara, na sua origem, se refere ao personagem, e não ao adereço. Luigi Ricoboni (1676-1753), citado por Pierre Louis Duchartre¹⁴, refere, na sua obra *Histoire du Théâtre Italien*, que há quatro “máscaras”: *Pantalone*, *o Dottore Graziano* (os dois velhos) e os dos *zanni*, *Arlechino* e *Scapino*. Na interpretação francesa, “*masque*” era apenas o adereço, e não o personagem. Aliás, sobretudo a partir de Goldoni, a máscara teria uma função diferente na *Commedia*, mais ligada à garridice ao Carnaval veneziano.

A *Commedia dell'Arte* recebeu influências de formas teatrais anteriores, como a

¹² M. A. Katritzky, *The Art of Commedia*

¹³ Carl Köhler, *História do vestuário*

¹⁴ Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*

comédia *atelana*, e de outras formas populares de expressão, desde religiosas a carnavalescas. E, por sua vez, os personagens (ou, melhor dizendo, as máscaras) da *Commedia* influenciaram tanto essas mesmas manifestações, como outras formas mais eruditas de festividades, a ponto de ser por vezes difícil distinguir, face a uma imagem representando figuras típicas da *Commedia*, se trata de uma representação teatral ou apenas de uma festa palaciana ou de uma folia carnavalesca.

A influência pode ser constatada pela presença da “família” de personagens que, com origem na Itália, se espalharam por toda a Europa, tomando raízes em Espanha, Holanda, Alemanha, Áustria e, sobretudo, em França¹⁵. Neste país, a introdução da *Commedia* deveu-se à ação da rainha Catarina de Médicis, italiana de nascimento, viúva de Henrique II e mãe de três reis de França.

De certo modo, foi assim lançada uma Moda, não tanto para o uso corrente, mas com suficiente força imaginária para que, ainda hoje, se identifique de imediato um *Arlequin*, um *Pierrot* ou uma *Colombina*.

Dentro do objetivo desta tese está a pesquisa das interferências recíprocas entre o desenho dos trajes dos personagens da *Commedia dell'Arte*, (ou seja, aquilo a que hoje chamaria os figurinos, dessa forma de teatro) e a moda da época. Isto pressupõe um trabalho criativo na elaboração desses trajes, logo a necessidade do desenho, quer na conceção, quer fixação de determinados modelos, tão importantes na definição dos personagens como os textos que são representados. Com importância redobrada, uma vez que a assistência era muitas vezes composta por gente pouco culta, ou mesmo analfabeta.

Sobre o período e tema, a escolha recaiu sobre a época da *Commedia dell'Arte* e obra de Carlo Goldoni, (1707-1793), o autor que operou uma transformação na *Commedia*, passando da tradição da improvisação sobre um tema, típica até então desta forma de teatro, para peças escritas, conforme havia feito Molière, que aliás lhe serviu de referência.

O legado de Molière foi combinar a comédia francesa, fortemente influenciada pela *Commedia dell'Arte*, com a tragédia francesa, de raiz erudita, situação que seria repetida mais tarde, de certo modo, por Goldoni. Molière, combinando em si os atributos de ator, encenador e dramaturgo, acabou por fazer a ligação com os autores da

¹⁵ Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*

comédia clássica francesa, Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Baptiste Racine (1639-1699).

Certo é que a influência da *Commedia dell'Arte* perdurou no teatro europeu, para além do seu eclipse na terra de origem, a partir do final do século XVIII, tendo-se mantido noutras paragens, como na Inglaterra ou na Alemanha, onde alguns dos personagens criados receberam novas designações, novas idiosincrasias, mas perduraram por vezes até aos nossos dias. A título de exemplo, a figura de *Polichinelo* veio a receber os nomes de *Punch*, *Stockfish*, *Pickle Hering*, *Hanswurst*, ou *Meo-Pataca*, conforme a sua adaptação ao meio inglês, alemão, ou napolitano. Ainda que, quanto mais tosca fosse a improvisação, mais próxima estaria a decadência para a mera vulgaridade¹⁶.

Os apaixonados, por vezes metidos em tramas e rivalidades, deviam ser o espelho das classes dominantes da época, e isso implicava que se vestissem a rigor. Naturalmente, tal desiderato obriga a seguir a moda, e esta, por definição, implica adaptar-se ao tempo e ao lugar.

Esta simples constatação dá medida da dificuldade do estudo dos trajes dos apaixonados, e põe uma questão de fundo: sendo as companhias da *Commedia dell'Arte*, à partida, caracterizadas pela sua itinerância, como conjugar a necessidade de seguir a moda com a constante mudança de local da representação. Por outro lado, até que ponto pode ter servido essa itinerância para difundir a moda de região para região.

Outra questão tem naturalmente a ver com a capacidade financeira das companhias de teatro da *Commedia dell'Arte*, e é necessário ter em conta que foram as primeiras empresas no sentido moderno do termo. Vestir à moda pressupõe um investimento, e um investimento passível de se tornar obsoleto a curto prazo, ainda que o período de permanência de uma moda no século XVI não tenha qualquer semelhança com o que se passa no século XXI.

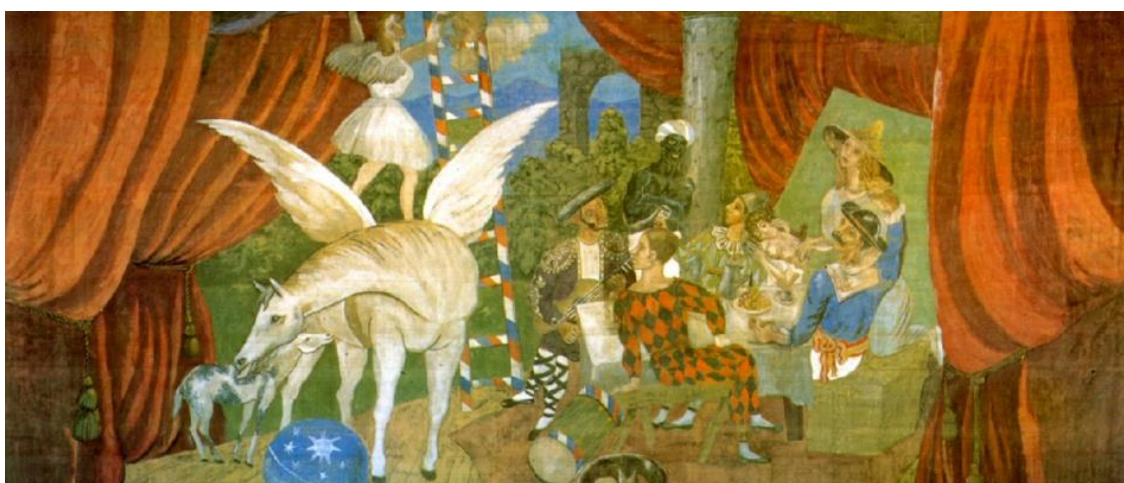
Também há que distinguir entre as modestas companhias itinerantes daquelas que foram tomadas a cargo por diversos mecenas, desde os príncipes e duques da Renascença italiana, aos reis dos séculos XVII e XVIII. Nestes casos, as disponibilidades seriam naturalmente superiores, bem como uma cópia mais próxima da

¹⁶ Margot Bertold, *História Mundial do Teatro*

moda das classes superiores, aquelas que, afinal, se pretendia representar através dos apaixonados.

Pela via popular ou pela via erudita, apoiada pelo mecenato oficial de países já organizados ou de cortes locais de principados, ducados, ou outras entidades autónomas, a *Commedia dell'Arte* acabou por ter uma importância que a sua origem humilde não fazia prever.

Os seus personagens, trajes, máscaras marcaram a sua época, e perduram até hoje no imaginário coletivo, tanto em obras de grandes mestres como em simples bailes de Carnaval. Foi isso que levou Pablo Picasso a produzir uma série de obras à volta de figuras inspiradas na *Commedia dell'Arte*, destacando aqui os trabalhos para peças de teatro, como *Parade* ou *Pulcinella*¹⁷. Como muitos outros, na pintura, no teatro, no ballet ou no cinema, que concorreram para eternizar a *Commedia* e torná-la conhecida do grande público, ainda que apenas por alguns personagens.



8 - Picasso, telão para Parade

¹⁷ Rossend Arqués e outros, *Estudios en torno a Goldoni*

4

Contexto socio-político da Moda ao tempo da
Commedia dell'Arte

A Moda é sempre o produto de uma época. Se bem que este termo tenha passado à linguagem corrente a partir de finais d' século XIX, com a vulgarização e massificação na produção de vestuário, desde a afirmação de Charles Frederick Worth, o inglês que revolucionou a moda a partir de Paris, o fenómeno em si é de todas as épocas. Tanto assim que, normalmente, se consegue datar uma figura ou um acontecimento, com aceitável precisão, pelo traje que usam as pessoas retratadas.

O retrato passa assim a ter uma função para além do simples registo, ou forma de mera expressão pictórica. Independentemente da intenção original (afirmação, ostentação, mensagem política, etc.), a figura retratada, pintada ou desenhada, passa a ser um veículo para a transmissão de uma corrente estética, com capacidade de sugestão ou mesmo de imposição dessa corrente.

Decerto que a palavra moda pode ser interpretada de várias formas; mas aqui seguimos a orientação de Roland Barthes, distinguindo a Moda, no sentido de vestuário, de moda, no sentido de comum, inclusive matemático, de alguma coisa mais observada num conjunto específico¹⁸.

O antropólogo Ted Polhemus, citado por Massimo Baldini, escreveu: “Somos a única criatura que muda intencionalmente de aspeto. O leopardo não pode mudar as suas manchas, e o camaleão, apesar de poder mudar de cor, não se pode perguntar todas as manhãs: de que cor quero ser hoje”¹⁹

Florence Müller, no seu livro *Arte & Moda*²⁰, refere que “as afinidades observadas visualmente [*entre moda e arte*] correspondem a atitudes bem diferenciadas:

¹⁸ Roland Barthes, *Sistema de Moda*

¹⁹ Massimo Baldini, *A invenção da Moda*

²⁰ Florence Müller, *Arte & Moda*

repensar a vida por meio do vestuário, rever o sistema de moda, criar sinergias arte-moda... enfim empregar o vestuário como suporte da expressão artística”. Esta constatação, embora referida a uma época mais recente (século XIX) dá bem a medida da interação entre dois mundos que, afinal, sempre se cruzaram.

A moda, como se disse, tem também o seu conceito matemático, utilizado na estatística, definindo-se como o registo ou facto mais observado num determinado universo. Aplicando o conceito, seria o número de roupa de determinado feitio, materiais empregues, cores ou aplicações, num grupo observado correspondente a um período determinado.

É portanto o produto de um conjunto de valores dominantes numa época, e não pode ser analisado separadamente desse período, pois isso levaria à incompreensão desse mesmo fenómeno. Esta afirmação é tão verdadeira quanto ao vestuário, como quanto ao ideário político, filosófico ou social de uma época, pois a tendência dominante impõe-se em qualquer ramo de atividade, ou área do conhecimento. A expressão do “politicamente correto” não é mais do que a conformidade com as correntes de pensamento em voga.

No final do século XIII aparece em Itália, a princípio timidamente, um espírito novo, que se irá afirmar no século seguinte, que ficou conhecido como o *Risorgimento*, traduzindo, o Renascimento ou Renascença. Surgiu como reação ao ideário medieval, denotando um espírito da mudança; numa visão redutora e simplista, essa corrente colocava o Homem no centro do Mundo, contrariando a visão teocêntrica da Idade Média. Este movimento não foi apenas uma posição das classes eruditas. Ocorreu em simultâneo com uma série de movimentos sociais que contestavam a ordem social estabelecida, ou seja, a estratificação e separação completa entre as três classes sociais (clero, nobreza e povo). O melhor exemplo dessa agitação foram as guerras camponesas, que eclodiram um pouco por toda a Europa; segundo Engels, “a oposição revolucionária contra o feudalismo manifesta-se através de toda a Idade Média”²¹.

Estas guerras tiveram especial violência na Alemanha, em que se misturam com a questão religiosa, com a ascensão da Reforma. “Uma das características das Guerra dos Camponeses foi ter eclodido apenas nas zonas não afastadas das cidades e nas quais

²¹ Friedrich Engels, *As guerras camponesas na Alemanha*

existia uma certa interligação entre o campo e as cidades”, segundo B. Möller, citado por Ulrich Herrmann no capítulo respeitante àquela época na sua *História Alemã*²².

Em Portugal as questões camponesas foram um tanto diluídas pela crise de 1383-1385, em que um surto de proto-nacionalismo, combinado com a revolta dos povos, foi habilmente utilizado pelos apoiantes do Mestre de Avis, dando algumas concessões ao Terceiro Estado, assim garantindo o fundamental da ordem estabelecida. Segundo Maria Helena C. Coelho “... foram justamente esses que nada tinham, salvo a sua liberdade e a força braçal, que em Lisboa, como noutras cidades ou em vilas rurais alentejanas e estremenas, ergueram voz pelo chefe dos portugueses...”²³.

Com as mudanças sociais, a classe camponesa libertou-se, pelo menos parcialmente, da classe senhorial terra-tenente; a burguesia urbana e os artesãos organizaram-se, e o Terceiro Estado começou a ter um peso político e económico que iria aumentar ao longo dos tempos, até ao cataclismo da revolução Francesa. E a libertação podia significar coisas tão simples como o uso de luvas, ou de certas roupas ou tecidos reservados às classes dominantes.

O principal impacto estético da Renascença é o novo conceito de beleza na arte e na literatura, através de figuras como Dante, Giotto, Petrarca, Bocaccio, ou Rafael. Dentro do espírito do Humanismo, busca-se a perfeição do corpo humano, em particular do corpo feminino, tendo como referência os exemplos existentes da cultura greco-romana, sobretudo da estatuária, já que tinha sido esta que melhor tinha resistido ao tempo.

O historiador de arte holandês Johan Huizinga, citado por Rolf Toman, expressa bem essa ideia: “A Renascença é o surgir do individualismo, é o despertar da aspiração à beleza, é o cortejo triunfal do prazer pelo mundo e da felicidade de viver, é a conquista da realidade terrena pelo espírito, é a renovada alegria pagã de viver, é a consciencialização da personalidade na sua relação natural com o mundo”²⁴.

Fernand Braudel aponta no mesmo sentido: “O Renascimento tem a ver com uma sociologia, com uma psicologia da alegria. É raro na História os homens terem a tal ponto um sentimento tão forte de viverem uma época feliz”²⁵.

²² Ulrich Herrmann e outros, *História Alemã*

²³ Maria Helena da Cruz Coelho, *D. João I*

²⁴ Rolf Toman, *A Arte da Renascença Italiana*

²⁵ Fernand Braudel, *Gramática das civilizações*

A Moda segue esta tendência, fazendo sobressair as formas do corpo, tornado elemento fundamental, em vez de simplesmente as ocultar, conforme a austeridade medieval.

Com o fim da Guerra dos Cem anos (que decorreu entre 1337 e 1453) e das Guerras de Itália (1494 e 1559), a Europa Ocidental tornou-se mais pacífica e segura, e assistiu-se à lenta evolução dos conglomerados medievais, baseados em direitos rígidos e hereditários, no sentido da constituição de Estados, sob forma de monarquias centralizadas, que buscaram a sua legitimação pela criação do direito divino. Esta centralização não foi apenas o resultado de uma política delineada nesse sentido; foi também imposta pela valorização dos combatentes apeados e do emprego alargado das armas de tiro, primeiro neurobalístico (arcos e bestas), durante a Guerra dos Cem Anos (e em Aljubarrota), e depois pirobalístico, nas guerras seguintes, com a vulgarização das armas de fogo. Esta revolução teve efeitos profundos na sociedade de então. A profissão militar, baseada na cavalaria pesada, e até aí reservada a uns tantos privilegiados e necessitando de uma preparação de anos, passou a poder ser desempenhada também, primeiro por arqueiros e besteiros, recrutados entre a plebe, e depois por soldados profissionalizados, sem condicionantes de origem ou de fortuna, tornados aptos depois de um treino reduzido, e que manejavam as armas de fogo que revolucionaram tanto a arte da guerra, como, por reflexo, toda a sociedade.

Além da alteração social que isto provocava (um mísero camponês armado de arcabuz podia abater um nobre cavaleiro), as novas armas de fogo e os seus operadores profissionais custavam caro, e só o poder real, ou as casas senhoriais mais ricas, tinham possibilidades de equipar um exército, e conseqüentemente ditar a lei.

Segundo J. F. C. Fuller, “à medida que as armas de fogo portáteis se multiplicavam, a importância que a tropas montadas tinham ia sendo minada, até que a importância tática dos soldados a pé foi elevada até ao nível do homem de armas a cavalo²⁶”.

O monopólio da violência decorreu naturalmente a par do monopólio do poder. As grandes cortes passaram a centralizar a vida social, e naturalmente a cultural, lançando a partir daí não só linhas políticas, como as estéticas, incluindo as modas. A personalidade de um rei, e o espírito cortesão eram suficientes para lançar uma moda.

²⁶ J. F. C. Fuller, *Armament & History*

Exemplos disso foi o nosso Filipe I que, com a sua militância pela Contra-Reforma, impôs um estilo austero, com o uso do negro no vestuário, reduzindo o elemento cénico (pela imagem criada) da dignidade real, a ponto de um frade da época, Lucas de Alaejos, o ter criticado “por se identificar demasiado como frade-rei”, embora “as imagens reais não se justificassem por si próprias”, conforme citação de Fernando Bouza²⁷; como foi Luís XIII de França, quando impôs um talhe de barba aos seus militares (*barbe à la royale*), que ia mais com o seu feitio efeminado, e que passou a caracterizar uma época.

Mas, se a Guerra dos Cem Anos não teve grande impacto na Itália, decorrendo basicamente em França, com algumas incursões marginais em Espanha, outro conflito, ou melhor, uma outra série de conflitos que se prolongou por seis décadas, veio a marcar profundamente a Península Itálica. Esses conflitos ficaram conhecidos como as Guerras de Itália, em que, segundo Marc Ferro²⁸, a França perdeu quatro vezes Nápoles e seis vezes Milão, além do Piemonte, e que haveriam de mergulhar todo o mosaico de estados que compunham então a Itália em graves convulsões, com especial incidência da sua parte Norte, com as inerentes implicações sociais.

A guerra começou por uma questão dinástica (motivações julgadas suficientes até meados do século XVIII), neste caso, a disputa entre as casas reinantes de França e de Aragão sobre o reino de Nápoles. O que deveria ter sido um conflito local acabou em guerra de larga escala, com a intervenção de, além da França e da Espanha, todos os estados que então compunham a Itália e dos imperadores alemães, também com interesses no norte de Itália.

Todas essas guerras foram uma sucessão de alianças feitas e desfeitas, de revoltas, tão complexas que se torna impossível resumi-las. O ponto talvez mais marcante foi o saque de Roma, perpetrado em 1527 pelas muito católicas tropas espanholas acompanhadas pelos mercenários protestantes do também muito católico imperador Carlos V, senhor do Sacro Império Romano Germânico. As violências então praticadas e a destruição da cidade marcaram profundamente os italianos, e as figuras dos militares estrangeiros, espanhóis, franceses ou alemães, passaram a fazer parte do seu ideário, pela negativa, o que se veio a refletir na criação dos capitães da *Commedia dell'Arte*, onde eram frequentemente ridicularizados, embora existisse uma tradição de

²⁷ Fernando Bouza, *D. Filipe I*

²⁸ Marc Ferro, *História da França*

raiz erudita da figura do militar fanfarrão e cobarde, o *Miles Gloriosus* de Plauto. Assim o refere Glynne Wickham: “a vida militar era representada por *Il Capitano*, derivado diretamente do *Miles Gloriosus* de Plauto, mas trazida para o presente pelo seu traje”²⁹.

Como se disse, a profissionalização dos exércitos veio a contribuir para a criação de unidades mercenárias, prontas a combater por quem lhes pagasse, e a mudar de campo no fim do contrato, quando não mesmo antes do fim desse prazo. Se conjugarmos isso com a variação das alianças entre os estados e as repúblicas, ducados e outros potentados italianos, pode imaginar-se o que foram as Guerras de Itália, em termos de desordem social.

A soldadesca dos *Tércios* (antecessores dos Regimentos) espanhóis, bem como os soldados de infantaria alemães (*lansquenets*, de *landsknecht*) ou cavalaria (*rêtres*, de *reiter*), além dos franceses, suíços e de outras nacionalidades, deixaram na Itália uma impressão duradoura, quase sempre negativa.

Desse sentimento resulta a criação do *Capitano*, normalmente um espanhol, com o seu chapéu e bigode a condizer, ou alemão, com o seu traje colorido, que não diferia muito do atualmente usado pelos guardas suíços do Vaticano. Mas, segundo Duchartre, podia vir da Espanha, da Itália ou da França, variando o nome conforme o país³⁰. Na verdade, a origem da contratação de mercenários na Suíça pelo Vaticano data desse período, e como os uniformes nunca foram alterados, o que nos dá a vantagem de ficarmos com uma ideia quase exata do traje militar dos *landsknecht* do século XVI. Segundo algumas fontes, a origem dos fatos coloridos e variados estava, não só na intenção de impressionar o contratador e o adversário, mas também no aproveitamento do produto dos saques, combinando as diversas peças, ornatos e tecidos num traje único.

A conspicuidade era a regra: foi necessário chegar ao século XX e à I Guerra Mundial para se pensar em ocultar os combatentes através de cores neutras e da camuflagem.

Na Itália, o fim das guerras coincide com a formação e deambulação das primeiras companhias de cómicos profissionais, e não por acaso: a paz social, resultando na segurança das deslocações, e a afirmação das grandes cortes reais ou

²⁹ Glynne Wickham, *A History of the Theatre*

³⁰ Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*

senhoriais, ávidas de divertimentos e vocacionadas para o mecenato, contribuíram para o desenvolvimento deste primeiro teatro profissional. E a Itália, até então palco de grandes confrontos, passou a ser uma área calma, tendo-se os conflitos bélicos centrado noutras paragens.

Em França, a luta de facções religiosas no seio da própria corte, que levou em 1562 ao Massacre de S. Bartolomeu, deu início às Guerras de Religião, que só terminaram com a subida ao trono de Henrique IV, já em 1589, e a paz social que se seguiu permitiu o florescer das artes, entre as quais o teatro. De qualquer forma, existia já uma grande influência italiana na Corte francesa, quer pela presença de rainha Catarina de Médicis, mulher de Henrique II, quer pela passagem de militares franceses pelas Guerras de Itália. Em Espanha, a centralização de poder iniciada com os Reis Católicos continuou com Carlos V (I de Espanha), atingindo o ponto máximo com os Filipes, sobretudo Filipe IV (III de Portugal), não esquecendo o período de união dinástica (1580-1640). Apesar dos conflitos externos, o “*Siglo de Oro*” viu florescer as artes, com especial expressão no teatro.

Como ponto de convergência na evolução dos países da Europa Ocidental, verificou-se a centralização do poder real e afirmação do absolutismo, que só não vingou em Inglaterra, pela oposição determinada do Parlamento e conseqüente guerra civil. Esta centralização favoreceu naturalmente a imposição de uma estética oficial, concretamente na área do teatro, com as conseqüentes restrições, proibições e, em sentido contrário, alguns patrocínios.

Em França, o rei Henrique II proibiu em 1548 (com um ano de reinado) a representação dos mistérios religiosos no Hôtel de Bourgogne, que passou a alugar a sala a companhias francesas e italianas, estas por pressão de sua mulher, Catarina de Médicis³¹.

Segundo Margot Berthold, na Inglaterra, “as peças a serem representadas deveriam primeiramente ser submetidas ao mestre-de-cerimónias, um funcionário que supervisionava as festividades reais. Em 1581, outra carta patente estendeu este serviço de censura aos programas de todos os palcos públicos. O *Master of the Revels* adquiriu

³¹ Cesare Molinari, *História do Teatro*

então o controle todo-poderoso e centralizado que governaria os destinos dos teatros e dramaturgos por quatro séculos”³².

Apenas na Itália, então dividida em vários estados (Papado, Reino de Nápoles, vários Ducados, República de Veneza e outros) não houve estética oficial a nível global, mas uma multiplicidade de patronos e mecenas que muito contribuíram para uma expressão teatral mais livre.

Todo este conjunto de movimentações sociais e políticas tenderam a aproximar os povos; as próprias guerras levaram ao entrecruzar de influências, entre as quais as trocas culturais e de estilos de vida.

Naturalmente, a par de formas de governo ou de fazer a guerra, a forma de vestir e a disseminação das correntes artísticas seguiram a mesma tendência.

Portanto, as expressões teatrais, e entre elas o trajar, cruzaram fronteiras e criaram um primeiro esboço de uma estética cosmopolita, se bem que mantendo características locais.

E, naturalmente, todos estes acontecimentos e mutações foram sendo registados de várias formas, salientando-se, no caso em estudo, os desenhos, que eram mais espontâneos e tinham maior capacidade de divulgação que as onerosas e tendencialmente orientadas pinturas. Foram os desenhos o instrumento que mais contribuiu para a divulgação da Moda, dos trajes usados no teatro e pelos militares empenhados nas muitas campanhas, que, pelo impacto que tinham na vida das nações, eram frequentemente representados.



9 - Lansquenetes



10 - Innamorata, Jacques Callot

³² Margot Berthold, *História mundial do Teatro*

5

Máscaras

O uso de máscaras na representação teatral é muito antigo, estando bem documentado no teatro clássico grego e romano. A máscara não era usada para ocultar a face do ator, por algum interesse em permanecer incógnito, como veio a suceder a partir do século XVIII: a máscara servia para definir o personagem, tanto como o traje, a mímica ou a voz.

Por essa razão e porque as máscaras passaram não só a definir e fixar certos personagens no nosso imaginário, como a fazer parte dos adereços que integraram a Moda, com especial ênfase em Veneza, este capítulo é-lhes dedicado.

As mais antigas máscaras cénicas gregas eram uma espécie de capacete que cobria toda a cabeça, e incluíam cabelos, orelhas, barbas, ou ornamentos dos penteados femininos³³

A máscara era, assim, parte integrante do personagem, e a sua imobilidade não era considerada uma limitação, embora pudesse, nas suas formas mais primitivas, ser condicionante da voz; era uma forma de definir uma figura de forma a poder ser facilmente reconhecida.

Segundo Phyllis Hartnoll, “as máscaras podiam ser de madeira, cortiça, ou tecido, o que possibilitava aos atores de uma tragédia representar cada um vários papéis, e também, dado que o teatro só admitia homens, representar mulheres”³⁴.

Esse aspeto da máscara permitia, portanto, aos homens desempenhar o papel de mulheres, que não eram, em regra, admitidas em cena. No teatro grego, as máscaras femininas eram atraentes, ao contrário das masculinas, que podiam ser mesmo repulsivas, em função do enredo e do personagem.

³³ Maurice Sand, *Masques et Bouffons*

³⁴ Phyllis Hartnoll, *The Theatre – a Concise History*

A máscara podia, por vezes, representar uma figura real, como sucedeu numa comédia em que a máscara de Sócrates era tão perfeita, que os espetadores julgaram tratar-se do próprio filósofo que estava em palco.

Entre os romanos, as máscaras tinham uma função mais definidora do personagem. As máscaras dividiam-se em cómicas, trágicas ou satíricas, e permitiam identificar quais os personagens representados, à distância permitida pelos teatros da época, alguns deles de grandes dimensões, como se pode ver pelas ruínas dos teatros de Mérida, Orange, Verona ou Arles.

Vitrúvio, na sua obra *Tratado de Arquitetura*, escreveu que “convém ser ainda mais diligente em se prestar atenção, para que se escolha um lugar em que a voz se transmita suavemente e não apresenta repercussões, fazendo ecoar sons incertos nos ouvidos”³⁵.

As máscaras satíricas representavam normalmente figuras deformadas, quer nas feições, quer nas dimensões. Todas essas máscaras eram originalmente feitas em madeira ou cortiça, tendo depois evoluído para couro, tecido, ou madeira leve.

Não deixa de ser interessante fazer o paralelismo entre essas primeiras máscaras e as de povos de África ou da Oceânia, que fascinaram tanto os artistas plásticos da viragem do século XIX para o século XX, e que continuam a inspirar alguns encenadores atuais.

Como as máscaras cobriam toda a cara, ou mesmo a cabeça, levantava-se o problema da voz – problema esse agravado pela dimensão de alguns teatros, problema não que não podia ser descurado, como vimos. Assim, as máscaras tinham grandes bocas, por vezes dotadas de uma espécie de porta-voz que projetava o som. Outra forma de aumentar a projeção do som era revestir a máscara com placas de bronze ou latão, que funcionavam como caixa-de-ressonância.

Maurice Sand, na sua obra de referência *Masques et bouffons*, cita Aulu Gelle, escritor do tempo do imperador Adriano: “Toda a cabeça do ator estava encerrada dentro da máscara, de modo a que a voz só podia sair por um orifício que era ainda apertado, pelo que a voz, assim constrangida, tornava os sons mais fortes e mais distintos. Eis porque os latinos davam o nome de *Persona* a essas máscaras, porque faziam retinir e ressoar a voz dos que a usavam”³⁶.

³⁵ M. Justino Maciel, *Vitrúvio - Tratado de Arquitetura*

³⁶ Maurice Sand, *op. cit*



11 - Modelo das primeiras máscaras, segundo António Fava

Persona, na atual concepção da palavra, está ligada à Psicologia; segundo a definição de Jung, é a face social que o indivíduo apresenta ao mundo, "uma espécie de máscara, projetada por um lado, para fazer uma impressão definitiva sobre os outros, e por outro, dissimular a verdadeira natureza do indivíduo".

Mas a raiz etimológica de *persona* é diferente. É uma palavra italiana derivada do Latim para um tipo de máscara feita para ressoar com a voz do ator (*personare*, significa "soar através de") ou seja, precisamente o conceito tido pelos romanos, de fazer passar a mensagem vocal através da máscara, tida aqui como objeto, e não na concepção mais tardia de composição do "personagem".

A ligação das palavras é óbvia, porquanto personagem pode significar o papel desempenhado por um ator, a pessoa considerada pela sua aparência, ou a representação do ser humano numa obra de arte. Em qualquer dos casos, a origem tem direta relação com o teatro: uma mensagem que se quer passar, de artista para o público.

A tradição latina foi mantida na chamada *Comédia Atelana* (da antiga cidade de Atella, situada entre Nápoles e Cápuia), que se considera ser uma das origens da *Commedia dell'Arte*. Os atores atuavam na orquestra (espaço contíguo ao palco) e não no proscênio (o próprio palco). Atuavam sem coturnos e usando grandes máscaras, chamadas *personae* [mantendo a tradição romana], ou simplesmente pintavam o rosto com fuligem ou farinha. Representavam tipos populares, caindo frequentemente na grosseria ou mesmo na obscenidade, o que se compreende se considerarmos o público a que se destinava. Como refere Margot Berthold, “À rusticidade das suas máscaras grotescas correspondia a robusta irreverência dos seus diálogos improvisados”³⁷



12- Maccus e a cabeça de um ator com máscara numa farsa Atelana, (séc. I, D.C)

No modo de compor o personagem também se recorria a métodos menos elaborados, como enegrecer a cara com fuligem, procurando o mesmo efeito da máscara, ou cobri-la de farinha, como foi feito com a figura de *Pagliaccio*, o que está na origem dos atuais palhaços enfarinhados, presentes em todos os circos, o que mostra a

³⁷ Margot Bertohld, *História Mundial do Teatro*

resiliência de certas figuras, capazes de sobreviver a séculos, a correntes estéticas e a modas – como aliás, aconteceu com algumas figuras da *Commedia dell'arte*.

Phyllis Hartnoll refere que cada máscara da *Commedia dell'Arte* pertencia a um grupo perfeitamente identificável, e que expressão máscara referia-se tanto para o personagem como para o objeto em si³⁸.

Cesare Molinari, na sua *História do Teatro*, diz que “o termo *máscaras* foi usado para identificar os personagens característicos da *Commedia dell'Arte* já tardiamente... Antes dizia-se, como vimos, comédia dos *Zanni* ou dos *Graziani*”³⁹.

Mas o mesmo autor, na sua obra *La Commedia dell'Arte*, de 1985, diz, logo na introdução, que uma forma de definir a *Commedia* é tê-la como um tipo de representação em que o espetador reconhece certos personagens e classifica-os como “máscaras”.

Não só pelo nome e pela aparência, mas também pela função dramática e pelo comportamento, os traços que definem o personagem não diferem substancialmente de umas representações para outras, pelo que os personagens eram sempre os mesmos: tipos fixos, ou “máscaras”.

Na mesma linha, Emilio del Cerro, no seu livro *Nel regno delle maschere – dalla Commedia dell'Arte a Carlo Goldoni* (1914), refere que a própria máscara que cobria a face do autor contribuía, com a sua imobilidade, para a tornar não menos imóvel que a figura que representava. Algumas vezes mudavam as pessoas, mas o personagem (a “máscara”) permanecia o mesmo. *Pantalone* podia mudar de profissão, ou *Pulcinella* deixar a libré de criado, mas o seu carácter não variava.

De passagem, registre-se que logo no título do seu livro Emilio del Cerro aponta para uma diferença entre a *Commedia dell'Arte* e o teatro de Goldoni.

Citando vários autores, Cesare Molinari diz que as máscaras da *Commedia dell'Arte* têm sido de forma variável, definidas pelos historiadores modernos como “tipos” fixos, absolutamente personalizados e concretos (Lee, 1881), como personagens que representam os usos e costumes das diversas partes de Itália (de Amicis, 1882), como tipos praticamente inalteráveis, condenados a mover-se apenas dentro dos limites traçados pela tradição (del Cerro, 1914), como abstrações nas quais se resume o

³⁸ Phyllis Hartnoll, *op. cit.*

³⁹ Cesare Molinari, *História do Teatro*

comportamento de inúmeros personagens (Lea, 1934), como personalidades cumulativas (Nicoll, 1963), ou como um código revelador de um carácter e de um comportamento (Tessari, 1969).

E afirma ainda que, entre as expressões usadas nos séculos para o que mais tarde se convencionou chamar *Commedia dell'Arte*, as mais usadas eram “comédia de máscaras” ou “comédia dos Zanni”, embora, de facto, os *Zanni* (os criados) serem algumas das máscaras que integravam a comédia, sendo as outras os “Velhos” (*Pantalone* e o *Dottore*).

Na *Commedia dell'arte* havia portanto quatro “máscaras” fundamentais: os dois velhos, *Pantalone* e *Graziano (Il Dottore)*, e os dois criados, *Arlechino* e *Scapino*, ou as suas variações. Segundo o mesmo autor, essa classificação estava já presente na obra clássica de Luigi Riccoboni *Histoire du Théâtre italiaen depuis la décadence de la comédie latine*, publicada em 1728, quando afirmava que na *commedia dell'arte* havia quatro “máscaras” fundamentais: *Pantalone* e o *Dottore Graziano*, isto é, os dois Velhos, e os dois *Zanni*, *Arlequin* e *Scapino* (note-se que Riccoboni escreveu em francês e em França, onde *Scapino* era na época o *Zanne* mais conhecido).

Riccoboni usou a expressão atores *masqués* (mascarados). Obviamente, trata-se de um modo de traduzir para francês “*maschera*”, uma vez que a palavra francesa “*masque*” é insuficiente para definir o conceito, porque se refere apenas ao objeto, ou adereço.

Sobre as origens das máscaras, considerando-as como adereço, é consensual que elas não surgiram com a *Commedia*, como atrás se disse, e as suas fontes de inspiração são tão distantes com o teatro grego e latino (para restringir apenas ao universo europeu), como também as tradições mais modernas do teatro popular medieval. As máscaras existiam antes da *Commedia dell'Arte* no teatro ou noutras atividades lúdicas; os cómicos, segundo Cesare Molinari, transferiram-nas para os seus palcos, inspirados pelo mundo multicolor e multiforme do Carnaval, festa de origem pouco cristã, onde se sintetizavam, em símbolos já um pouco difusos da Renascença, o seu apego às forças e valores das religiões pagãs e contos antigos. Os *Zanni*, com o seu fato branco largo, lembrariam as almas dos mortos que retornavam, *Pantalone*, envolvido num fato

vermelho aderente, parecia um demônio, enquanto o fato de Arlequim significaria “a grande variação do fresco Maio”, ou seja o eterno renovo da Primavera⁴⁰.

Estas interpretações não são corroboradas por outros autores, que apontavam a origem dos trajés na vestimenta típica de algumas regiões de Itália, como Bergamo, pátria dos primeiros *Zanni*, ou a caricatura das diversas classes sociais, como os mercadores de Veneza, no caso de *Pantalone*, ou os licenciados de Bolonha, no caso do *Dottore Graziano*.

Outras máscaras podem ser referidas, com a de *Pulcinella*, de raiz napolitana, originalmente negra, mas que com o tempo passou a ser branca. Ou a do *Capitano*, que também usava máscara negra, com um nariz proeminente e grandes bigodes de fanfarrão, embora mais tarde passasse a atuar sem máscara, como mostra a figura.



13 - Figuras de teatro, quatro estudos de Capitães, Claude Gillot (1673-1722)

⁴⁰ Cesare Molinari, *op. cit.*

Mas a *Commedia dell'Arte* não só sofreu essas influências, como também influenciou formas populares de expressão, sobretudo dos festejos carnavalescos. Um exame atento da muita da iconografia da época mostra muitas vezes figuras dos Velhos (sobretudo *Pantalone*) e dos *Zanni* (Arlequins, Brighelas, Pulcinellas e outros), não em representações teatrais, mas em cenas de rua, associados a festejos, que podem estar relacionados com o Carnaval, mas também a feiras, casamentos ou outros eventos sociais.

Significa isto que, de certa forma, a *Commedia dell'Arte* lançou uma moda, não de traje do dia-a-dia, mas do traje para essas ocasiões especiais, sem relação direta com a representação teatral, mas baseada nos tipos criados (as “máscaras”).

É interessante notar que esse efeito chegou aos nossos dias. Ninguém se espanta quando, em pleno século XX ou XXI, vê um Arlequim, uma Colombina ou um Pierrot num baile de Carnaval, e mais: pelo contrário, toda a gente identifica o personagem, ainda que desconheça tudo, ou quase tudo, sobre a *Commedia dell'Arte*.

Essa influência pode ser encontrada, naturalmente, no teatro, onde, mesmo depois de um eclipse de dois séculos, alguns grandes autores e encenadores do final do século XIX vieram de certo modo reabilitar a *Commedia*. Mas também no cinema, em que podem ser encontrados traços comuns entre os gags de Charlot ou Buster Keaton, por exemplo, e certos *lazzi*, algumas vezes sofisticados, da *Commedia*. Há um paralelismo entre o prato de comida que, por ação de um fio oculto, foge ao *Zanni* glutão, e os pratos dos emigrantes do filme de Charlie Chaplin que, com o balanço do navio, passam de um lado para outro da mesa, fazendo com que cada um só coma quando o prato lhe fica à frente.

Winifred Smith, na sua obra *The Commedia dell'Arte*, diz que tão pouco podem os muitos *lazzi* da *Commedia dell'arte* ser parte da sua influência; os truques faciais, os disfarces, as palhaçadas e o resto podiam ser encontrados no teatro medieval francês e inglês, muito antes da influência italiana. Além disso, as máscaras, herdadas do teatro medieval, eram usadas em palco até tão tardiamente como no tempo de Shakespeare ou de Molière.

Também refere que, quando *Pantalone di Bisognosi* surgia com a sua longa capa preta e calça/meia vermelha dos magníficos de Veneza, a assistência sabia logo que, de acordo com a convenção, ele devia falar o dialeto veneziano, ser estúpido, avarento,

apaixonado e ser a vítima dos jovens, na intriga. O seu velho sócio, *Gratiano*, ou *Dottore Gratiano*, como era chamado nos textos mais antigos, era normalmente de Bolonha, e usava a veste preta comprida e o chapéu académico dessa universidade, com o aditamento de uma máscara manchada de vinho que destoava divertidamente do seu garbo distinto.

Pierre Louis Duchartre sublinha a origem variada, mas tipificada, dos personagens da *Commedia dell'Arte*: “Bolonha, com a sua antiga universidade, contribuiu para o Doutor, tão disparatado quanto pedante. Veneza, cidade de marcadores e aventureiros, forneceu Pantalone e o Capitão; Os dois de Bergamo – o Auvergne da Itália (*no sentido de uma terra de brancos*) - Arlequim o simplório espertalhão, e Brighela o criado desonesto”⁴¹.

Traçando o paralelismo com o teatro popular inglês, o rapaz grotesco, o *Tommy*, tal como os *Zanni*, dá sinais de ser uma tradicional relíquia de cerimónias imemoriais; a sua máscara, semelhante a um animal negro ou a um bico de pássaro, o seu fato de remendos coloridos, a sua espada de pau, tudo aponta para os antigos festivais agrícolas rústicos, cujo espírito é preservado pela licenciosidade do Carnaval ou pela atuação dos saltimbancos.

Embora as máscaras tivessem sido condenadas pela Igreja, subsistiram mesmo em representações de índole religiosa, como nos “mistérios populares” e nos espetáculos públicos grotescos, apresentados por saltimbancos e bufões.

As máscaras (no sentido do objeto) da *Commedia dell'Arte* diferiam das suas antecessoras por serem, na verdade, meias máscaras, pois só cobriam metade do rosto. Os seus traços representavam o personagem, não só como retrato psicológico, mas também como atributo da profissão ou da sua região de origem.

Como se disse, as máscaras originais eram de casca de árvore ou de madeira, tendo evoluído para couro, ou misto de couro e tecido. Para a execução em couro, usava-se uma espécie de molde em madeira, eventualmente uma máscara primitiva, para sobre ela moldar o couro até obter a forma pretendida.

As cores variavam, sendo as mais correntes em negro. A de Arlequim era sempre negra, cobrindo a parte superior da face, com olheiras, olhos pequenos, nariz achatado, com alguma semelhança com um gato, por vezes com altos simulando

⁴¹ Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*

hematomas. Cabe aqui lembrar que o personagem Arlequim, evoluiu, desde a sua origem bergamasca, do *Zanne* boçal, estúpido, vítima de todas as manhas de Brighela, para a figura refinada por que ficou mais conhecido. Assim, a máscara evoluiu até à mascarilha de veludo que aparece nas representações do século XVIII.

Brighela segue a evolução oposta, sendo a máscara escura, com olhos oblíquos e aspeto bestial, de acordo com a nova interpretação do personagem.

Pulcinella surge com uma máscara negra, com nariz aquilino, barba e bigode. Segundo Cesare Molinari, a imagem da máscara de *Pulcinella* foi-se verdadeiramente fixando só a partir da segunda metade do século XVIII: o fato muito largo e branco, com mangas compridas que cobrem as mãos, a máscara negra com um grande nariz, o barrete mole.

Quanto aos Velhos, *Pantalone* caracteriza-se por uma máscara negra com um nariz adunco, sugerindo ascendência judaica, por vezes com óculos, sobrancelhas espessas e testa enrugada, como convinha à sua idade.



14 - Pantalone, Jacques Callot, água-forte, 1618

O *Dottore* usa também uma máscara negra, nariz pronunciado e fartas sobranceiras.

A reforma de Carlo Goldoni não se fez apenas na dramaturgia, mas também nas máscaras. Goldoni, dramaturgo, poeta e libretista de óperas séria e bufa, inicia uma nova abordagem da *Commedia dell'Arte* em 1747, com *Il servitore de due padrone*, a que se seguiu *La vedova scalta*, no ano seguinte. Na verdade, estas peças eram uma simbiose entre a comédia erudita, ou pelo menos da *Comedia all sogetto*, com os personagens e alguns artifícios da *Commedia dell'Arte*. Os textos passaram a ser fixos, e os enredos verosímeis, nomeadamente de crítica social à burguesia nascente e á aristocracia decadente.

Esta abordagem valeu-lhe a crítica feroz de Carlo Gozzi, defensor da *Commedia* enquanto arte do improvisado e da fantasia. Goldoni optou por partir para Paris em 1762, onde dirigiu a *Comédie Italiene*.

Em França sofreu uma grande influência de Molière, que havia de marcar a sua obra, vindo até a passar a escrever em francês. Conta-se que um dia, perante o sucesso de uma peça sua, teria murmurado: “está bom, mas ainda não é Molière”.

Naturalmente, as influências francesas, para além das suas opções ainda em Itália, tiveram reflexo nos figurinos e nas máscaras. Não tanto nas figuras estereotipadas, como os “Velhos” ou os *Zanni*, nem tão pouco nos *Innamorati*, sempre vestidos á moda da época; mas no uso das máscaras.

A iconografia da época mostra-nos um certo abandono desse adereço, exceto em Arlequim; mas os “Velhos” começam a aparecer sem máscara. A transição não foi fácil: segundo Duchartre, a primeira vez que Goldoni fez representar um *Pantalone* sem máscara, foi um fracasso⁴².

Por outro lado, Goldoni trouxe de Veneza, a sua terra natal, outro uso desse adereço. A cidade tinha uma longa tradição do uso de máscaras, sobretudo no Carnaval, a festa veneziana por excelência (e ainda hoje o é, mau grado outros carnavais). As máscaras estavam tão enraizadas na tradição, e os abusos tão frequentes, que houve necessidade de regulamentar o seu uso. Danilo Reato refere dezenas de posturas da *Serenissima Reppublica* desde 1339 até 1776⁴³. As disposições variavam: a proibição de

⁴² Pierre Louis Duchartre, *op. Cit.*

⁴³ Danilo Reato, *Le maschere veneziane*

os homens se vestirem de mulher, do uso durante a noite, com o porte de armas, ou nas casas de jogo são exemplos. Mas o hábito estava enraizado, e o efeito da *Commedia dell'Arte* foi apenas de acrescentar vários tipos de máscaras às já existentes.

As máscaras venezianas eram variadas, e podiam servir, quer para disfarçar, quer para identificar. Na Veneza do século XVI, as mulheres (sobretudo as cortesãs) usavam o *trucco* como forma de sedução, podendo este ser uma máscara, maquilhagem, ou combinação das duas⁴⁴. As máscaras eram completas, brancas e sem expressão, semelhantes às que ainda hoje se podem ver no Carnaval veneziano.

Descrevendo algumas imagens da época, Katritzky diz que a figura “usa um véu completo, que a marca como cortesã...” e adiante que “o véu [*máscara*] parece ter dado lugar a uma máscara de cor clara, moldada sobre a face, mais do que as máscaras completas negras que aparecem excecionalmente em versões pintadas”; e ainda “registos de textos sugerem que as atrizes usavam véus [*no sentidos de máscaras*] para acentuar o seu aspeto sexual, e eram consideradas provocadoras em palco”⁴⁵.

A *bauta* “era o disfarce⁴⁶ veneziano por excelência e o mais original e o principal costume cidadão”. Além de uma capa, normalmente preta, de um pequeno manto, preso a um tricórnio, também negro, a que se ligava uma meia máscara branca, chamada *larva*⁴⁷. Esta máscara era caricatural, e desprovida de qualquer expressão.

A máscara de *Pantalone* é indubitavelmente de origem veneziana, tal como o seu personagem; símbolo da burguesia mercantil, de importância crescente na sociedade da época. “A máscara negra põe em destaque algumas características fisionómicas: o nariz adunco, sobrancelhas acentuadas e uma curiosa barbicha pontiaguda, que ele habitualmente cofia suavemente com a mão”. Ou seja, o oposto da *larva*, desprovida de expressão.

Ainda segundo Danilo Reato, *Arlecchino* “usa uma meia máscara negra de traços demoníacos e felinos, por vezes munida de sobrancelhas hirsutas e bigode. O nariz é arrebitado; completa o conjunto um alto na testa”. Adiante, sugere como

⁴⁴ Danilo Reato, *op. cit*

⁴⁵ M. A. Katritzky, *The Art of Commedia*

⁴⁶ *Travestimento*, no original

⁴⁷ Danilo Reato, *op. cit*

possível origem deste personagem um demónio chamado *Alichino*, referido nos Cantos XXI e XXII do *Inferno* de Dante⁴⁸.

Goldoni, quando apresentou em 1748, em Veneza, a sua comédia *La vedova scalta* (*A viúva astuta*) põe a protagonista a escolher entre quatro pretendentes, recorrendo a uma máscara para esconder a sua identidade, o que está na tradição veneziana, mas não no conceito de máscara definidora da *Commedia dell'Arte*.

Pierre Louis Duchartre transcreve das Memórias de Goldoni o seguinte texto: “a máscara interfere sempre de forma incomensurável com o desempenho do ator, quer ele esteja a interpretar alegria ou dor. Quer ele esteja desejando uma mulher, barafustando, ou fazendo palhaçadas, tem sempre a mesma cara de couro... Por isto propus reformar as máscaras da comédia italiana e substituir farsas por comédias”⁴⁹.

Pode considerar-se assim sintetizada a revolução goldoniana no uso das máscaras: de definidora de personagem, passavam a adereço.

Segundo Katritzky, “é sugerido muitas vezes que as mulheres da *Commedia dell'Arte* só excepcionalmente usavam máscara quando representavam. Contudo, o exame da iconografia revela que um significativo número das mais antigas atrizes as mostra com a cara total ou parcialmente tapada por uma máscara ou um véu”⁵⁰.

Citando Pierre-Louis Duchartre “não havia máscaras para as mulheres na comédia improvisada porque a máscara real era a estandardização de um carácter, e não importando com quanta frequência as várias *Inammoratas*, *soubrettes*, ou matronas fossem introduzidas, essas *Flaminias*, *Sylvias* ou *Fiametas* mudavam de carácter e personalidade tantas vezes quantas as diferentes atrizes que fossem encontradas para interpretá-las”

E adiante “a máscara de veludo fino, ou *loup* que as mulheres da *Commedia dell'Arte* por vezes usavam, não pode ser considerada uma verdadeira máscara, uma vez que era usada na rua como dentro do teatro. O *loup* era um acessório feminino, tanto como os brocados ou as rendas”⁵¹.

Ou seja, longe de constituir um componente na definição do personagem, como nos primeiros tempos, as máscaras das *Innamorate* passaram a ser um acessório de

⁴⁸ Danilo Reato, *op. cit*

⁴⁹ Pierre Louis Duchartre, *op. Cit.*

⁵⁰ M. A. Katritzky, *op. cit.*

⁵¹ Pierre Louis Duchartre, *op. Cit.*

moda ou garridice, tal como era prática na Veneza de Carlo Goldoni, normalmente ligadas ao enredo (enganar ou passar despercebidas em público).

Longa foi, portanto, a evolução da máscara na *Commedia dell'Arte*, desde a sua função na definição do personagem até ao simples adereço; como também na confecção e materiais empregues, desde a madeira e couro até ao veludo das mascarilhas de veludo do século XVIII.

Mas a sua presença ainda hoje é visível, quer em revivalismos que se vão fazendo, quer em novas obras em que o recurso à máscara não surpreende ninguém. Na *Commedia dell'Arte* as máscaras tiveram um duplo efeito: marcaram o nosso imaginário, e com tal ainda são fonte de certos comportamentos, como no Carnaval e no mundo do espetáculo, se não lançando uma moda, pelo menos servindo de referência; e foram sujeitas à influência da Moda, em particular de Veneza e de França, através da adoção de modelos de máscara de uso social, como o *loup* ou o *trucco*. Todas estas variações sobre a máscara foram abundantemente representadas, sobretudo através do desenho, dando origem a uma iconografia que permitiu, à época, difundir as diversas estéticas e tendências, bem como preservar um manancial de informação sobre o Teatro e a Moda.

6

Espaço cénico

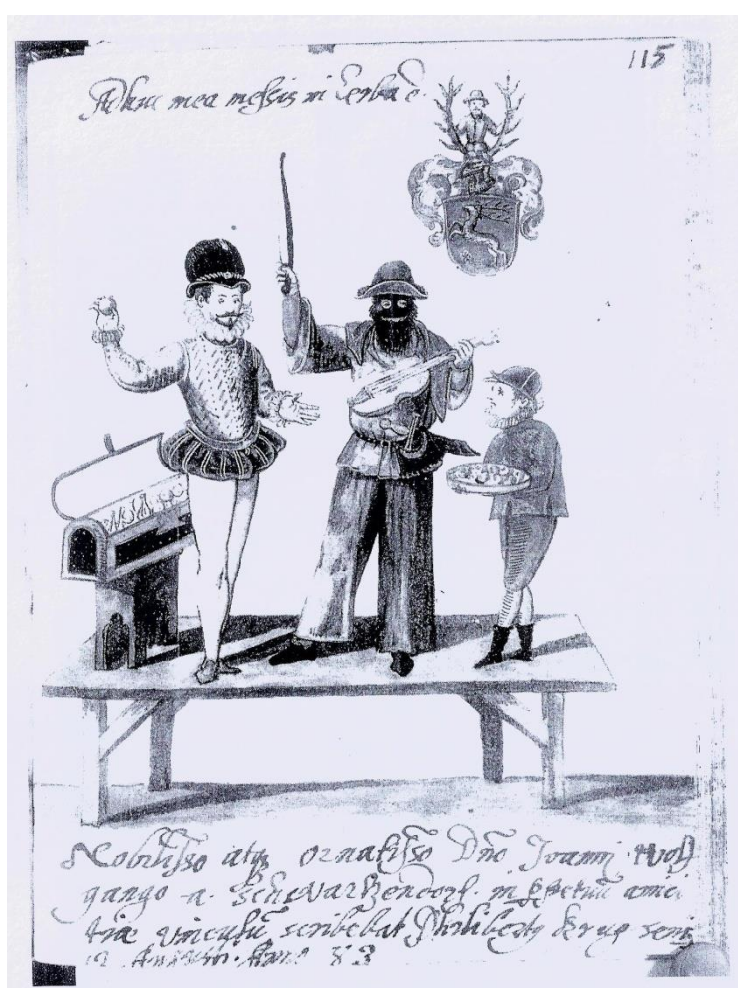
O teatro, cuja verdadeira origem é ser um espaço onde decorre a realização de um espetáculo, é muito antigo, e, no que toca à civilização europeia ocidental, tem a sua origem no mundo greco-romano. Não cabe neste trabalho fazer uma historiografia desse espaço, mas apenas caracterizá-lo de forma a salientar a influência da envolvente do espetáculo na conceção e execução da cenografia e dos trajes de cena, ou seja, nos figurinos.

A conceção e construção de espaços destinados exclusivamente a representações teatrais foram retomadas, da antiguidade clássica, no século XVI, portanto numa fase já adiantada do Renascimento, sem que disso resultasse o fim de outras formas teatrais que entretanto se foram criando e mantendo; paralelamente, foi-se mantendo uma tradição teatral criada durante a Idade Média. Os autos religiosos eram e continuaram a ser representados nas igrejas, e eram feitas representações teatrais mais profanas nos palácios e outros locais públicos, além de várias formas populares de teatro que continuaram a ser representadas nas ruas e nas praças, um pouco por todo o lado. Estas expressões de teatro, sobretudo as mais populares, mantiveram-se até hoje, de modo persistente (resiliente?) e acabaram mesmo por influir no teatro da atualidade, quer pela via tradicionalista, quer pela adaptação e reformulação por via erudita.

Bons exemplos desse teatro popular de raiz religiosa são o descrito por Júlio Dinis, em “*A Morgadinha dos Canaviais*”, ou, este de raiz erudita, o *Tchiloli* de São Tomé e Príncipe, com origem num auto de Baltazar Dias, poeta e dramaturgo madeirense do século XVI, baseado nas lendas ligadas ao imperador Carlos Magno.

Na época do despertar da *Commedia dell'Arte* as trupes de comediantes eram itinerantes, e transportavam consigo o material de cena, incluindo os palcos, pouco mais do que estrados, não eram muito diferentes dos usados pelos saltimbancos que proliferavam por todo o lado.

Os primeiros locais de representação eram o que Katritzky chamou palcos naturais⁵². Tratava-se do aproveitamento de espaços existentes, terraços, galerias, e átrios, sobretudo se tivessem escadarias, em palácios ou edifícios públicos, bem como palcos improvisados desmontáveis transportados pelas troupes. Daí passou-se para simples plataformas elevadas a cerca de um metro de altura, sem mais arranjos ou ornamentos, por vezes adossados a edifícios existentes no local⁵³. Mas a evolução foi contínua.



15- Katritzky, palcos naturais

⁵² M. A. Katritzky, *The Art of Commedia...*

⁵³ Cesare Molinari, *História do Teatro*

“Os palcos eram normalmente feitos altos, de modo que a plataforma ficasse ao nível dos olhos de um homem em pé... a altura da plataforma assegurava outra vantagem material, porque baixando as cortinas até ao chão a toda a volta formava-se uma arrecadação... a própria plataforma estava dividida em duas secções desiguais por uma grande cortina suspensa de dois pilares, formando o palco e os bastidores. O fundo estava geralmente pintado com uma cena de uma praça pública com casa e ruas em perspectiva. Duas ou três aberturas na cortina serviam para as entradas e saídas. Em regra, havia duas escadas, colocadas de cada lado, do solo até ao palco”⁵⁴.

Na interpretação dos desenhos e gravuras apresentados por Katritzky, respeitantes ao período de 1560 a 1620, apenas três sugerem a representação em teatro; as restantes são em palcos em espaços públicos, por vezes mesmo em plena rua, ou interiores de palácios⁵⁵.

A crescente aceitação da *Commedia dell'Arte* por camadas sociais mais evoluídas, e a própria evolução da *Commedia*, levou a que as melhores companhias viessem a representar em teatros clássicos, como sucedeu em Veneza, onde Goldoni apresentou a sua primeira peça, *Il servitore di due padroni*, em 1745. Mas muito antes disso, já as companhias de comediantes haviam representado em teatros públicos ou privados em Itália, França e Espanha. Por exemplo, a companhia de Alberto Ganassa foi a Paris pela primeira vez em 1571, para a entrada do rei Carlos IX e da sua jovem esposa, Isabel de Áustria, e no ano seguinte estava em também em Paris para o casamento do rei de Navarra (futuro Henrique IV de França) com Margarida de Valois, irmã de Carlos IX; em 1577 estava na corte de Filipe II de Espanha⁵⁶.

No âmbito do nosso trabalho, interessam os teatros contemporâneos da afirmação da *Commedia dell'Arte*. Esta, como se disse, começou pela apresentação sobre palcos improvisados, em feiras e espaços públicos, acabando as melhores companhias de cómicos por atuar em verdadeiros teatros, especialmente em Veneza, de forma profissional, com fins lucrativos ou sob mecenato de alguns poderosos, por vezes numa combinação das duas formas. Por isso se abordarão os teatros renascentistas italianos, a par dos teatros ingleses isabelinos, espanhóis e franceses da época,

⁵⁴ Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*

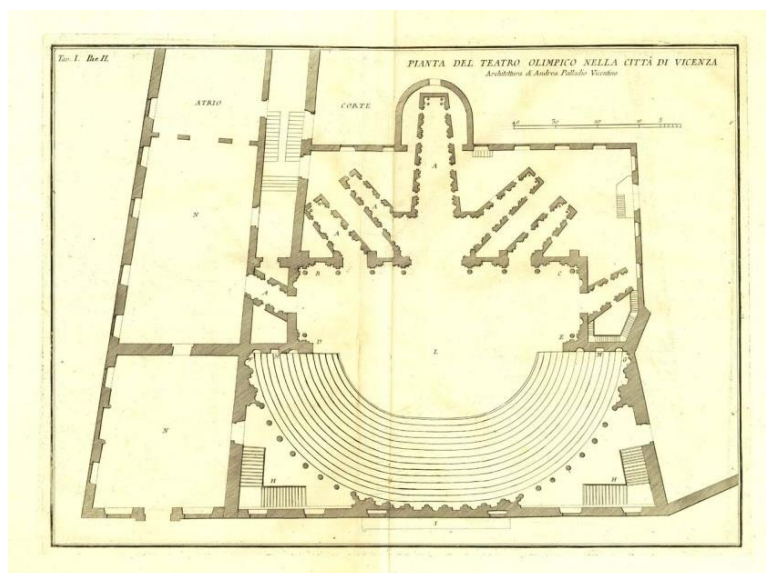
⁵⁵ M. A. Katritzky, *op. cit.*

⁵⁶ M. A. Katritzky, *op.cit.*

Sebastiano Serlio publicou em 1545 o segundo livro da sua obra *Architectura*, no qual abordava problemas como a pintura em perspectiva, especialmente para cenários, a que chamou “cenografia”. Teorizou também sobre o local que ofereceria a melhor visão do palco e, segundo a ordem estabelecida, esse local estava reservado para os espetadores mais importantes, ou seja, o lugar do príncipe⁵⁷.

Serlio tinha estudado o grande arquiteto romano Vitrúvio, cuja obra *Tratado de Arquitetura* foi usada ao longo de séculos, tendo sido traduzida em várias línguas. A versão aqui utilizada é a tradução de M. Justo Maciel publicada pela Universidade de Coimbra⁵⁸. Na sua obra, Vitrúvio estabeleceu uma série de normas, desde a construção do palco aos lugares dos espetadores, bem como a sua distribuição, não descurando pormenores como a acústica, normas essas recuperadas pelos arquitetos italianos da Renascença.

Foi necessário esperar até 1580 para ver construir, em Vicenza, o *Teatro Olimpico*, como estrutura permanente, segundo os planos de Andrea Palladio. Este teatro de referência seria terminado quatro anos depois pela mão de Vincenzo Scamozzi, discípulo de Palladio, em virtude da morte do mestre em 1581⁵⁹.



16 - Teatro Olimpico

⁵⁷ Glynne Wickman, *A History of the Theatre*

⁵⁸ M. Justino Maciel (trad.), *Vitrúvio – Tratado de Arquitetura*

⁵⁹ Glynne Wickman, *op. cit.*

Palladio tinha feito uma xilogravura sobre a obra de Vitrúvio e tinha também construído teatros de madeira. O *Teatro Olímpico* constitui a consagração das suas ideias. “A parede do palco, de madeira, apresentava uma estrutura extremamente rica, em três pisos, muito diferenciados entre si. O piso inferior apresenta a forma de um arco triunfal alargado: colunas isoladas, adossadas a pilastras, formam três eixos à esquerda e outros três à direita, sendo o do meio interrompido por uma porta retangular...”⁶⁰. Temos assim a combinação da *frons scenae* romana com a perspectiva de Serlio.

Seguiu-se a construção de outros teatros, como o *Teatro Olímpico* de Sabionetta, ou o *Teatro Farnese*, mas a importância destas primeiras formas de sala de espetáculos reside em que ficaram definidas as “regras” que marcaram a construção de teatros e mesmo dos cenários, conforme estabeleceu Serlio, até ao fim do século XIX, e que acabariam por se estender a toda a Europa. Serlio “estabeleceu três tipos básicos de cenário: uma arquitetura de palácio para a tragédia (*scena trágica*), a vista de uma rua para a comédia (*scena comica*) e uma paisagem arborizada para a pastoral (*scena satírica*)⁶¹. Note-se a semelhança entre a *scena comica* e o cenário descrito por Duchartre para os palcos itinerantes dos comediantes, o que mostra uma interação entre as duas formas de teatro, o erudito e o popular.

Nesses primeiros teatros, o fundo, decalcado da *frons scenae* romana, tinha várias aberturas, em regra três davam para ruas radiais (que numa planta do referido *Teatro Olímpico* de Vicenza eram sete) que induziam a perspectiva⁶².

À medida que esta forma de espaço cénico se foi espalhando pela Europa, foi naturalmente sofrendo as influências locais, quer de infraestruturas disponíveis ou áreas para as erguer, quer de condicionantes político-religiosas, quer ainda das tradições e idiosincrasias dos povos.

Na Inglaterra, país que se iria revelar fundamental para a evolução do Teatro, a revolução renascentista na conceção dos teatros teve um carácter mais popular que erudito, embora os elementos clássicos fundamentais (cena, palco, arena) estivessem presentes.

Segundo Molinari, “os *Inn’s Courts* e as arenas inglesas, em virtude de posteriores proibições, foram progressivamente abandonados pelas companhias

⁶⁰ Manfred Wundram, *Andrea Palladio*

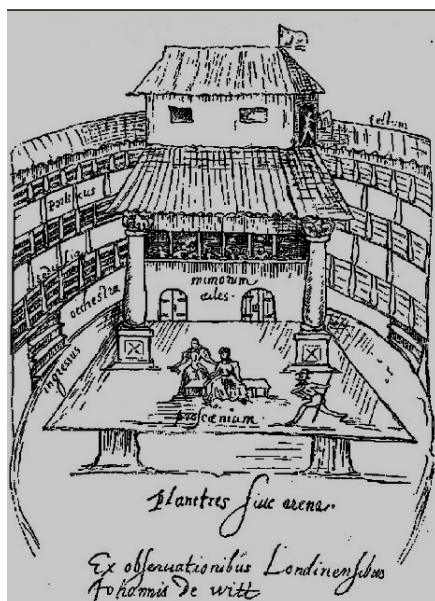
⁶¹ Margot Bertold, *A History of the Theatre*

⁶² Manfred Wundram, *op. cit.*

dramáticas, tendo no entanto, servido de modelo ao edifício teatral isabelino, que foi concebido e mandado construir por um ator”. James Bourbage reproduziu no seu teatro, inaugurado em 1577, e a que chamou simplesmente *The Theatre*, “as condições ambientais em que até então os atores tinham trabalhado, misturando a estrutura das arenas com as dos pátios das tavernas”⁶³.

Segundo Glynne Wickham “o que não sabemos ao certo é se *The Theatre*, ou o seu vizinho imediato *The Courtain*, no subúrbio de Shoreditch, a norte de Londres eram octogonais, poligonais ou circulares – a melhor hipótese seria poligonal”⁶⁴.

Segundo a mesma autora, outros se seguiram, como o *Swan*, o *Globe* ou o *Rose* para referir os mais conhecidos, com características comuns que permitem tipificar o teatro isabelino. No mapa de John Noden representando Londres em 1600 mostra quatro teatros na mesma zona: o *Swan*, o *Beargarden*, o *Rose* e o primeiro *Globe*⁶⁵, e todos eles aparecem com uma planta circular. Mas no mapa de Visscher de 1616, de maior apuro técnico, eles aparecem poligonais⁶⁶, e uma gravura do *The Theatre* de James Bourbage de 1616 mostra-o poligonal⁶⁷, o que aponta para que as duas formas tenham coexistido.



17- The Swan Theatre

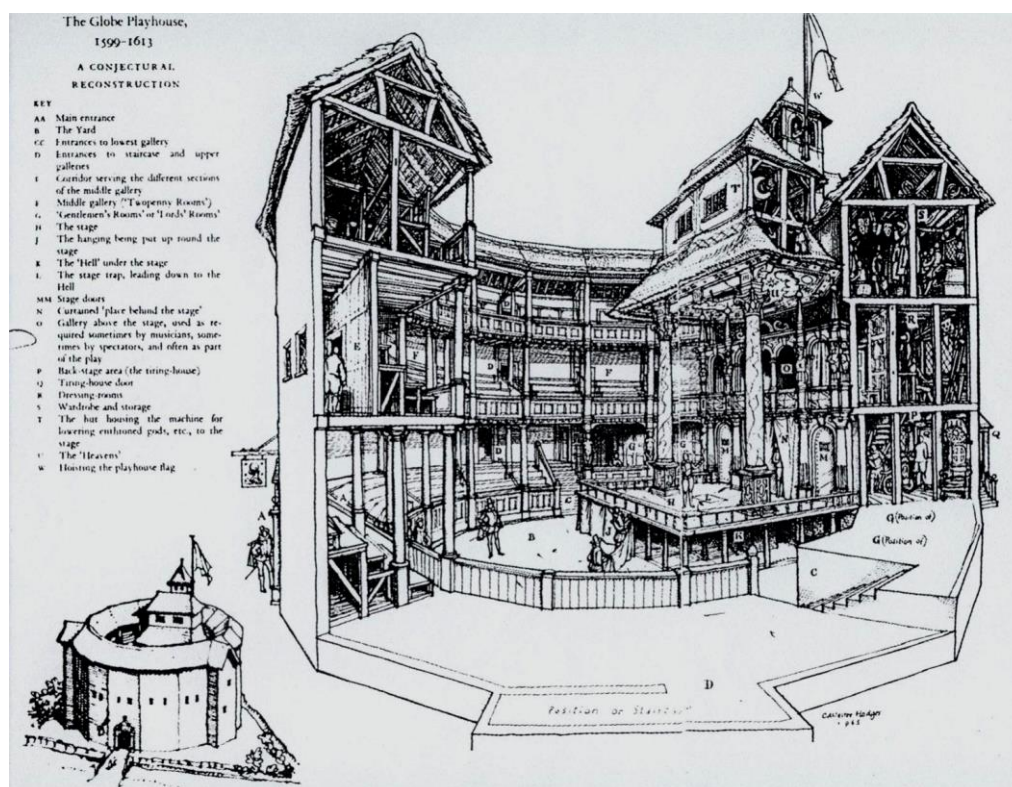
⁶³ Cesare Molinari, *op. cit.*

⁶⁴ Glynne Wickman, *op. cit.*

⁶⁵ Glynne Wickman, *op. cit.*

⁶⁶ Margot Bertold, *op. cit.*

⁶⁷ Phyllis Hartnoll, *op. cit.*



18 - The Globe Theatre

O teatro isabelino era composto por um palco, rodeado por três lados por várias galerias, em regra três, para espectadores, com uma cobertura superior. O palco era elevado, envolvido pela arena (*pit*), e tinha uma galeria coberta por cima; podia estar reservada aos nobres (*Lord's Room*), alojar os músicos, ou ser usada no enredo. Na arena juntavam-se os espectadores menos abonados, podendo os outros entrar para as galerias, pagando um suplemento⁶⁸.

Ressalta a diferença entre a conceção clássica de Vitruvius e Serlio e a abordagem popular do teatro isabelino. Este foi criado para o teatro, por vezes aproveitando arenas já existentes, e não para a ópera, não existindo a orquestra. O “olhar do príncipe” ou os estudos de perspectiva estavam ausentes, mas o público estava mais próximo do palco. Nalguns casos, podia mesmo haver espectadores, decerto especiais, sentados sobre os lados do palco.

⁶⁸ Margot Bertold, *op. cit*

Na parede do fundo havia uma abertura grande, encimada pela galeria e tapada com uma cortina e duas portas laterais. Sobre a galeria havia uma torre para alojar as máquinas de cena.

É fácil constatar a confluência de três conceitos de teatro: o clássico romano, o *corral* e o auto religioso, tendo em comum o espaço aberto.

O rei Filipe III fez construir em Madrid, no palácio do Bom Retiro, um Coliseu, teatro ao estilo italiano, no que foi seguido noutras grandes casas de Espanha, tendo mesmo assim os teatros de corte e *corrales* coexistido quase até aos nossos dias. É de salientar que o rei Filipe III (IV de Espanha) foi grande apreciador e impulsionador do teatro, e não só por amor à arte: o seu único bastardo legitimado, D. Juan José de Áustria, era filho da atriz Maria Inês Calderón⁶⁹.

A evolução do teatro em França teve um percurso diferente, tendo sido fortemente condicionada pelas questões religiosas, tendo por resultado seis guerras de religião (entre 1562 e 1598), que dividiram profundamente a sociedade francesa; os outros países da Europa Ocidental penderam decisivamente, ou para o protestantismo (a Inglaterra), ou para o catolicismo (os restantes). A questão religiosa na Europa Central só ficou resolvida em 1668, para além do nosso enquadramento temporal.

Em 1548, Henrique II proibiu as representações religiosas em Paris, como medida de garantia da ortodoxia, a que se seguiram proibições nas capitais provinciais. Recordemos que este rei era casado com Catarina de Médicis, que teve influência na primeira aparição da *Comedia dell'Arte* em Paris. Embora o rei tenha morrido em 1559, Catarina teve uma longa ação política (foi rainha-mãe de três reis e quatro vezes regente de França) e ficou conhecida como mecenas e protetoras das artes.

Sobreviveu a essa proibição a *Confrèrie de la Passion* (*Confraria da Paixão*), que “representava desde o início do ano de 1411 em interiores – a princípio no *Hôpital de la Trinité*, depois no *Hôtel de Flandre* e, finalmente, no *Hôtel de Bourgogne*, em Paris, onde o teatro francês mais tarde lançou as bases da sua brilhante carreira com Molière e a *Comédie Italiene*”⁷⁰.

⁶⁹ António de Oliveira, *op. cit.*

⁷⁰ Margot Bertold, *op. cit.*

No fim do século XVI, os teatros tenderam a ser instalações permanentes e cobertas, por vezes aproveitando estruturas existentes, como o *Blackfriars Theatre*, construído sobre as ruínas de um antigo mosteiro e que era “mais parecido com os teatros da Renascença italiana, do que os primeiros teatros isabelinos”⁷¹, para o que contribuiu a planta retangular do edifício conventual original.

Deste modo as companhias podiam realizar espetáculos no Inverno, e digressões no Verão.

Por outro lado, o teatro em recinto fechado levou a uma importante inovação: a necessidade de iluminação do palco, para que se pudesse acompanhar a representação, e não só da sala, para comodidade dos espetadores.

Com muitas semelhanças com o seu congénere isabelino, o teatro espanhol do “siglo de oro” (espaço temporal que compreende parte dos séculos XVI e XVII) era representado em salões de grandes mecenas ou na original e típica forma de *corrales*, que, de início, mais não eram que ruas ou praças fechadas, com o palco ocupando um dos topos, servindo as casas circundantes de galerias e camarotes; e daí uma certa semelhança com o *Inner Theatre* precursor dos teatros isabelinos. Tal como eles, não tinham cobertura fixa, mas tinham instalações que permitiam mudanças de cenário, alçapões e dispositivos que permitiam descer ou subir atores ou adereços, com que vindos ou idos para o céu, sistemas esses que foram posteriormente incorporados nos teatros concebidos de raiz. “A assistência mantinha-se de pé no *patio*, ou sentava-se nas galerias e camarotes circundantes. Havia uma galeria especial para as mulheres, e por detrás do palco, que se projetava no auditório, havia um balcão com acesso por uma escadaria”⁷².

Ainda segundo a mesma autora, os *corrales* mais importantes eram o *Corral de la Cruz*, datado de 1579, e o *Corral del Príncipe*, de 1582.

Como escreveu Molinari, “os *corrales*, termo que no século XVII tende a identificar-se com o de teatro, são, na verdade, pátios, rodeados pelas paredes de casa particulares, onde num dos lados era construído o palco. Em frente encontrava-se a zona reservada às mulheres, chamada *cazuela*; em cima, a tribuna para o Conselho e, no alto,

⁷¹ Phyllis Hartnoll, *op. cit.*

⁷² Phyllis Hartnoll, *op. cit.*

uma espécie de sobrado reservado ao clero... dos dois lados do pátio estavam as bancadas reservadas ao público”⁷³.

Os *corrales* revelaram-se uma instituição duradoura. Segundo António de Oliveira, os dois citados “construídos nos finais do século XVI, estes teatros constituíram os principais lugares de diversão dos madrilenos até ao século XIX”⁷⁴.

Os *corrales* espalharam-se pelas capitais provinciais de Espanha e pelo Novo Mundo, como no Peru e no México.

Outra característica, que teve decerto influência na sua manutenção, era que os proventos dos espetáculos se destinavam a obras de caridade. Segundo Molinari, “ao contrário do que se poderia esperar [*em plena Contra-Reforma*] a polémica contra os atores em Espanha não foi tão intensa como em outros países, por diversos motivos: em primeiro lugar, os *corrales* eram geralmente propriedade de instituições religiosas de beneficência que com eles tinham bons lucros; em segundo lugar, as companhias que representavam nos espetáculos públicos eram chamadas a representar igualmente na corte; em terceiro lugar estas companhias eram constantemente utilizadas nos espetáculos religiosos”⁷⁵.

Já vimos como os *corrales* tinham espaço reservados para os membros do clero; também da ubiquidade dos atores se depreende não haver uma separação total entre o teatro profano e o religioso. Também se explica assim a proliferação, sem grandes entraves, dos teatros e *corrales* em Espanha.

Bom exemplo dessa convivência, bem como da resiliência das peças religiosas, foi a representação da *Tragicomedia del Descubrimiento y Conquista de Oriente*, com que os Jesuítas do Colégio de Santo Antão, em Lisboa, obsequiaram em 1581 o recém-coroadado Filipe I, na sua deslocação e Portugal. Margot Berthold transcreve da obra *Relaciones*, de João Sardinha Mimoso, de 1620, a descrição da armação de três andares, ao ar livre, montada para a apresentação da peça: “um palco guarnecido de damasco colorido e ricamente adornado com pilastras, cornijas e arquitraves... aqui, vestígios dos múltiplos cenários do final da Idade Média

⁷³ Cesare Molinari, *op. cit.*

⁷⁴ António de Oliveira, *D. Filipe III*

⁷⁵ Cesare Molinari, *op. cit.*

combinavam-se com as características arquiteturais das antigas *scaenae frons* [sic] num estilo altamente original de homenagem cortesã⁷⁶.

O teatro do Hôtel de Bourgogne “era uma sala longa e estreita – Paris nunca teve teatros a céu aberto como os de Londres ou Madrid - com o palco elevado num dos topos. À sua frente havia um espaço para os espetadores em pé, prolongando-se para trás com bancos corridos elevados, com camarotes de ambos os lados”⁷⁷.

A *Confrérie de la Passion* deteve a exclusividade até 1634, tendo sobrevivido apenas através de pequenas companhias itinerantes.

Segundo Wickkam, a Confraria “decidiu alugar a sala, a partir de 1548, a companhias itinerantes de entretenimento profano, para seu proveito. O edifício, não obstante o seu design antiquado, estava destinado, após variadas convulsões, a emergir, como uma fénix, reconstruído e rebatizado como *Comédie Française*”⁷⁸.

A questão do aluguer da sala “causou infinitas disputas e uma longa série de processos. Em todo o caso, no final do século XVI e nos primeiros anos do século XVII o Bourgogne acolheu inúmeras trupes não só francesas, como também italianas, espanholas e inglesas”⁷⁹.

Em 1599, a sala foi alugada para a primeira verdadeira companhia de teatro profissional, à semelhança dos modelos inglês ou espanhol, evoluindo até se transformar na *Comédie Française*.

A procura de espetáculos teatrais levou à utilização de outros espaços disponíveis, como as salas de *jeu de paume* (jogo antepassado do ténis) existentes junto de alguns palácios. Uma delas veio a ser legalizada pelo cardeal Richelieu, dando origem ao *Théâtre du Marais*, do nome do local onde foi fundado.

Mais tarde, o Cardeal fez construir no *Palais Royal* um teatro privado, onde ainda hoje está instalada a *Comédie Française*, e foi feita a transformação do grande salão do *Hôtel du Petit Bourbon* em teatro (posteriormente demolido), adjacente ao palácio do Louvre, por volta de 1614⁸⁰; nele atuou Molière, depois da sua ausência forçada de Paris.

⁷⁶ Margot Bertold, *op. cit*

⁷⁷ Phyllis Hartnoll, *op. cit.*

⁷⁸ Glynne Wickman, *op. cit.*

⁷⁹ Cesare Molinari, *op. cit.*

⁸⁰ Glynne Wickman, *op. cit.*

A par deste teatro “oficial” assistiu-se à continuação e proliferação de companhias teatros itinerantes (*théâtres forains*, ou de feira), autorizados ou não, que divulgaram pela província as novidades trazidas de Itália, adaptando-as ao gosto e à língua francesa.

A *Commedia dell'Arte*, nascida em espaços abertos e sobre palcos de fortuna, adaptou-se aos novos ambientes dos palácios e dos teatros. Os espaços cobertos, franceses ou ingleses, permitiram as atuações de inverno. Não parece que tenham sofrido especial influência das novas condições; sofreram o esgotamento da fórmula, ultrapassados por novas formas de espetáculo, até ao novo fôlego dado por Goldoni, mas já em novos moldes.

De toda esta atividade teatral, espalhada por toda a Europa, resultou uma iconografia extensa, que nos permite recordar ou mesmo reconstituir não só os espaços onde se desenrolavam as atuações teatrais, como, mas também as soluções de cenografia utilizadas, e, no nosso caso, os trajes e adereços que perduraram na memória e influenciaram de forma indelével as gerações futuras.

7

A moda e o vestuário

Em jeito de introdução ao seu livro, Cristina L. Duarte transcreve uma definição corrente de Moda, como “maneira essencialmente mutável e passageira de se comportar, e, sobretudo, de se vestir”⁸¹. Assim acentuava o carácter passageiro, mesmo fútil, do entendimento corrente da Moda. Mas a Moda vai muito além disso: é algo decorrente do modo de viver gregário, como que uma dialética entre o estar conforme o conjunto, ou tentar individualizar-se.

E tão antiga quanto a sociedade humana: no seu estudo baseado em dezena e meia de tribos africanas, Hans Silvester constatou que os membros dessas tribos “pintam-se, decoram-se e embelezam-se com ingredientes tirados do vasto armário que é a Mãe Natureza. Renovadas todos os dias, estas maravilhosas e inventivas mudanças de aparência são tão ricas quanto efémeras”⁸².



19 - Tribo Wodaabe

⁸¹ Cristina L. Duarte, *Moda (O que é)*

⁸² Hans Silvester, *Nature Fashion*

A moda deve ser considerada como o espelho de uma época. A moda significa uma maneira de estar na vida. Ela aparece muitas vezes ligada ao luxo e ao acessório, mas acaba por se tornar um imperativo, pela necessidade de inclusão na tendência generalizada.

Conforme dizem Laura Cociolo e Davide Sala, “a moda não é, ou não é apenas, um fenómeno importante do nosso tempo, como insistem os que a combatem em nome de um regresso a uma presumida autenticidade. É, em vez disso, um facto natural no ser humano, da sua necessidade de comunicar a sua própria identidade e de afirmar a sua individualidade”⁸³.

Trevor Griffiths diz que “os historiadores de moda descobriram três razões para o modo como o vestuário é utilizado ao longo de séculos. O primeiro é a utilidade – vestir-se é uma forma de proteção; o segundo é a hierarquia – vestir-se é uma forma de indicar a sua classe social; a terceira é a sedução – vestir-se é um método de atrair a atenção”⁸⁴. Massimo Baldini⁸⁵ cita autores como Edward Shapir, segundo o qual a Moda “é uma espécie de capricho”, ou Jean Stoetzel, para quem a moda é “a mudança gratuita, a mudança pela mudança”.

Aprofundando a questão, Baldini cita o filósofo inglês Herbert Spencer, que abordou esta questão na sua obra *Princípios de Sociologia*, em que este afirma que “a moda é um fenómeno social de imitação intrínseca, e que essa imitação pode ter dois tipos diferentes: reverencial ou emulativa”. Assim, a imitação “pode ser suscitada pela reverência em relação à pessoa que se imita”, mas dessa imitação resulta a tendência para a igualdade, “servindo para ofuscar, ou até mesmo apagar, os sinais de distinção de classe”.

Na apresentação do livro de Regina Maria Castelani⁸⁶, é feita uma citação do poeta francês Paul Valéry: a Moda “representa o desejo de quem quer ser diferente, embora quem o persiga corra o risco de se tornar igual”. A Moda aparece assim definida como uma dialética inovação/seguidismo.

A Moda tem também detratores, com Richard Wagner: “A *moda* é um estimulante artificial que desperta uma carência não-natural onde a carência natural não

⁸³ Cociolo, Laura, e Sala, Davide, *Storia illustrata della moda e del costume*

⁸⁴ Trevor R. Griffiths, *Stagecraft*

⁸⁵ Massimo Baldini, *A invenção da moda*

⁸⁶ Regina Maria Castelani, *Moda Illustrada de A a Z*

existe; porém, aquilo que não decorre de uma carência natural é arbitrário, incondicionado, titânico. A moda é, por isso, a mais inaudita, a mais louca tirania que alguma vez foi pela perversão da essência humana...”⁸⁷.

A Moda é também uma forma de coação. Embora centrando-se no rosto, J.J. Courtine e C. Haroche não deixam escapar a imposição da aspeto exterior: “o homem de boa aparência é um trunfo em comércio, um atrativo necessário à permuta de bens”⁸⁸ Cristina Duarte⁸⁹ faz mesmo uma aproximação ao Teatro: “A efemeridade da moda, associada à sua teatralidade, enquanto representação do eu para os outros, nunca lhe permitiu alcançar o estatuto de arte, até ao exercício da costura entrar em inter-relação com a pintura”. Nesta afirmação aparecem dois aspetos fortes: a Moda como representação, logo em relação com o Teatro, na composição de um personagem; e a Moda interagindo com a Pintura, já não apenas na reprodução do traje, mas na sua conceção.

A moda, como a conhecemos, com suas transformações sazonais e extravagâncias, teve o seu início no final da Idade Média, mais concretamente no século XIV, com o aparecimento de peças de vestuário nitidamente diferenciadas para homens e mulheres, bem como a preocupação dos frequentadores da corte e da alta burguesia então nascente em seguir as modas ditadas pelos governantes.

A moda sempre foi sempre apanágio das elites e, durante séculos, serviu para sublinhar a hierarquia e identificar classes sociais, ou mesmo ofícios. Havia mesmo leis específicas (as pragmáticas) que regulamentavam quem poderia usar o quê ". Segundo Manuela Bronze, as camadas inferiores, na relação sociocultural (parte maioritária, aliás), pela sua necessidade de integração, tendem a seguir os estereótipos investidos no poder" ⁹⁰.

Massimo Baldini⁹¹ refere as “leis sumptuárias” (que entre nós tomaram a designação de pragmáticas), que identificavam os trajes e tecidos autorizados para cada classe social, ou mesmo profissão, quer na pela afirmação (definição de quem poderia usar), quer pelas isenções (quem ficava isento das leis restritivas). Como exemplo, as sedas eram exclusivo dos nobres, sendo negadas aos plebeus, e as prostitutas deveriam

⁸⁷ Richard Wagner, *A obra de arte do futuro*

⁸⁸ Jean – Jacques Courtine e Claudine Haroche, *História do rosto*

⁸⁹ Cristina L. Duarte, *O que é a Moda?*

⁹⁰ Manuela Bronze, *Tese de Doutoramento*

⁹¹ Massimo Baldini, *op.cit.*

usar em Pádua um capuz vermelho, em Milão não usar roupas pretas, ou em Dijon usar touca e véu.

No tempo de Luís XIII de França, “a necessidade de *coquetterie* tornou-se tão exagerada que um édito de 1633 veio... a pôr entraves à liberdade de vestir”. Mas “apesar das proibições, o luxo do vestuário continuou”⁹².

Em percurso inverso, Mustafa Kemal Atatürk, o pai da Turquia moderna, quando quis abolir o véu islâmico, ou *chador*, impôs que as prostitutas o usassem. Tanto bastou para que as mulheres sérias deixassem de usar o *chador*, para evitar confusões.

Quando as leis sumptuárias foram introduzidas na Europa Ocidental, a partir dos séculos XIII e XIV, surgiram como uma forma de reagir ao aumento da procura, já que o comércio estava numa fase ascendente, e uma havia uma classe de ricos burgueses que se pretendia imitar os comportamentos dos nobres, nomeadamente no vestuário; as leis permitiam travar a ascensão social e também evitar despesas desnecessárias, sobretudo quando surgiu a doutrina do mercantilismo, impondo a restrição de importações. "O vestuário, como valor de consumo, é, outrossim, um bem que atesta a dimensão permanente da hierarquia social. Citando novamente Manuela Bronze, o vestido vale a imagem construída por quem o possui ⁹³.

De simples abrigo contra os agentes climáticos, o vestuário cedo evoluiu para outras funções. Pode-se constatar facilmente, pela iconografia que chegou até aos nossos dias, que desde a mais remota antiguidade houve uma separação entre a função utilitária do vestuário (abrigo contra as intempéries, proteção contra golpes na guerra ou na caça), e a função de identificação social que o vestuário representava. Desde sempre se procuraram marcas exteriores, quer para marcar uma distinção, quer para identificar uma pertença, fosse na tipificação de uma etnia, de um grupo social, ou de uma função militar ou religiosa. Assim se baseia a razão da diversificação do vestuário, quer na sua padronização, para integrá-lo num conjunto, quer, em sentido inverso, quando se pretende distinguir um indivíduo dos restantes.

Trevor G. Griffiths sintetiza em três as razões para a conceção e escolha do vestuário: “a primeira é a utilidade – vestir-se é uma forma de proteção; a segunda é a

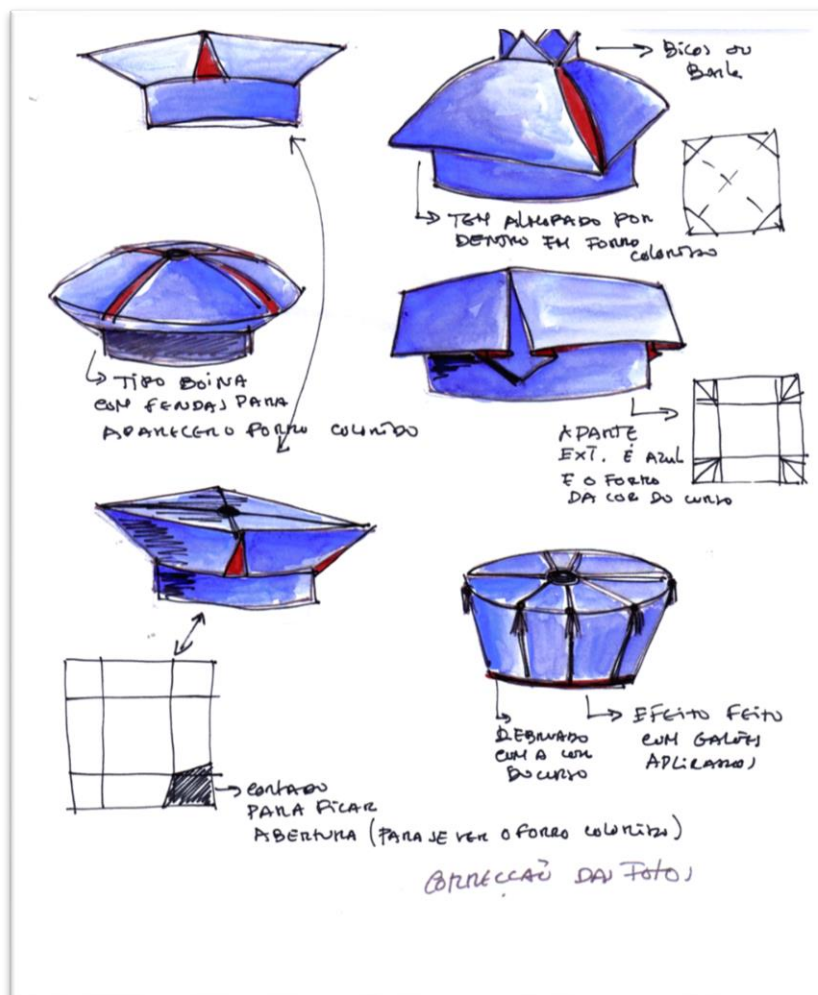
⁹² James Laver, *Le costume des Tudor à Louis XIII*

⁹³ Manuela Bronze, *op. cit.*

hierarquia – vestir-se é uma forma de indicar o estrato social; a terceira é sedução – vestir-se é uma forma de atrair a atenção”⁹⁴.

E, por vezes, a diversidade é mais aparente que real: se atentarmos num *rave party*, temos a perceção de que toda a gente veste de modo semelhante, embora pretenda a diferença; inversamente, num grupo de militares, são tantas as distinções de ramo, de posto, de especialidade, de unidade, que se torna fácil (pelo menos para um entendido) separar e identificar o que aparenta ser uniforme.

Um exemplo dessa identificação foi a criação do traje académico do Instituto Politécnico de Lisboa, em que, a par de uma linha geral única, se podem distinguir os diversos graus dos docentes, através das bandas das mangas.



20 - Estudos Gorra - Graça Rodrigues

⁹⁴ Trevor. G. Griffiths, *Stagecraft*



21 - Criação e execução do traje para o IPL - Graça Rodrigues

Nos nossos tempos, essa aparente contradição pode bem expressar-se pela pergunta de todos os dias “com que roupa vou”? Pode bem dizer-se que “a pele social do homem é a roupa”⁹⁵. Assim entendida, a roupa é a nossa segunda pele, não tanto pela proteção, mas pela identificação.

Mas não só: a Moda relaciona-se com formas de expressão que transcendem a simples escolha do vestuário. Conceber, descrever, executar: eis as três vertentes de um fenómeno complexo, talvez não tão codificado como nos tempos atuais, mas sempre presente desde que há registo gráfico (imagem ou texto).

Roland Barthes⁹⁶ refere que, para um mesmo objeto, haveria três estruturas diferentes: uma tecnológica, outra icónica e outra ainda verbal. Cada uma teria a sua linguagem, cabendo aos *shifters* (na expressão usada por Barthes) a transposição para cada uma delas. Assim, a primeira ação é a criação do molde, acompanhado dos elementos técnicos para a sua transposição para a fase seguinte, ou seja, uma espécie de programa; a segunda seria a descrição escrita, forma alargada de explicitar o conceito e a forma de o executar; e a terceira seria a exploração da imagem em termos da apresentação final. Isto dentro do seu conceito de significação, em dois momentos, o da perceção simples e o dos códigos ou padrões, de forma a obter a persuasão, importante em termos de Moda.

No âmbito deste trabalho, esta abordagem tem o interesse de realçar os aspetos criativos (a conceção do molde) e a representação visual (a imagem final).

Segundo Lucia Mors de Castro “Os primeiros documentos de moldes, que chegaram até nós, são do século XVI. Na verdade, estes são esquemas que deveriam facilitar o talho (*sic*) com o menor número de cortes possível”⁹⁷. Isto significa duas coisas: um lado intencional, o de programar a execução devidamente estudada em termos de trabalho prático a efetuar; e o cuidado em o fazer da forma mais económica possível.

No Teatro, diz-se correntemente que o ator vestiu a pele do personagem, e essa frase tem um duplo sentido: por ter assumido a figura que encarna, com os seus modos, ditos e tiques; e por apresentar-se vestido de modo a que seja identificado com

⁹⁵ M. Bronze, *op. cit.*

⁹⁶ Roland Barthes, *Sistema de Moda*

⁹⁷ Lucia Mors de Castro, *Patrones de Moda*

essa figura. E isso é verdade tanto numa abordagem naturalista do personagem, como numa conceção livre do traje.

Como se disse, o fenómeno da moda tem mesmo a sua expressão matemática. Tal como o número de saias compridas ou de calças às riscas numa praça pública, em relação ao total das pessoas presentes.

Entendida simplesmente assim, a Moda seria uma forma de fixar o vestuário a um padrão, reflexo da doutrina da imposição de normas rígidas de comportamento, e como tal tenderia a ser imutável. Mas, como toda a atividade humana, a moda assenta numa dialéctica da conformidade versus inovação, e assim as pressões da afirmação, da individualização, da diferença, acabam por vencer a tendência para a integração, o conformismo e mesmo de um certo apagamento – a adesão acrítica ao padrão mais vezes repetido, conforme a definição matemática.

A moda é portanto o resultado de muitas condicionantes, das quais a social é sem dúvida a mais importante. Para além da identificação de um grupo ou classe, existe sempre uma tendência, por parte de que detém o poder político e/ou económico, para ir mais além na busca de um novo código de afirmação; aos outros cabe o papel de imitadores, sujeitos a limitações, muitas vezes impostas, de carácter económico ou político.

Bons exemplos disso são as Pragmáticas, já anteriormente referidas, promulgadas em Portugal, nos séculos XVII e XVIII. Em 1677, D. Pedro II decreta que “... nenhuma pessoa de qualquer condição, grau, qualidade, título, dignidade, por maior que seja, assim homens como mulheres... possa usar adornos de suas pessoas, filhos e criados, casa, uso e serviço que de modo fizer, de sedas, rendas, fitas, bordados, e guarnições que tenham ouro ou prata fina ou falsa”⁹⁸. E, em 1759, D. José I decreta que “nenhuma pessoa poderá vestir de pano que não seja fabricado neste reino”⁹⁹. Não se tratava de ditar a moda, mas de a refrear: em 1677 ainda não tinha sido descoberto o ouro no Brasil e, em 1759, esse ouro estava em vias de extinção.

A eficácia destas Pragmáticas é duvidosa. Basta consultar a iconografia da época para ver, em figuras gradas que não pareciam cumprir com estes preceitos. Depois, as igrejas, as suas decorações e paramentos estavam isentos. Por fim, a Família Real

⁹⁸ Lourenço, Maria Paula Marçal, *D. Pedro II*

⁹⁹ Monteiro, Nuno Gonçalo, *D. José*

também estava acima dessas coisas, e o conceito barroco da ostentação e do espetáculo não se coadunava com medidas de austeridade.

Mas, acima de tudo, a resistência das classes altas corroeu sistematicamente estas disposições, porque a moda, que se alimentava das importações, e o mercantilismo, que as quer refrear, estão em polos opostos da vida económica e social.

Por outro lado, registou-se desde sempre uma tendência das classes mais baixas em imitar o comportamento, e naturalmente, a forma de vestir das classe mais elevadas, (contrariando a legislação vigente). Da mesma forma que os cavaleiros vilãos queriam ser cavaleiros de pleno direito, os burgueses queriam ter acesso a certas mordomias da nobreza – até no traje. Ou seja, aquilo que Ugo Volli, citado por Massimo Baldini¹⁰⁰, chamava “o modelo gotejante”. Em termos atuais, chamar-se-ia “cascading”: o deslizar para as classes baixas da Moda reservada às classes elevadas, como hoje entre sociedades e países mais ou menos evoluídos nesse aspeto.

Esse fenómeno transparece na *Commedia dell'Arte*, quer na difusão da Moda entre os países por onde deambulavam como artistas errantes, ou como companhias com direitos reconhecidos através de mecenato, quer na influência que recebiam nos países por onde passavam, já que a figura dos *Inamoratti* (vestidos à moda) deveria ser percebida pelo público local.

Do “modelo gotejante” passou-se à vulgarização, ou mesmo massificação, com a ascensão da classe burguesa e até com a melhoria das classes menos favorecidas. O fenómeno Moda tornou-se mesmo cíclico (mas não previsível) com a “revolução” do costureiro Worth (o primeiro a usar este título), em Paris, que passou a apresentar as suas coleções anualmente, prática que se manteve até aos nossos dias, acentuando o carácter já de si efémero da Moda.



22 - Charles Frederick Worth

¹⁰⁰ Massimo Baldini, *op. cit.*

E se o Teatro pretendia representar a realidade (sobretudo na abordagem naturalista), devia apresentar os atores como figuras identificáveis, já não como personagens fixos, como na *Commedia*, mas como reflexo da vida corrente. Ou seja, apresentando a Moda, para compor os personagens; e divulgando a moda, pela variação dos espetadores. Quando se procura historiar a Moda através da Pintura, há que ter em atenção que, nos séculos XV e XVI, e mesmo nos séculos subsequentes, o pintor não era um ilustrador de Moda. Ou seja, fixava uma imagem, não era para um dado momento, mas para a posteridade; não era para uma representação realística, mas para fazer passar uma mensagem sobre os retratados, normalmente enaltecadora. A magnificência de muitos trajes registados deste modo mostra bem essa tendência. Daí que Carl Köhler diga que “o período ao qual pertence uma obra de arte às vezes tem muito pouca ligação com o traje nela mostrado”¹⁰¹. Continuando, diz mesmo que “... quem iria criticar Ticiano ou Rafael por não seguirem fielmente a moda?”.

Naturalmente, os grandes pintores de corte não estavam motivados para difundir uma moda, nem tal aproximação poderia, segundo o conceito atual, adaptar-se à época. Mas as representações das grandes figuras pretendiam mostrá-las em toda a sua majestade, e isso implicava, naturalmente, vestir ao rigor dessa época e passar uma mensagem de grandeza e teatralidade.

A questão poderia pôr-se em sentido inverso: a difusão da imagem pretendia impor uma estética (como Filipe II ostentando um vestuário austero) ou essa imagem era a demonstração de seguidismo de uma estética definida, como forma de representação majestática, como nos retratos das filhas do mesmo Filipe II, Catarina Micaela ou Isabel Clara Eugénia?

Para o âmbito deste trabalho, há que reter o conceito de teatralidade da moda, ou seja, a forma de representação ou passagem de uma imagem complexa, definidora de um personagem, através do traje, e consequentemente a interação entre uma forma de difusão da Moda, que é o Teatro, e a imposição de uma imagem para a identificação desse personagem, que é feita através da Moda.

¹⁰¹ Karl Köhler, *História do vestuário*

Paralelamente, é muito através da imagem que se fixam os personagens, e em dois sentidos: da mera representação inicial à elaborada conceção e execução dos trajes dos tempos mais recentes.

Desta forma, o Teatro serve-se da Moda para representar os seus personagens; mas, pelo seu efeito de difusão da imagem, é também um divulgador. E o modo de divulgação assenta na imagem, ou seja, na representação dos personagens através da Pintura ou do Desenho.

8

Interferências entre moda e teatro

Não está no âmbito deste trabalho fazer uma historiografia da Moda, mas tão só procurar uma relação entre a Moda e o Teatro, no respeitante ao traje de cena e a sua interação com a Moda.

O Teatro tem uma característica própria: vive do público e para o público. Embora outras formas de expressão se destinem naturalmente a ser apreciadas por outrem, que não os seus executores, em nenhuma delas a interligação autores /intervenientes com o público destinatário é tão forte e direta como no Teatro. É o que Cesare Molinari considera como o conceito clássico de Teatro, “consistindo numa complexa relação entre três elementos essenciais: o público, o ator e o autor”¹⁰².

Esta ligação estreita leva a uma interação entre o que se passa no palco e os sentimentos dos assistentes. Aliás, nos primeiros teatros da era moderna essa ligação era ainda mais forte, pela presença no palco de parte da assistência, situação que se veio a repetir em formas mais modernas de expressão teatral.

A *Commedia dell'Arte* começou em palcos improvisados em ruas e praças públicas, o que concorria para uma maior proximidade entre público e atores. Mas no século XVI começaram a surgir na Itália edifícios destinados de raiz ao teatro, segundo duas orientações.

Conforme atrás se disse, uma era a linha erudita, cuja primeira realização foi o *Teatro Olímpico* de Vicenza, obra de Andrea Palladio. Segundo Manfred Wundram e Thomas Pape, “o fato de ser ter dedicado, desde muito cedo, ao tema da construção de um teatro, revela uma tentativa de reconstituição do teatro de Vitruvius”¹⁰³, que Palladio representou, na forma de xilogravura, para a sua obra sobre Vitruvius¹⁰⁴. Este teatro, e

¹⁰² Cesare Molinari, *História do Teatro*

¹⁰³ M. Justino Maciel, *Vitruvius, Tratado de Arquitetura*

¹⁰⁴ Manfred Wundram e Thomas Pape, *Andrea Palladio*

outros que se seguiram, estavam vocacionados para a comédia erudita, e não para os espetáculos de raiz popular.

A outra era a linha do teatro popular, acessível ao grande público, que levou à proliferação de teatros em Veneza. Segundo Maria João Almeida, os dois primeiros teatros públicos da *Serenissima Reppublica* abriram as suas portas no Carnaval de 1580-81, sendo proprietários e gestores dois patrícios venezianos¹⁰⁵. Tinham uma forma oval ou redonda, o que mostra uma convergência na inspiração: o teatro grego e romano. Em qualquer dos casos, havia um certo afastamento do público, em relação aos espaços informais anteriores.

Já o teatro inglês isabelino tinha um palco envolvido pela plateia e pelas galerias, como o *Swan* ou o *Globe*, mostrados por Phyllis Hartnoll¹⁰⁶.

É importante recordar as características dos espaços, para realçar a proximidade e a ligação entre espetadores e atores.

Da ligação público/ator nasce um desejo natural de imitação, e em dois sentidos: o Teatro pretende copiar, recriar ou idealizar a vida real, e o público tende a identificar-se com os atores e aquilo que representam.

Se isto é verdade para as ideias, não é menos para as aparências, ou seja, o modo de trajar dos atores. Assim, se o Teatro tenta criar e tipificar os personagens utilizando, entre outros meios, o traje e os adereços, tem de basear-se no que os representados usam. O público é igualmente marcado pelas imagens que recebe, associando-as, quer ao seu dia-a-dia, quer a qualquer outra fantasia esporádica (como uma festa ou um baile de Carnaval).

A identificação dos personagens atingiu o seu píncaro com a *Commedia dell'Arte*, porque eram pouco variáveis. Figuras como *Arlechino*, *Pantalone*, o *Dottore* ou o *Capitano* ficaram gravadas no nosso imaginário, sendo facilmente identificáveis, quer em gravuras da época, quer em quadros executados nos nossos dias por pintores célebres, quer ainda em eventos em que essas figuras apareçam.

Já com os *Innamorati*, os jovens apaixonados presentes em todas as peças da *Commedia*, a influência é inversa: eles representam o melhor de uma sociedade, e devem ser reconhecidos como tal. Portanto, vestem ao rigor da época, evoluindo com o

¹⁰⁵ Maria João Almeida, *O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos*

¹⁰⁶ Phyllis Hartnoll, *The Theatre – A Concise History*

tempo e lugar, embora possam, pela sua itinerância, influenciar as pessoas em locais mais afastados dos centros culturais.

Outro aspeto está ligado à presença das mulheres em palco, não inteiramente criada, mas consolidada pela *Commedia dell'Arte*, está ligado a um dado novo. Quando os papéis de mulher eram representados por homens, a sedução não se impunha; com a sua presença em palco, tudo muda.

Segundo Katrizky, “o registo visual confirma que as atrizes da *Commedia dell'Arte* se tornaram crescentemente na exibição da juventude, da beleza e do talento, ganhando com sucesso a sua legítima parcela nos primeiros palcos modernos”¹⁰⁷. Recorde-se que às atrizes competia o papel da *Innamorata*, e as criadas, como *Colombina*, usavam roupas influenciadas ou cedidas pela patroa.

Ou seja, seguiam a Moda, quando eram criados os trajes; e difundiam essa mesma Moda, quando os iam exibindo, ao sabor das digressões, tanto em palácios ou teatros da sociedade mais erudita, como em representações em praças e feiras.

O relacionamento faz-se assim em dois sentidos:

- Influência da Moda na conceção do traje de cena;
- Influência do Teatro na difusão da Moda.

No âmbito deste estudo, houve que definir quais dos personagens criados pela *Commedia dell'Arte* deviam ser tratados com mais pormenor. E a escolha recaiu naturalmente naqueles cuja imagem mais perdurou, fixando-se no imaginário erudito ou popular, como *Arlechino*, *Brighela*, *Pantalone* ou o *Dottore*, mas também naqueles que representavam o que era a Moda coeva, como eram os *Innamorati*.

Ora, apresentando em palco os *Innamorati* a moda de uma época, e sendo esta mutável por natureza, os trajes não eram fixos ou padronizados, evoluindo em função do tempo e do espaço. Deste modo, os seus trajes não deixaram qualquer imagem de marca na memória coletiva, ao contrário das *maschere*; por outro lado, o exame dos registos pictográficos ajuda a referenciar a moda de uma época, ou de um país.

A influência da Moda na conceção do traje de cena pode ser considerada na sua componente elitista, ou seja, a representação, em palco, de tipos de classes sociais elevadas, de que são exemplo típico os trajes dos *Innamorati*, que vestem, como se disse, a roupa elegante dos mais favorecidos, no que se pode considerar, *avant la*

¹⁰⁷ M. A. Katrizky, *The Art of Commedia*

lettre, como uma abordagem naturalista. Mas, tem, também, uma componente identificadora de uma classe ou profissão, como é o caso do *Dottore*, que usa trajes académicos, fixados algum dia por um padrão, ou mesmo alguns criados, que vestem à moda do povo e mais precisamente ao estilo das suas terras de origem. Como ainda na criação e tipificação de certos personagens, de origem mais ou menos conhecida, mas que se tornam padrões, como *Arlechino*, que ainda hoje é facilmente identificável, ou *Pantalone*, que se manteve com as roupas dos jovens venezianos do século XV, apesar da sua idade, ou precisamente por isso, para ter uma imagem ridícula.

Ainda segundo Danilo Reato, “em 1635, um elegante da corte de Luís XIII, o duque de Brunswick, apaixonou-se tanto pela complexa elegância da máscara (*de Pantalone*) que copiou os seus curiosos calções, limitando o seu comprimento a pouco abaixo do joelho, para não perder a visão das meias bordadas e das botas, e deu a esta nova peça de vestuário o nome de *pantalons*”¹⁰⁸. Assim sendo, temos um claro exemplo de uma “máscara” ter ditado uma moda de uso corrente.

No entanto, os calções da moda no tempo de Luís XIII, não eram tão radicais, mas representavam uma certa aproximação ao calção justo. “Os calções curtos (*trousses*), que só chegavam ao meio das coxas, agora praticamente não tinham enchimento nenhum”¹⁰⁹. Conhecendo o ambiente da corte deste rei francês, é de admitir a influência do duque de Brunswick, e conseqüentemente de *Pantalone*, na evolução dos calções.

Houve outras formas de eternizar os personagens da *Commedia dell'Arte*, ou mais concretamente a sua imagem. Em 1568, o duque Albrecht IV da Baviera contratou uma companhia de cómicos italianos para abrilhantar o casamento do seu filho e herdeiro Wilhelm com Renata da Lorena; a companhia permaneceu dez anos em terras alemãs, incluindo nessa estadia várias digressões. Acabado o contrato (por imposição paterna), Wilhelm mandou representar os atores na escadaria do seu palácio de Tausnitz, ficando este a ser o primeiro apontamento pictórico da *Commedia* a norte do Alpes¹¹⁰. Outras grandes casas acabaram por seguir o exemplo, embora mais tarde.

No mesmo sentido escreve Katritzky: “estas máscaras centrais da comédia italiana eram usuais em palcos de comediantes, festas populares de Carnaval e bailes de

¹⁰⁸ Danilo Reato, *Le maschere veneziane*

¹⁰⁹ Carl Köhler, *História do vestuário*

¹¹⁰ Margot Berthold, *História Mundial do Teatro*

máscaras privados, nas cortes do Norte de Itália, com quem as famílias reinantes da Baviera tinham laços muito próximos”¹¹¹.

A Moda, se por um lado pode tipificar uma época ou uma área geográfica, ou mesmo um país, não é um fenómeno estanque. Ou seja, nem as fronteiras, nem as barreiras culturais, são suficientes para estabelecer uma separação, tal como hoje se vê nas influências Norte/Sul ou Leste/Oeste.

Essa mundialização, como hoje se diz, não é tão recente como se argumenta. Os historiadores do traje referem que as influências são a regra, e não a exceção. Pode-se tipificar o traje espanhol, francês, italiano ou alemão de uma certa época; mas as crónicas e relatos dessa época, pelo menos nas classes elevadas, referem com frequência essas influências recíprocas. Todas essas classificações e identificações não seriam possíveis sem o concurso de uma abundante iconografia, ou seja, em que o Desenho, a par da Pintura, tem uma importância determinante.

Casos típicos são os eventos sociais. Sendo normais os casamentos entre casas reinantes, ou entre grandes casas senhoriais, as bodas reais ou senhoriais eram grandes desfiles de Moda, exatamente como hoje em semelhantes cerimónias. Ali se podiam encontrar – e confrontar – modas de Espanha, França, Alemanha ou Itália. E as novas rainhas ou duquesas, vindas de países estrangeiros, não deixavam de influir na moda do seu novo país.

Conforme refere o historiador de Moda François Bucher, quando da negociação da aliança entre o rei de França Carlos VIII (1488-1514) e o duque de Milão Ludovico Sforza (1452-1508), Beatriz d’Este, sua esposa, apesar de estar influenciada pela moda espanhola, encarregou o seu secretário de descrever o traje de Ana de Bretanha, mulher de Carlos VIII, e Ludovico pediu que lhe mandasse os desenhos. Estamos na viragem do século XV para XVI, e essas preocupações eram já evidentes¹¹². Temos aqui um certo princípio da cópia de figurinos e da literatura de Moda.

Para além destas questões cortesãs, havia outras formas de influência. A passagem de exércitos por territórios estrangeiros, e a sua permanência como de tropas de ocupação, não deixava de influenciar os costumes, e entre eles a Moda. Como se disse, não existiam uniformes antes do final do século XVI, mas o traje das tropas

¹¹¹ M. A. Katrizky, *op. cit.*

¹¹² François Boucher, *Historia del traje nel Occidente*

identificava-as face aos habitantes, com conotações que podiam ser positivas (adoção da moda) ou negativas (identificação do invasor e ocupante inimigo).

As chamadas Guerras de Itália guerras fizeram afluir àquele hoje país soldados da França, da Espanha, da Alemanha e da Suíça, para além dos variados exércitos dos diferentes estados em que se dividia a Itália nesse tempo; recordemos que a unificação italiana só terminou em 1871, com a ocupação dos Estados Pontifícios.

Essa questão prende-se com o traje militar, imperativo para a identificação do *Capitano*. A tipificação do traje militar não é tão evidente, porquanto os uniformes só surgem, e ainda não generalizados, na segunda metade do século XVI, e mais vincadamente no século XVII. Na sua origem, a instituição do uniforme prendeu-se mais com uma questão económica do que com uma lógica de padronização, embora esta última razão viesse a surgir mais tarde, primeiro como um resultado marginal, depois como opção deliberada, dado que assim contribuía para a criação de um espírito de corpo, indispensável nos exércitos da idade Moderna.

Por outro lado, não havendo propriamente uniformes, a influência dos trajes militar e civil era recíproca. A origem do *panseron* (espécie de gibão enchumado) está na imitação da couraça, e em Espanha “a tendência a “militarizar” o aspeto do traje civil explica-se facilmente numa raça guerreira, num país onde mesmo os artistas tinham o hábito de usar espadas”¹¹³.

Citando Cocciolo e Sala, “o conceito de uniforme na acessão de um traje idêntico para os pertencentes de uma determinada categoria de militares, já fundamentalmente uma tradição das legiões romanas, na história moderna reaparece no século XVI, durante a Guerra dos Trinta Anos. Nessa época, de fato, os exércitos eram formados por uma larguíssima maioria de mercenários, e impunha-se a necessidade de distinguir os diversos contingentes”¹¹⁴. Uma questão pática de identificação em combate e criação do espírito de pertença a um mesmo coletivo.

Bem pode fazer-se a comparação com o exército romano, em que recrutar, armar e equipar as legiões determinou uma padronização, quer em termos de equipamento, organização e tática, quer em fardamento, contribuindo para o espírito de corpo que foi uma das marcas típicas das legiões.

¹¹³James Laver, *Le costume, des Tudor à Louis XVIII*

¹¹⁴Laura Cocciolo e Davide Sala, *Storia illustrata della Moda e del costume*

No tocante ao vestuário, esse período conturbado teve um efeito duradouro: a passagem de reis, cortesãos, altas patentes militares e milhares de soldados pelo teatro de guerra italiano fez com que as modas dos vários países e regiões concorressem no mesmo espaço, alterando os costumes locais, e, inversamente, no refluxo das campanhas, levassem esses hábitos e modas para os países de origem.

Aliás, fenómeno semelhante se deu na área das Artes e do conhecimento em geral; a Itália era, à época, o centro do *Rissorgimento*, a Renascença que contagiou o resto da Europa. Muitos artistas italianos se espalharam pelas várias cortes europeias, sendo exemplo típico a presença de Leonardo da Vinci no séquito de Francisco I de França, quando este regressou ao seu país, após as suas campanhas pelo Norte da Itália.

Mais concretamente, na indumentária militar da época é necessário relembrar que, não existindo uniformes militares, o traje que envergavam os soldados era a roupa corrente, digamos civil, das suas regiões de origem, com as necessárias adaptações para o uso do armamento e equipamento de proteção (armaduras, capacetes, couraças, etc.). Portanto, os soldados levavam a roupagem da sua terra natal, o que acabava por os identificar quando atuavam noutra país, como se de um uniforme se tratasse.

Na descrição do traje espanhol da primeira metade do século XVI, referindo-se aos gibões e calções tufados e golpeados, refere que “esses calções, os únicos verdadeiramente espanhóis, continuaram em moda... até ao século XVII. Outro estilo... era usado apenas pelos soldados e pessoas da classe média”¹¹⁵.

Dois casos merecem especial destaque: o traje dos militares espanhóis, e o traje que usavam os lansquenets (do alemão *landsknecht*), tropas mercenárias que se vestiam da forma mais espantosa possível, inclusive usando uma mistura de remendos, fitas e ornamentos obtidos no saque, de forma a obter um efeito intimidatório sobre os adversários. Para além das representações iconográficas da época, um exemplo desse traje é a atual guarda suíça do Vaticano, com as suas cores vistosas, misturadas nas diversas peças do uniforme, agora de forma regulamentada, como convém num verdadeiro uniforme.

Podemos, aqui, referir mais um caso de influência recíproca: na verdade, os *läufer* suíços (peões, ou soldados apeados) eram inimigos ferozes dos correspondentes *landsknecht* alemães, tendo travado entre si combates extremamente sangüinários, o que

¹¹⁵ Carl Köhler, *História do vestuário*

os não impediu de vestir de modo semelhante, o que, no campo de batalha, não era nada prático.

A roupagem dos militares espanhóis foi o que teve mais impacto no traje de cena na *Commedia dell'Arte*, embora os alemães, e particularmente os lansquenets, também tivessem tido influência. Recorde-se que esta forma de expressão teatral se desenvolveu a partir de meados do século XVI, ou seja, na fase final das Guerras de Itália, como vimos, ou seja, quando as memórias ainda estavam vivas. Ora, as tropas espanholas eram consideradas intrusas em solo italiano, e, à falta de força militar e política para os expulsar, a arma do ridículo foi a utilizada, e foi bastante eficaz. Fazendo um paralelismo, basta lembrar as atitudes de resistência, durante a II Guerra Mundial, face às tropas de ocupação alemãs. Assim, a figura do militar espanhol, fanfarrão mas cobarde, passou a ser uma forma de denegrir a tropa estrangeira. Também há exemplos de idêntico tratamento dos militares alemães, na literatura popular e sobretudo no cinema menos rigoroso, em termos históricos.

O caso típico do militar na *Commedia dell'Arte* é o de *Il Capitano*, trajando à espanhola, com um chapéu emplumado, uma grande espada, um grande nariz e grandes bigodes eriçados.

Cabe aqui recordar que, dentro das origens da *Commedia*, além do teatro popular, mormente a *Commedia Atelana*, se detetam também fontes clássicas. Dada a sua grande semelhança, a figura do militar fanfarrão, cobarde e mentiroso, teve decerto alguma inspiração no *Miles Gloriosus* de Plauto, que matava elefantes com uma palmada e derrubava dezenas de inimigos com a maior ligeireza - segundo a narrativa do próprio herói, claro.

Na descrição de Duchartre, “Os olhos do capitão Matamoros brilham como aço, com os bigodes eriçados, o nariz enorme e a espada enorme sempre em movimento, algo como a cauda de um pavão durante a estação de acasalamento”¹¹⁶.

Os diferentes nomes do *Capitano* vão nesse sentido, quer com consonâncias tipicamente espanholas, como Capitão *Matamoros* ou o Capitão *Cocodrillo*, ou italianas, como os capitães *Taglia-Cantoni*, *Spezzaferrro*, *Val d'Inferno*, *Corazza*, *Rinoceronte*, ou outros.

A identificação do *Capitano* pelo traje pode ser estudada contrapondo uma

¹¹⁶ Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*

gravura da época, representando um ator encarnando esse personagem, com pinturas ou desenhos de militares da mesma época.

Quem consolidou esta figura, já existente, foi o ator Francesco Andreini, com as *Bavure del Capitano Spavento da Val d'Inferno*, em 1607¹¹⁷, a que se seguiram outros *Capitani*. O problema está em que a iconografia, sobre a *Commedia dell'Arte* do século XVI, é escassa, em contraste com a do século XVII, mais abundante. Ou seja, embora haja referências escritas sobre o traje do *Capitano* nos primórdios da *Commedia*, que referem indubitavelmente a sua inspiração espanhola, há poucas imagens coevas que documentem essa inspiração.

Nas primeiras descrições escritas do *Capitano* aparecem referências ao morrião emplumado, o capacete de crista do século XVI (que ainda hoje usam os guardas suíços do Vaticano), mas, na iconografia correspondente a uma época mais tardia, isso não aparece; possivelmente, a dificuldade de usar o morrião em cena, com as pantominices a que o papel obrigava, levou os atores a desistir desse adereço, passando ao uso de um chapéu emplumado.

Se considerarmos Jacques Callot (1592-1653), um autor tido como referência na iconografia da *Commedia dell'Arte*, ressalta logo que não podia documentar diretamente os primórdios da *Commedia*, já que todo o seu trabalho decorre no século XVII.

Callot, originário de Nancy, mostrou desde muito cedo a sua propensão para as artes. Após uma fuga de adolescente para Roma e Florença, volta a esta cidade, então governada pelo grande mecenas Cosme II de Médicis, e aí aprendeu a técnica da gravura.

Callot não se limitou a aprender: foi um investigador e inovador, tendo começado a aplicar o verniz duro dos fabricantes de violinos (*luthiers*, na expressão francesa) para proteger as placas de cobre, em vez do verniz mole, até então utilizado. A sua obra de gravador ficou célebre, mas, para o âmbito deste trabalho, interessam em particular os seus trabalhos sobre a *Commedia dell'Arte*.

As suas obras sobre este assunto podem dividir-se em duas áreas: as gravuras sobre os atores da *Commedia*, feitas de modo naturalista, e que podem ilustrar o que eram os trajes de cena no início do século XVII, e o conjunto de obras caricaturais

¹¹⁷ Allardyce Nicoll, *The World of Harlequin*

conhecidos com os *Bali di Sfessania*.

Estes *Bali* eram uma forma de representação popular da região de Nápoles, caracterizada por exibições exageradas ou mesmo violentas, com recurso a formas de expressão e gesticulação obscenas, de certo modo na mesma linha da comédia atelana, outra das fontes da *Commedia dell'Arte*, como vimos. As imagens da sua obra *Balli di Sfessania*, aqui reproduzidas a partir de *The Italian Comedy*¹¹⁸, têm indubitavelmente um cunho caricatural, inclusive pela forma menos cuidada da sua execução. Mostram ter sido tiradas do natural, a partir de espetáculos de *Bali de Sfessania* feitos em espaços abertos, portanto de companhias itinerantes, ou de manifestações carnavalescas, mas o interesse reside em que as figuras da *Commedia dell'Arte* eram sistematicamente utilizadas. As figuras representadas estão longe de uma abordagem naturalista, parecendo antes concebidas e executadas dentro de uma tradição já com meio século, e naturalmente já codificada. Assim, podemos considerar que as suas gravuras sobre os *Bali* são uma caricatura dentro de uma caricatura, ou seja, a caricatura dos personagens da *Commedia*, dentro da caricatura da sociedade que era a própria *Commedia dell'Arte*.

Nas imagens dos *Bali di Sfessania*, os capitães aparecem sempre com um chapéu emplumado, máscara cor de carne, um grande nariz e enormes bigodes, ou seja, já não há relação direta com o traje militar espanhol original do século XVI.

Apenas nos *Capitaines Mala Gamba* e *Bellanda* se podem ver as mangas e calções tufados do século XVI, como reminiscências das tropas espanholas e dos *lansquenets*, aparecendo os restantes com uma mistura das calças justas de *Pantalone* com o gibão abotoado de *Pulcinella*, ou seja, um traje de cena, sem atender ao rigor histórico.

Aliás, nas gravuras de Callot nota-se que se trata de apontamentos de teatro de rua, ou de cenas carnavalescas, pois não aparece algo que se pareça com um palco, mesmo improvisado ou desmontável, com sucedia com as companhias itinerantes.

Mas numa água-forte de Callot, datada de 1619, integrada na *História Mundial do Teatro* de Berthold¹¹⁹, o Capitão surge, com aspeto naturalista, com um traje ao estilo do século XVI.

Já numa gravura da obra *The Italian Comedy*, o *Capitano* é representado com

¹¹⁸ Pierre Louis Duchartre, *op. cit*

¹¹⁹ Margot Berthold, *op. cit*.

calções atados abaixo do joelho, um pequeno manto e chapéu com pluma¹²⁰. Uma gravura de *Geijn* mostra-o com uma arma de fogo – coisa rara – com o que já se pode chamar o uniforme do século XVII, com casaca e tricórnio, ou ainda *Capitano Spezzafer*, representado à moda do século XVI, de modo muito semelhante à que representada em *The World of Harlequin* (ver abaixo).



23 - Capitano *Spezzafer*

Significa, isto, que, a partir de uma origem decerto modo determinado, a evolução do traje do *Capitano* se vai fazer a par da evolução da moda em geral, e da moda do país onde atuam as companhias de *Commedia*. Não esqueçamos que os uniformes estavam no seu início, e não diferiam do traje civil, exceto em algumas adaptações para o uso do armamento e proteções (couraças).

¹²⁰ Pierre Louis Duchartre, *op. cit*

Para além disso, o tratamento da imagem feito quando, a partir do século XIX, se pretendeu fazer reviver a *Commedia dell'Arte*, veio lançar alguma confusão. Em *The World of Harlequin*, é reproduzida uma imagem sem assinatura reconhecível, em que Francesco Anderinei surge bem ao estilo do século XVI, com gibão, calções golpeados, chapéu emplumado e uma enorme espada¹²¹; é sem dúvida um trabalho erudito, mas não corresponde a outras imagens da época.

Assim, na mesma obra, aparece uma imagem do *Capitano Spavento*, a célebre criação de Andreini, que, embora não datada nem assinada, parece muito mais próxima de uma representação tirada do natural. E, aqui, o *Capitano Spavento* aparece trajando à moda espanhola do início do século XVI, vestido de negro, com gorjeira, um pequeno manto, calções justos, um pequeno chapéu com pluma e a própria espada mais próxima das usadas nesse período.

Tomando como boa a imagem mais próxima da época, fica reforçada a ideia de que, para além da tradição da origem espanhola do *Capitano*, houve cedências em dois sentidos: uma, fazendo aproximar o traje deste personagem do utilizado pelos militares da época, já não ao estilo do século XVI, mas sim às figuras que eram facilmente identificáveis pelo público; outro, pelo distanciamento histórico das guerras de Itália, que fez naturalmente diluir o impacto dos militares espanhóis.

Bom exemplo dessa evolução temporal é uma figura inserida na obra de referência de Maurice Sand, *Masques et Bouffons*¹²². A gravura está assinada por M. Sand e tem por título *Le Capitan Spezafer*, com a data de 1668. Salta à vista que se trata de um traje já próximo dos uniformes dessa época, com um tricórnio e as polainas reviradas, mas a casaca (*redingote*), até aos joelhos, está substituída por um casaco curto e um largo cinturão; o modelo de espada é também do século XVII. Distante, portanto, das referências aos militares espanhóis, ou aos lansquenetes alemães.

Mas essas referências aparecem noutra figura, também assinada por Maurice Sand na forma do *Capitan Spavento*, com data de 1677. Este surge com gibão com *panserot*, enchimento que reproduzia a forma da armadura peitoral (couraça), e calções listrados, atados com fitas e laços nos joelhos, ambas as peças de cores vivas, chapéu emplumado e um grande espadalhão. Estamos aqui num revivalismo do militar

¹²¹ Allardyce Nicoll, *op. cit*

¹²² Maurice Sand, *Masques et Bouffons*

espanhol do século XVI, combinado com o colorido dos lansquenetes. Esta figura aproxima-se mais do caricatural de Callot, do que do naturalismo das outras figuras.

Em resumo, embora a origem dos *Capitani* partisse dos militares espanhóis ou alemães do século XVI, no rescaldo das guerras italianas, houve uma evolução em função da moda, passando esses personagens a trajar ao estilo da época, numa forma que poderíamos classificar próxima do naturalista.

No entanto, houve exceções, quer através de um revivalismo, como nos mostra Maurice Sand, quer por formas que podemos considerar caricaturais, como se pode ver em Callot.

A figura *Arlechino* sofreu uma longa evolução, tanto no carácter como no vestuário. Na sua origem era um dos *Zanni*, os criados de origem humilde, normalmente originários de Bergamo, região montanhosa de onde desciam à cidade em busca de melhoria de vida. As falas em dialeto bergamasco não só davam o lado cómico, como os identificavam, como hoje se faria entre nós com o sotaque alentejano ou nortenho. A sua condição humilde era marcada pelo traje remendado, com bocados de tecido de formas e cores variadas. Uma meia máscara negra, um pequeno chapéu ornado de uma cauda de coelho (sinal de cobardia), um cinto com uma pequena bolsa e uma espada de pau completavam o seu traje. Era um servo simplório e boçal, vítima dos outros *Zanni* e de todos os mal entendidos. Este lado maltrapilho está bem patente nas imagens mais antigas como as que surgem no *Recueil Froissard*, coleção de xilogravuras publicadas por Froissard cerca de 1575. E o seu traje refletia isso mesmo: um fato remendado com pedaços de tecido de várias formas e cores, como surge no *Recueil*, reproduzido na *História Mundial do Teatro*¹²³. Nestas imagens *Arlechino* (ou *Arlequin*, já que as imagens são de origem francesa) aparece com um traje semelhante; apenas falta a espada de pau. Esse traje está bem documentado num quadro do século XVI, reproduzido por Hartnoll¹²⁴, em que felizmente estão preservadas as cores originais; nele estão bem patentes quer a diferentes cores, quer a irregularidade dos remendos. A evolução do personagem *Arlechino* fez dele o criado esperto, astucioso, sempre esfomeado, é certo, mas já capaz de seduzir Colombina.

¹²³ Margot Berthold, *op. cit.*

¹²⁴ Phyllis Hartnoll, *A Concise History*



24 - *Arlechino*

Isso não se coaduna com um fato remendado, e o traje de *Arlechino* foi evoluindo até à composição artística que hoje se associa à figura de *Arlequim*: um fato sofisticado, combinando cores e formas geométricas, que pouco tem a ver com os remendados trapos originais.

Que a criatividade à volta da figura de *Arlequim* podia ir bem longe do conceito original está bem documentado em dois figurinos (se podemos assim chamar) de Ludovico Burnacini, do século XVII, reproduzido por Hartnoll¹²⁵: os dois Arlequins nada têm a ver com o original, à exceção do cacete ou espada de pau.

¹²⁵ Phyllis Hartnoll, *op. cit*

Os excessos referidos não eram a regra. Numa gravura da mesma época, *Arlequim* aparece com um fato elaborado, também reproduzido por Hartnoll na mesma obra, mas sem a fantasia de Burnacini.

É interessante comparar esta imagem com a reproduzida em *Masques et Bouffons*¹²⁶. Tirando a *gorjeira*, os botões do casaco e os laços dos sapatos, a semelhança é flagrante, e, tratando-se de uma reconstituição, é fácil discernir de onde veio a inspiração.

Já os *Arlequins* mais adiante reproduzidos na mesma obra são muito mais criativos, mais distantes do consagrado traje baseado em figuras geométricas.

Com maior ou menor liberdade criativa, a figura de *Arlechino* (*Arlequin*, *Harlequin*, *Arlequim*) continua sendo facilmente reconhecível, no teatro como em festas carnavalescas ou outros eventos, podendo dizer-se que a *Commedia dell'Arte*, se não lançou uma Moda para uso corrente, lançou um personagem indissociável de um figurino que tem resistido ao longo de mais de cinco séculos.

O caso de Arlequim é o mais marcante das figuras criadas pela *Commedia*, mas outras das primitivas *maschere* também ficaram gravadas no nosso imaginário, como *Pantalone*, e *Brighela* (mais tarde *Pierrot*).

Já as figuras dos *Inamoratti*, pela sua conotação da Moda, variável em função do tempo e do espaço, não deixaram marcas visíveis na nossa memória coletiva. Mas foram importantes nas suas épocas, recebendo e difundindo a Moda, fenómeno decorrente da aparição das mulheres em palco, juntando um toque de sedução à mera representação das peças teatrais, fossem essas eruditas ou populares.

Para além da imitação da Moda, através da confeção de trajes de cena, outra forma de interação é referida por Valerie Mendes na Introdução à obra de Avril Hart e Susan North: “há muitas provas de que os reciclavam [*os trajes*] tanto as peças inteiras como parte delas, já que apareciam mais tarde como fatos de máscaras, indumentária teatral, ornamentos eclesiásticos ou até como elementos de decoração”¹²⁷.

A influência da *Commedia dell'Arte* no lançamento de uma moda está bem sintetizada em Cesare Molinari: “antes da afirmação da *Commedia dell'Arte* não há o mínimo sinal da existência de um Pantaleão, de um Doutor Graziano, de um Brighela,

¹²⁶Maurice Sand, *op.cit.*

¹²⁷ Avril Hart e Susan North, *La modas de dos siglos XVIII-XVIII en detalle*

de um Polichinelo entre as máscaras carnavalescas. No entanto, o contrário é verdade: imediatamente *depois* às primeiras notícias credíveis sobre a *Commedia dell'Arte* as máscaras espalham-se pelo Carnaval e por toda a parte¹²⁸.

Esta difusão não teria sido possível sem a elaboração e difusão de uma registo gráfico tanto ou mais importante que o registo da dramaturgia. Aliás, no caso dos primeiros passos da *Commedia dell'Arte*, a dramaturgia era reduzida, uma vez que se baseava no improvisado. A iconografia foi portanto o elemento dominante para a preservação da memória, e a responsável pela influência duradoura da *Commedia* no Teatro europeu.

¹²⁸ Cesare Molinari, *op. cit.*

9

O desenho de figurino e o figurinista

No Roteiro do Museu do Teatro, o figurino é definido como “o modelo que representa, normalmente em desenho unidimensional [*sic*], o conjunto de elementos visuais do ato cénico... que se referem diretamente ao corpo do ator e que se destinam a vestir a personagem que ele representa”¹²⁹. Esta definição, emanada de uma instituição que tem por fim a preservação do Teatro, nas suas várias componentes, entre elas o traje usado em cena, tem a marca do entendimento corrente do que é um figurino, expressão atual do vestuário criado, adaptado ou escolhida para a representação teatral.

Segundo Manuela Bronze, “De um modo geral, existe uma certa elasticidade na apropriação do termo “figurino”. De tal forma ela ultrapassa com facilidade no âmbito do vestuário, que a encontramos nos discursos políticos e nas conversas sociais, assumindo aí o valor de paradigma ou de regra”.

E adiante: “... pode assegurar-se como adquirido o que se entende por figurino, tanto no léxico português como no âmbito conceptual das artes cénicas... No teatro e nas artes cénicas em geral, o figurino implica, em definitivo, a conceção e a realização do Vestuário de um personagem”¹³⁰.

Nesta definição surge a palavra vestuário, referindo o conjunto de peças que cobrem o ator. Esta palavra tem a sua origem no baixo latim *vestuariu*, com o significado de roupa usado por uma pessoa. Pode ser empregue tanto no sentido genérico da roupa utilizada, como no de algum caso específico.

Vestuário surge como sinónimo de indumentária ou de traje, mas no emprego corrente destas palavras existem variações mais ligadas ao seu emprego em função da atividade exercida do que por diferenças com raiz na etimologia. Tal como a palavra *operação* tem um significado diferente para um médico, um bancário, um militar ou um

¹²⁹ Roteiro do Museu do Teatro

¹³⁰ Manuela Bronze, *Tese de Doutoramento*

professor de aritmética, correspondendo, no fundo e de acordo com a etimologia, apenas a algo que se executa, variando depois no que se faz e para que se faz.

A palavra *indumentária* carrega um sentido mais erudito, até pela sua origem. *Indumentum* em latim significa cobertura, passando ao italiano como *indumento*, palavra que tanto pode significar a roupa que se usa, como, em Botânica, a cobertura externa de um vegetal. Aliás, *indumento* passou ao português apenas na Botânica, com o significado de cobertura de qualquer parte de uma planta por tricomas (pequenos filamentos) ou outros processos.

Indumentária tem pois a sua origem em *indumentum*, carregando um sentido de roupagem, não no seu sentido genérico, mas mais como aquela utilizada por um grupo social, numa época ou numa profissão definida.

Traje tem origem no latim *trahere*, com várias traduções, entre as quais *trazer*, *atrair*, *tração*. Ou seja, algo que pode ser relacionado com a dinâmica da Moda. *Traje* é utilizado de forma mais restritiva que os outros dois sinónimos acima referidos, como quando se refere a um traje de cerimónia, que é uma manifestação de obrigação social (smoking, casaca, fraque, vestido comprido, etc.).

O *traje de cena* entra nesse conceito restritivo, como uma forma de vestir destinada a compor um personagem, o que passou a ser bem codificado na *Commedia dell'Arte* com a fixação das *maschere* (máscaras, no sentido de personagens). Mesmo os leigos sabem reconhecer de imediato os *Zani*, o *Capitano*, o *Dottore*, *Pantalone* ou mesmo os *Innamoratti*, os personagens típicos da *Commedia*.

O traje de cena impôs-se e perdurou até ao século XIX, quando se definiram novas abordagens. Segundo Marcel Martin e Gérard Betton, “os figurinos podem ser classificados em três categorias: os realistas, comportando todos os figurinos que retratam o vestuário da época retratada; para-realistas, quando o figurinista se inspira numa época, mas procede a uma estilização; simbólicos, quando a exatidão histórica perde importância e cede espaço para a tradução de caracteres, estados de alma ou efeitos dramáticos¹³¹.

Esta classificação, como qualquer outra, tem efeitos redutores. Na *Commedia dell'Arte*, podemos encontrar os três tipos de traje de cena: os *Innamoratti* são realistas, representando a classe alta da sua época; o *Dottore*, *Pantalone* e o *Capitano* baseiam-se

¹³¹ Francisco de Araújo Costa, *O figurino como elemento essencial na narrativa*, Comunicação, 2002

em tipos sociais, mas estilizados ou ridicularizados; e os *Zani*, em particular *Arlechino*, embora saídos do traje das classes baixas, passaram a ser criações desligadas da roupagem habitual.

Em todas as tentativas de definição esbarra-se com a evolução da linguagem, não só pela dinâmica de cada cultura, que cria os seus próprios neologismos, mas também pelas influências externas, que introduzem novos conceitos e novas palavras, nem sempre bem traduzidas, mas que entram no léxico corrente, de certo modo subvertendo as fontes tradicionais.

Assim, ao criar novas peças de vestuário, e atribuindo-lhe um nome, uma cultura dominante acaba por impor uma nova designação à cultura dominada.

Não se entenda isto como uma hierarquização de culturas. Simplesmente, quem domina, ou pelo menos quem sobressai, numa área específica, naturalmente impõe a sua linguagem.

A título de exemplo, é o que se passa, no nosso tempo, com o inglês na área da informática. De certo modo, a França, tida até agora como a cultura dominante no capítulo da Moda, impôs também um vocabulário que se generalizou e passou à linguagem corrente.

O termo “figurino” não foge à regra, tendo vários significados, que vão desde uma imagem, um traje ou uma moda, até ao traje de cena, usado no teatro ou em outras artes performativas. Foi a massificação da Moda, operada a partir do século XIX, que introduziu o termo figurino, desde logo passado às artes performativas. Nestas, há que destacar os *Ballets Russes* de Serge Diaghilev e o seu principal criador de figurinos, o pintor Leon Bakst.



25 - Leon Bakst, *Les Ballets Russes*

Entende-se o “figurino” não só como o traje do ator, mas também como o “desenho do figurino”, até porque que os dois conceitos não podem ser dissociadas. Quando se procede ao estudo da forma como graficamente se expressa a ideia do figurino, é esse o fator que se torna preponderante: a transposição para uma forma de registo da conceção de figurino, fruto da ideia orientadora do encenador ou realizador, trabalhada pelo figurinista, executada por especialistas – a par do registo, preservação e difusão da imagem. O figurino é o resultado de uma representação gráfica, onde se exprime uma intenção e se passa da idealização e conceção para a execução técnica, com materiais apropriados.

Segundo Rita de Cássia Bustamante, citada por Paula Piva Linke, “o figurino é mais do que um simples traje, mais do que uma roupa, pois possui uma bagagem, um repertório, um conjunto de mensagens implícitas visíveis e que não ultrapassa o limite sobre todo o panorama do espetáculo, além de possuir funções específicas dentro do contexto e perante o público”¹³².

O figurinista americano Robert Edmond, citado por Trevor G. Griffiths¹³³ disse que “um traje de cena é uma criação para o teatro. A sua qualidade é puramente teatral e levado para fora do teatro perde desde logo a sua magia”. Levada à letra, esta asserção condenaria qualquer abordagem naturalista do figurino, ou aproveitamento de trajes comuns para aparição em palco.

O desenho de figurinos exige algo mais que habilidade manual. Tan Huaixiang expressa-o bem: “Nunca diria que uma pessoa que faça belas pinturas é um bom designer de figurinos. Um bom designer de figurinos deve ter muitas outras qualidades e capacidades, como imaginação e conhecimentos sobre teatro, história mundial, história do teatro, história do traje, e literatura”¹³⁴.

O figurino comporta duas realidades. A primeira diz respeito à sua expressão gráfica, e esta, desde o seu modesto nascimento em papel, tem tido suportes cada vez mais diversos, desde o clássico e já referido papel até à expressão virtual em computador, utilizando portanto desde o mais elementar riscador ou lápis à mais complexa tecnologia. Esta forma de expressão, enquanto modo de materialização de uma ideia, constitui em si mesma uma obra de arte, e como tal é apresentada em

¹³² Rita de Cássia Bustamante, *Retalhos em Cena*, Dissertação de Mestrado, Cenac, São Paulo

¹³³ Trevor G. Griffiths, *Stagecraft*

¹³⁴ Tan Huaixiang, *Character costume figure drawing*

museus, exposições e mostras – da mesma forma que um estudo para uma pintura é, em si, uma obra de arte.

No mesmo sentido, Roland Barthes, no capítulo dedicado ao vestuário escrito, estabelece a comparação entre o mundo e a literatura: “não é ela a própria instituição que parece converter o real em linguagem e colocar o seu ser nessa conversão, exatamente como o nosso vocabulário escrito? Além disso, a Moda escrita não será uma literatura?”¹³⁵. Igualmente faz referência à importância do traje dentro de uma encenação, destacando que o traje aguça o sentido do olhar através das cores, formas e texturas, o que permite aos personagens criar e recriar realidades alternativas¹³⁶.

A outra realidade é a própria materialização do figurino enquanto objeto, quer em si mesmo, quer enquadrado num espaço cénico. O objeto tem um valor intrínseco que lhe vem não só do material aplicado, mas sobretudo pela forma como ele transmite a quem o vê a ideia imposta pelo encenador ou diretor, desenvolvida pelo figurinista, trabalhada pelo executante. Se a ideia passa ou não, isso significa o sucesso ou insucesso do criativo em relação ao público-alvo. Tem também o valor de uma peça de um conjunto, em que se conjugam todos os outros figurinos, o cenário, a iluminação, o som, etc., para construir a obra total, no sentido que veio a ser teorizado por Richard Wagner.

No léxico corrente, aparece com frequência a expressão *designer* como sinónimo da figurinista. A palavra *design* não pode, em rigor, ser considerada um neologismo, uma vez que foi lançada e difundida há cerca de um século. Nascido nas escolas alemãs do princípio do século XX, com especial incidência na Bauhaus, o *design* pretendia combinar vários fatores na conceção e produção de um objeto, a saber: os materiais disponíveis e suas capacidades e limitações, a sua funcionalidade em relação à utilização pretendida, e o grau de aceitação e de apetência do objeto, materializado pelo seu aspeto estético.

Segundo expressou Kandinsky, “O ‘prático-útil’, a função` referem-se tanto à vida interior como à vida exterior do homem... O aspeto exterior do objetivo e o efeito da sua forma interior agirão em conjunto sobre a consciência do homem. ‘Função` e ‘forma`, base da conceção da Bauhaus, coincidem”¹³⁷.

¹³⁵ Roland Barthes, *Sistema da Moda*

¹³⁶ Paula Piva Linke, *A Moda, a Indumentária, o traje popular e o figurino*

¹³⁷ Wassily Kandinsky, *Curso da Bauhaus*

Walter Gropius, um dos fundadores da Bauhaus, sintetizava, em 1922, o seguinte slogan: “Arte e técnica, uma nova unidade”; aliás na linha da anterior divisa “Arte e artesanato – uma nova unidade”¹³⁸.

Margarida Fragoso define Design como “termo adaptado do inglês, mas que é consequente da expressão do latim *designare* que significa apontar, dar um propósito, uma intenção, um desígnio. Na utilização do desenho com o desígnio, com a intenção de imaginar e realizar soluções para problemas concretos que podem ser muito variados reside o significado essencial da palavra design”¹³⁹.

O design ultrapassou, naturalmente, as primitivas barreiras, entrando na produção industrial e passando a ser uma expressão corrente – e, como tal frequentemente desvirtuada. O conceito passou a aplicar-se a toda a conceção em que se pretende aliar o material e tecnologia disponível, o objetivo em vista, em termos de funcionalidade, a otimização do espaço e o aspeto estético, entre outras condicionantes que se possam invocar.

A recolha prefaciada por Joost Hölscher e publicada sob o título *Fashion Design*¹⁴⁰ foi traduzida no mesmo livro em mais quatro línguas: *Modeentwürfe* (alemão), *Diseños da la moda* (espanhol), *Design di moda* (italiano) e *Créations de mode* (francês). Note-se que a palavra alemã *Modeentwürfe* significa *design de moda*; em italiano e espanhol as expressões usadas foram *design* e *diseño*, e em francês *création* (criação), e surgem como expressões semelhantes, ou seja, design, desenho ou criação foram tidos como sinónimos.

Igualmente, o título dado à recolha de obras de figurinistas coordenada por Paco Ascensio foi *Diseñadores de moda*¹⁴¹.

O conceito de design de Moda ultrapassa a simples conceção e execução de vestuário. Charlotte Seeling expressou esse aspeto no seu livro: “Não podendo já ser considerado unicamente como criador de moda, Poiret transformou-se no primeiro verdadeiro designer do século, que estampa com o seu selo exotérico todos os seus projetos”¹⁴².

¹³⁸ Magdalena Droste, *Bauhaus*

¹³⁹ Margarida Fragoso, *Design gráfico em Portugal*

¹⁴⁰ Joost Hölscher e Dorine van den Beukel, *Fashion Design*

¹⁴¹ Paco Ascensio (coord), *Diseñadores de moda*

¹⁴² Charlotte Seeling, *Moda, O século dos estilistas*

Em termos correntes, portanto, torna-se difícil estabelecer uma divisão nítida entre esses conceitos, e quando se trabalha com autores de diversas formações, nomeadamente usando línguas diferentes, há que ter isso em conta. A expressão *design* corresponde à intenção de imaginar e realizar soluções para problemas concretos que levanta a conceção e confeção de um traje de cena; mas a interação, já referida, entre Teatro e Moda, leva a que a expressão *figurino* (e conseqüentemente *figurinista*) possa também ser aceite para definir um traje de cena.

Se considerarmos como são constituídos atualmente os cursos de formação e pós-graduações em *design* de moda, bem como os tempos de formação, chegamos à conclusão que esta definição está longe de abarcar o mundo de conhecimentos que se exige ao designer de moda.

Na formação de base do *designer* não pode ser tida em conta apenas o desenvolvimento da sua criatividade; também deve ser trabalhada a sua capacidade de desenho e ilustração, como forma de transmitir a quem executa as suas conceções, de acordo com o velho aforismo de que mais vale uma imagem que mil palavras.

Igualmente deve ser alvo de estudo a aquisição de conhecimentos na área técnica. O seu trabalho não fica cingido à criatividade e capacidade de expressão: deve também estar ciente das possibilidades e limitações dos materiais a utilizar, a escolher tecidos e padronagens, a modelar, cortar e costurar, e ainda supervisionar a produção, o que implica um mínimo de cultura empresarial. Deve assim ter uma cultura sólida e multifacetada, assim como uma visão mais economicista da moda e da indústria têxtil.

Portanto, o grau de exigência profissional do designer de moda ultrapassa o conceito corrente de figurinista; por outras palavras, o designer de moda pode fazer incursões na área dos figurinos, mas dificilmente um figurinista poderá se designer de moda.

No mundo anglo-saxónico, a palavra *designer* é usada tanto para os criadores de moda como para os criadores de traje de cena, ou seja, tanto para os costureiros como para os figurinistas. Entre nós a designação corrente para as artes de cena é figurinista, e é essa que será seguida.

Conceber uma peça de vestuário comporta uma ação de design. O efeito pretendido, a escolha do tecido ou não tecido, as suas características, a facilidade de

execução, o conforto, o aspeto visual e o preço são determinantes para a formulação da peça. Tratando-se de impor ou seguir uma moda, o lado estético será determinante.

Duas atividades, o Teatro e a Moda, aparecem assim partilhando o mesmo termo, e na sequência deste trabalho veremos que o que se constata não se trata de mera coincidência de vocábulo: existe uma interação entre o Teatro, ou antes, entre o figurino do Teatro e figurino da Moda. Há que atender a que a Moda, embora seja um fenómeno efémero por natureza, decorre durante um certo tempo, e o figurino de teatro é a fixação de um momento, como que um instantâneo. “Figurino não é moda: ele apenas inclui a moda. Ou melhor, reapropria-se dela para crias as personagens” (Arruda 2007, p.20). Christian Lacroix definiu bem a distinção entre moda e figurino: “... são dois ofícios diferentes: desenhar para a costura significa criar uma roupa para ser bela sozinha e para ser vista de perto. O traje de cena, por seu lado, deve falar de longe e participar da harmonia de um conjunto de coisas que aconteçam no palco”.

O que realmente distingue um figurino de um traje corrente ou uma criação de moda é a sua intencionalidade. Se o traje comum tem por principal objetivo cobrir, proteger, ou mesmo identificar, e se uma criação de moda tem como fim alterar e impor novas estética, o figurino tem por fim compor o personagem, e tem tanta importância como o texto, a interpretação ou o cenário. Todos concorrem para definir alguém, e o figurino permite uma primeira, e talvez mais marcante.

Essa intenção é materializada pelo desenho do figurino, recorrendo a todo um conjunto de capacidades e meios técnicos, e bem assim uma pesquisa histórica, iconográfica, literária, entre outras, no sentido de obter um conjunto de informação necessária à criação do figurino.

Não se conhecem exemplos do modo de conceção de trajes de cena época da *Commedia dell'Arte*, mas apenas os seus registos gráficos, mas tudo leva a crer que se processasse de um modo empírico.

Mas a codificação dos personagens obrigava a uma pesquisa e padronização que representavam uma forma incipiente de trabalho sobre trajes de cena que haveria de dar origem, séculos mais tarde, a uma abordagem mais sistemática da criação e produção desses trajes.

Para isso contribuiu toda a iconografia existente, grande parte dela com base na Pintura e sobretudo no Desenho.

10

Modelagem

Já vimos que a utilização do vestuário, iniciada como uma mera questão da proteção contra os agentes externos, fossem eles o frio, a chuva, a neve ou o calor, e mais tarde como defesa passiva contra agressões, ultrapassou desde os tempos mais remotos essa função meramente utilitária.

O entrosamento entre o vestuário e o indivíduo tem mesmo um carácter próximo do ontológico. Vestir é distinguir-se dos animais, e despir-se pode até ser uma forma de manifestar despojamento, como sucede na Índia ou em certas comunidades africanas. Vestir-se pode mesmo ser considerado como uma afirmação inerente à condição humana: segundo a Bíblia, o Homem, por efeito da desobediência, e como consequência da expulsão do paraíso terrestre, perde a inocência e descobre a necessidade de cobrir o corpo, não por necessidade, mas pela consciência de si mesmo, e, de acordo com a ética dos “Povos do Livro”, interiorizando a vergonha. Cobrir-se, pelo uso de folhas, peles ou roupas, aparece como fazendo parte da condição humana, muito para além da defesa contra os rigores do clima.

Aliás, é essa a ideia que transparece na carta de Pero Vaz de Caminha, relatando a descoberta do Brasil: os indígenas não se preocupavam em esconder as suas vergonhas, e aquela terra parecia um recanto do Jardim do Éden. Decerto que a época

era outra, mas Caminha não lhes negava a humanidade; porém estava subjacente uma ideia de inferioridade, dentro dos padrões eurocêntricos da civilização.

As motivações que levam à confecção e posteriormente à escolha do vestuário são constantes ao longo da História e de vários tipos: não só segurança e conforto, mas também integração ou diferenciação social, tanto para integração num conjunto (e daí a Moda), como para definir ou sublinhar um estatuto (e daí as vestes cerimoniais, os uniformes, e os trajes reservados a certas classes sociais, através de pragmáticas).

No âmbito deste trabalho, a procura da satisfação pessoal e a identificação de uma classe representam os motivos mais fortes. Agradar, seduzir, afirmar-se e ser identificado são objetivos visado tanto na Moda como no Teatro.

A sedução surge muitas vezes como adversária do desiderato da ocultação, tal como referida na Bíblia (e todas as correntes de pensamento dela derivadas), e o objetivo passa a ser tornar as convenções, até chegar, no caso extremo, ao despojamento total.

Passar de uma simples cobertura para um traje elaborado exige naturalmente o domínio dos materiais e das técnicas para os trabalhar, e bem assim a criatividade e os modelos ou padrões para obter o efeito pretendido.

O trabalho de conceção e execução desses padrões foi aumentando de importância à medida que se foi passando de uma fase artesanal, baseada na experiência resultante de uma longa aprendizagem, com padrões mais ou menos fixos e técnica incipiente, para um sistema de produção cada vez mais massificado e tecnicamente evoluído, com grandes volumes de produção em série que não se compadecem com improvisações.

Esta foi a origem da modelagem, entendida esta como uma forma de elaborar desenhos, utilizar dados e executar sobre padrões ou protótipos escolhidos, reais ou criados, para obter modelos de vestuário, e assim proceder à confecção, qualquer que seja o volume da produção. Roland Barthes¹⁴³ refere a dificuldade de comunicar a informação sobre o vestuário, definindo três estruturas diferentes: uma tecnológica, uma icónica e outra verbal; a passagem de uma estrutura a outra seria feita por *shifters*; assim, “para passar do vestuário tecnológico para o vestuário icónico, o *shifter* principal é o molde de costura, cujo desenho (esquemático) reproduz analiticamente as ações de

¹⁴³ Roland Barthes, *Sistema da Moda*

fabrico da peça de vestuário, ao que é preciso acrescentar os processos, gráficos ou fotográficos, destinado a manifestar o substrato técnico de uma aparência ou de um efeito”. A modelagem é, portanto, o conjunto de ações destinadas a obter o molde.

As mais antigas formas de modelagem foram tornadas possíveis pela invenção da agulha e do curtimento de peles. James Laver¹⁴⁴ afirma que foi a descoberta do curtimento das peles, tornando-as flexíveis e passíveis de serem trabalhadas, e da agulha de osso, que permitiram a adaptação das peles e tecidos ao corpo e garantir um maior conforto para o utente.

O modelo inicial era naturalmente o próprio corpo. Embora a evolução posterior tivesse levado à invenção dos manequins e medidas padrão, esta técnica primitiva manteve-se até hoje, quando se procura criar vestuário para uma pessoa e um fim específico, como seja a criação de um modelo exclusivo ou a composição de um personagem para o Teatro ou Cinema. Essa técnica, ancestral mas persistente, é hoje conhecida por “Moulage”.

Exemplo: Moulage sobre um manequim



26 - Técnica Moulage

¹⁴⁴ Laver, James, *A roupa e a Moda*

No Neolítico, a invenção do fio e depois do tear permitiu a fabricação de têxteis, muito mais fáceis de trabalhar, e conseqüentemente de tornar mais complexa a confecção de vestuário.

De formas geométricas (quadrados, retângulos, triângulos) a evolução levou à criação de formas mais ligadas à forma do corpo e à necessidade de facilitar os movimentos, bem como a usar adereços que passaram do mero utilitário (fechos, cordões, atilhos) à composição de formas mais elaboradas, mesmo tridimensionais, com pregas, dobras ou drapeados. Para isso, foi essencial a invenção da tesoura, cerca do século VII A. C.

Carl Kohler, na sua obra de referência “A história do Vestuário”¹⁴⁵ refere que foi por volta do século XII que ocorreu uma considerável melhoria na execução do vestuário. Essa época corresponde a um movimento global no sentido da organização e regulamentação do trabalho, ainda que de forma artesanal, através de guildas, corporações ou até confrarias, em que o acesso às profissões, a aprendizagem e o reconhecimento das qualificações ficavam estabelecidos. Assim, passou a caber aos homens o ofício de cortador, desde a aprendizagem a oficial, até atingir o estatuto de mestre.

No século XIII, essa atividade incluía já a utilização de moldes de madeira fina, que foram executados pela primeira vez por alfaiates franceses. Embora esses moldes fossem baseados na prática e conhecimento empírico, obrigavam a alguns conhecimentos de geometria. Mesmo com a introdução da geometria na elaboração dos moldes, eram usadas apenas as medidas principais do corpo. As roupas eram quase todas cortadas e presas sobre o corpo da pessoa a quem se destinava a peça.

A sociedade dos mestres costureiros de Paris, durante quase cem anos, barrou a introdução e uso de moldes pelas mulheres, que até então não passavam de modestas ajudantes de costura.

Mais tarde, com evolução constante da moda e, o uso de tecidos mais delicados, a mulher foi-se impondo, conseguindo o reconhecimento do ofício de modelistas, executando os moldes e modelando-os como desejavam. Mas para que isto acontecesse, foi necessário um decreto dando às mulheres autorização e legalização do exercício desta arte.

¹⁴⁵ Carl Kohler, *A história do Vestuário*

Embora na Idade Média se tivesse registado uma evolução, devida sobretudo à melhoria de condições económicas da sociedade, ao despontar de uma burguesia urbana e do sistema de corporações, que disciplinava os ofícios e estabelecia padrões a cumprir, foi na fase final do Renascimento e no século XVI que se registou a maior expansão da criatividade, com tecidos, formas, modas e personalizações que transformaram a arte de confeção.

É essa a época de afirmação da *Commedia dell'Arte*. A iconografia existente dá uma imagem da Moda da época, não só nos *Innamorati*, que representavam as classes altas, como, também, no Dottore e no Capitano; já os *zani* representavam as classes baixas, onde a Moda não se fazia sentir.

Como marco para a afirmação e individualização da profissão, surge a publicação, em Madrid, do primeiro livro sobre as técnicas de alfaiataria, o “Livro de Geometria y Traça”, de Juan de Alcega (1589), e em Portugal o “Livro de Registos dos Oficiais Mecânicos”, de Duarte Nunes de Leão, de 1582¹⁴⁶. Segundo a mesma fonte, existiam em Lisboa, no princípio do século XVII, 119 lojas de algibebe (vendedores de roupa feita), o que deu origem a contestação pelos alfaiates, como que numa antecipação da polémica, a que ainda hoje se assiste, entre alta costura e o pronto-vestir.

Esta fase implicou a adoção de instrumentos mais sofisticados para a modelagem, como tesouras específicas, régua, esquadros e compassos, tendo portanto uma componente mais científica, já que aplicava conhecimentos de geometria, ou seja, entrava-se na aplicação do Desenho rigoroso, e não apenas em esboços ou representações livres.

Os refinamentos característicos do Barroco, sobretudo na sua fase final, levaram a modelagem ao limite, pelo imperativo dos efeitos pretendidos, com uma abordagem vincadamente tridimensional, através da volumetria utilizada, e da profusão de enchumaços, armações, enfeites e adereços, complementado com cabeleiras e penteados de grande sofisticação e efeito teatral, típico da época.

Já não era possível recorrer a amadorismos e, por isso, foi criada em França uma escola de moda, em 1780; mas, a Inglaterra, mesmo sem recorrer a esse aspeto formal, quase de génese académica, imperava na moda masculina. Aliás, isso mostra uma

¹⁴⁶ Carlos Fontes, *Blog dos Alfaiates*.

diferença de culturas, registada também em áreas tão diversas como a marinharia ou a ciência aplicada, em que o prático domina o teórico.

No século XIX, assistiu-se à racionalização e massificação da produção do vestuário, o que implicou a adoção de padrões e tabelas de medidas, instrumentos indispensáveis à modelagem. Em conjunto com outras invenções, como a máquina de costura, a fita métrica ou o manequim, estavam criadas as condições para tirar proveito da Revolução Industrial e das capacidades de produção em série. Foi o francês Guglielmo Compagnon que estabeleceu as primeiras tabelas de medidas e o princípio do escalado, ou gradação, tendo a sua obra “A arte da alfaiataria”, de 1830, revolucionado as técnicas de corte¹⁴⁷.

Em sentido oposto, no final do século, Charles Fredrich Worth, inglês radicado em Paris, lançou a Alta Costura, destinada às classes possidentes, contrapondo a qualidade à quantidade, ou seja, retomando a velha questão entre a Moda como niveladora social e a Moda como inovação criativa e personalizada.

A subida do poder de compra dos consumidores tem feito até hoje esbater a fronteira entre essas duas abordagens. Mas, num caso ou noutro, a modelagem, e o seu instrumento insubstituível, o Desenho, tornaram-se de tal forma integrantes da nossa cultura que a sua terminologia passou a outras áreas, nomeadamente na área da gestão, da informática ou da produção industrial.

Não cabe aqui fazer a história da modelagem, mas apenas referir que tem sido uma constante histórica que qualquer nova tecnologia liberta novas possibilidades para expandir a criatividade.

O fabrico em série, hoje fortemente enraizado e automatizado, obrigou a que a modelagem passasse a ser um departamento fundamental nas indústrias têxteis e de confeção, sendo que os profissionais dessa área carecem cada vez mais de obter e atualizar os seus conhecimentos e técnicas, bem como incrementar as suas capacidades criativas, obrigando-os a estar permanentemente ao par de todas as inovações tecnológicas - para além de seguir, antecipar ou condicionar, vide impor, as tendências da Moda.

Mesmo quando se visa um mercado de pequena produção, como o suscitado através das revistas de Moda, ou ações de promoção dos grandes costureiros, quando se

¹⁴⁷ Carlos Fontes, *Idem*.

divulgam (ou quase se impõem) modelos de vestuário, estão sempre presentes os métodos que permitem a execução desses modelos, independentemente da escala de produção, através de moldes que permitem a sua execução, até por não profissionais, como no caso das revistas; a conceção desses moldes é um trabalho de verdadeiros profissionais que dominam a sua área, e em que o Desenho está sempre presente.

A análise do corpo humano vem sendo feita desde as civilizações mais antigas, mas teve especial desenvolvimento na Grécia Clássica. O escultor Polideto, no século V A.C., expressou através da estátua de um Doríforo (lanceiro) o ideal das proporções do corpo humano. Tema retomado na Renascença Italiana, entre muitos outros, por Michelangelo Buonarroti e Leonardo da Vinci, este último com trabalhos teóricos sobre a Anatomia e da sua íntima ligação à Geometria.

A definição do modelo pode fazer-se em dois sentidos: partindo do real, buscando a forma mais adequada para compor o corpo existente; ou partir de um modelo idealizado, a que devem submeter-se os futuros utilizadores. Se no primeiro caso é difícil definir um padrão, ou cânone, pelas variações que se observam na espécie humana, no segundo caso cai-se numa massificação por vezes irreal ou deformada, como sucedeu recentemente com os modelos com magreza excessiva. Mas, em suma, o modelo é sempre o fruto de uma época de um lugar, condicionando o trabalho dos criadores de Moda - como aliás, na Pintura ou na Escultura.

O Desenho, empregue a princípio apenas como registo de vestuário já existente, foi tomando uma participação cada vez mais importante com a afirmação da modelagem. Elaborar um molde exige o domínio da técnica do desenho, variando ao sabor dos tempos com o evoluir da tecnologia. Do simples lápis ou pena aplicado sobre papel até à utilização dos modernos recursos da informática, o Desenho esteve sempre presente na conceção, elaboração, transcrição para outras formas de expressão e registo dos moldes que servem de matriz na execução do vestuário.

A noção de modelo está presente em todas as áreas do pensamento do Homem. Um modelo é um conjunto de símbolos os quais interagem entre si representando alguma coisa. Essa representação pode ser por meio de desenho ou imagem, projeto, esquema, gráfico, regra matemática, entre outras formas

Molde é um diagrama, elaborado normalmente com recurso à Geometria, desenhado de modo a que os dados ali representados possam ser transpostos para o material a utilizar em definitivo.

A modelagem de roupas é o modo de transformar em moldes as partes componentes de um desenho, croquis, figurino, fotografia ou mesmo peças do vestuário. Numa abordagem mais genérica, pode-se definir modelagem como um conjunto de procedimentos requeridos na elaboração de modelo, independentemente de qual seja a área do conhecimento em que se trabalha.

Para modelagem de vestuário para uma escala industrial, recorre-se em regra ao apoio da Geometria, através de desenho rigoroso, de modo a traçar diagramas em duas dimensões, que irão constituir os moldes. Esse desenho pode ser executado manualmente ou através de meios informáticos, como o uso do sistema CAD. Outra forma é recorrer ao método de *moulage*, já referido, em que a construção do molde é feita diretamente sobre o manequim ou sobre o próprio corpo, fazendo uma modelagem tridimensional seguindo as formas e medidas anatómicas, ou a sua reprodução.

A modelagem é feita sobre uma base plana (ou seja, bidimensional), e tem início no traçado de um diagrama contendo as representações gráficas da morfologia do corpo humano. O traçado é feito a partir da tabela de medidas em que se adotar para a modelagem.

Consequentemente, para modelar torna-se necessário um conhecimento básico de matemática (aritmética e geometria), e dos métodos e sistemas de registar medidas, uma vez que o profissional de modelagem necessita ter capacidade de aplicar estes conhecimentos durante o processo de produzir os moldes.

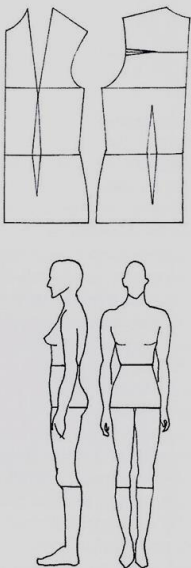
Esta aplicação da matemática na execução da modelagem deve ser naturalmente precedida pela aplicação no seu ensino, pois o molde, na sua essência, representa diretamente um modelo semelhante aos utilizados no ensino de matemática.

As medidas de algumas partes do corpo são fundamentais para que se conseguir que a roupa produza o efeito desejado em quem a vai se usar.

As partes do corpo consideradas principais, e que requerem a tomada de medidas, são o contorno do busto, a cintura, as ancas, o bíceps, e o comprimento da parte da frente, tomadas desde o ombro até a cintura e da cintura até altura do joelho ou até aos pés, conforme o caso.

Estas medidas, tiradas diretamente no corpo ou fixadas numa tabela de medidas, são necessárias para que um modelista possa executar a sua atividade. Certas medidas são indispensáveis e classificam-se como sendo fundamentais, considerando-se as outras como complementares. As medidas fundamentais são tiradas junto ao corpo e utilizadas para o desenvolvimento da base dos moldes.

Folha de medidas				
Nome:		Elaborado para:		Data:
Observações sobre a silhueta:				
Postura:				
Tamanho padrão	medido	1/2	1/4	1/8
A (Altura)				
PPT (Perímetro do peito)				
PC (Perímetro da cintura)				
PA (Perímetro da anca)				
Altura individual da anca (assinala a distância do ponto mais largo -PA- para o PC)				
Valores padrão	medido	alinhado	folga	marcado
1/2 PBP (Perímetro da base do pescoço)				
CL (Colarinho)				
AC (Altura das costas)				
CC (Comprimento das costas)				
AA (Altura da anca)				
AP (Altura do peito)				
CF (Comprimento da frente)				
LC (Largura das costas)				
DC (Diâmetro da cava)				
LP (Largura do peito)				
1/2 PPT (Perímetro do peito)				
Medidas das mangas	medido	fórmula/folga		marcado
LO (Largura dos ombros)				
CM (Comprimento da manga)				
ACM (Altura da copa da manga)		AC % 5 a 6 cm		
LM (Largura da manga)		DC + folga + 4,5 a 5,5 cm		
PB (Perímetro do braço)		+ folga 3 a 5 cm		
PCV (Perímetro do cotovelo)				
PPS (Perímetro do pulso)				
DP (Diâmetro do punho)				

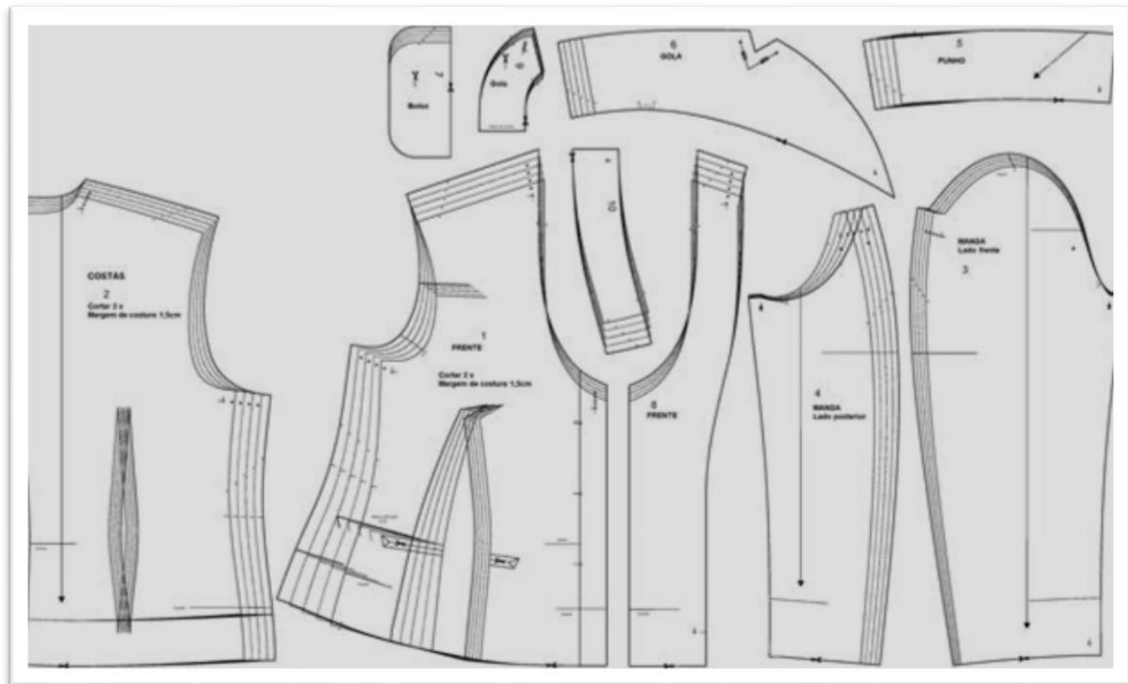


Os diagramas mostram moldes de uma peça de roupa e silhuetas humanas (perfil e frontal) com linhas de medição indicadas para as medidas listadas na tabela.

27 - Exemplo de medidas tomadas do natural para uma peça específica

	Denominación de la medida Riferimento misura Designação da medida	Dimensiones en cm						
		Dimensioni in cm Medida em cm						
TA	Talla	36	38	40	42	44	46	48
T	Taglia	40	42	44	46	48	50	52
T	Tamanho	36	38	40	42	44	46	48
A	Altura							
AC	Altezza corpo	168	168	168	168	168	168	168
A	Altura							
CP	Contorno de pecho							
GP	Giro petto	80	80	88	92	96	96	104
PPT	Perímetro do peito							
CCi	Contorno de cintura							
GV	Giro vita	64	68	72	76	80	84	88
PC	Perímetro da cintura							
CCa	Contorno de cadera							
GF	Giro fianchi	91	94	97	100	103	106	109
PA	Perímetro da anca							
CCu	Contorno de cuello							
GC	Giro collo	34,8	35,4	36	36,6	37,2	37,8	38,4
PBP	Perímetro da base do pescoço							
C	Cuello							
C	Collo	6,5	6,6	6,7	6,8	6,9	7	7,1
CL	Colarinho							
AD	Altura de dorso							
AD	Altezza dorso	19,3	19,7	20,1	20,5	20,9	21,3	21,7
AC	Altura das costas							
LTE	Largo talle de espalda							
LS	Lunghezza schiena	41,2	41,4	41,6	41,8	42	42,2	42,4
CC	Comprimento das costas							
ACa	Altura de cadera							
AF	Altezza fianchi	61,4	61,8	62,2	62,6	63	63,4	63,8
AA	Altura da anca							
PrP	Profundidad de pecho							
PrP	Profondità petto	26,5	27,3	28,1	28,9	29,7	30,5	31,3
AP	Altura do peito							
LTD	Largo talle delantero							
LA	Lunghezza anteriore	44,1	44,7	45,3	45,9	46,5	47,1	47,7
CF	Comprimento da frente							
AE	Anchura de espalda							
AS	Ampiezza schiena	15,5	16	16,5	17	17,5	18	18,5
LC	Largura das costas							
DS	Diámetro de sisa							
DG	Diámetro giromanica	7,9	8,6	9,3	10	10,7	11,4	12,1
DC	Diámetro da cava							
AP	Anchura de pecho							
AP	Ampiezza petto	16,6	17,4	18,2	19	19,8	20,6	21,4
LP	Largura do peito							
AH	Ancho de hombro							
ASP	Ampiezza spalle	11,8	12	12,2	12,4	12,6	12,8	13
LO	Largura dos ombros							
LM	Longitud de manga							
LM	Lunghezza manica	59,3	59,6	59,9	60,2	60,5	60,8	61,1
CM	Comprimento da manga							
PBS	Perímetro de brazo superior							
GBS	Giro braccio superiore	25,6	26,8	28	29,2	30,4	21,6	32,8
PB	Perímetro do braço							
PM	Perímetro de muñeca							
GP	Giro polso	15	15,4	15,8	16,2	16,6	17	17,4
PPS	Perímetro do pulso							
APP	Ángulo de pinza de pecho							
APP	Angolo pince petto	11.5°	13°	14.5°	16°	17.5°	19°	20.5°
APP	Ângulo da pinça no peito							

28 - Exemplo de medidas destinadas à produção em serie



29 - Técnica de gradação de moldes

Neste exemplo, apresenta-se a representação gráfica das diferentes medidas (a chamada gradação), desenvolvidas a partir de um original, para os diferentes tamanhos, numerados de forma a permitir a confecção em série.

Como norma de proteção, devem ser acrescidas de algumas folgas para as bainhas, para o possível encolher do tecido, e para outros eventuais acabamentos necessários para confeccionar a peça.

As medidas complementares são aquelas necessárias para detalhar como será o modelo como: altura da pinça, medida de recortes, comprimento da lateral, circunferência da coxa, tornozelo, dentre outras.

Só a partir do conhecimento de todas as medidas é possível começar a elaborar o molde.

São conhecidos padrões de medidas relativos a tamanhos de roupas desde a Antiguidade. Basta recordar a necessidade de vestir e equipar um exército para compreender que tal só é possível recorrendo a medidas padrão, como nas legiões romanas.

Mas, foi, apenas, no século XVIII, que surgiu a primeira tabela de medidas, em função das exigências estabelecidas para produzir uniformes militares, Recorde-se que os uniformes surgiram apenas a partir do século XVII, e ainda assim variavam de unidade para unidade.

A partir da enumeração dos elementos necessários à elaboração de moldes, a continuação do tema resultaria na passagem à prática, com a apresentação de exemplos que mostrassem a aplicação dos conceitos e técnicas aflorados, o que resultaria num sobrecarregar deste trabalho.

11

As peças e os figurinos, da teoria à prática

A abordagem teórica e conceptual feita aos figurinos não estaria completa sem alguma demonstração de caráter prático, o que se insere também no objetivo deste trabalho.

A intenção de referir a interação entre o encenador, ou diretor, e o figurinista, estaria incompleta sem a apresentação de soluções efetivamente encontradas, tiradas de produções teatrais, em que se documentasse a forma como, no mundo real, se passa do conceito do encenador à criação do figurino, e de como as possibilidades e limitações do cenário, dos materiais e, até, dos orçamentos condicionam as soluções construídas.

Assim, são apresentadas neste capítulo diversas criações que passaram pelos nossos palcos, fruto da conjugação da ideia do encenador com a criatividade do figurinista.

São peças de diversa índole, desde o teatro infantil a teatro público adulto, e com algum destaque do universo de Goldoni, que tem um lugar especial neste trabalho.

Este capítulo poderia ser tratado como um anexo, mas a sua importância, enquanto representação documental, determinou a sua inserção no corpo da tese.

Passamos, pois, a apresentar alguns trabalhos mais recentes, na área dos figurinos.

Título da peça: **MAIS VALE RIR DO QUE CHORAR**, composto por duas peças - *O Chefe é um Gajo Porreiro* de Georges Courteline, e *Não Andes Nua Pela Casa*, de Georges Feydeau

Grupo de Teatro: Grupo Teatro Intervalo

Autor: Georges Courteline

Data de Estreia: 1 de Março de 2013

Ficha Técnica:

Versão Dramatúrgica: Dulce Moreira, Armando Cortez; Direção e Encenação: Armando Caldas; Cenografia: António Casimiro; Figurinos: Graça Rodrigues; Interpretação: Adriana Rocha, Cristina Miranda, Diogo Santos, Fábio Reis, Fernando Tavares Marques, João José Castro, João Pinho, Joaquim Leal, Jorge Aurélio, Miguel de Almeida; Cantiga final: Carlos Alberto Moniz; Letra: Fernando Tavares Marques.

Auditório Municipal Lurdes Norberto.

RESUMO DA PEÇA 1

O comissário da polícia faz-se passar por grande pacificador do departamento, menosprezando os subalternos e tentando fazer a sua lei – sempre pela regra do menor esforço.

Sucessivos cidadãos vão ao comissariado apresentar as suas queixas, que ele resolve torneando qualquer decisão comprometedora.

O último demandante é um louco, que faz cair a máscara e incorre numa total humilhação.

RESUMO DA PEÇA 2 - “NÃO ANDES NUA PELA CASA”

Georges Feydeau (1862-1921) foi um profícuo autor de comédias ligeiras.

Título original: “Mais ne te promène pas toute nue!”, estreada em Paris, em 1911.

O deputado Ventroux pretende receber o industrial Hochepaix, também com ligações no mundo da política.

Insiste com Clarisse, sua mulher, para que não ande meio despida pela casa, como vinha a ser hábito; Victor, o criado de confiança da patroa, ajuda a complicar a trama.

PROPOSTA DO ENCENADOR

Os figurinos, tal como o cenário, deveriam respeitar a época (início do século XX), e como tal ter uma abordagem naturalista.

O traje do personagem feminino (Clarisse) poderia ser um pouco intemporal, mas sem fugir totalmente à época; desde que tivesse um apontamento desse período, poderia “jogar” um pouco com a moda atual.

Segundo o conceito do encenador, o personagem feminino não é uma mulher atrevida ou provocadora, mas uma mulher despreocupada, mesmo algo ingénuo. Como tal deveria usar um traje que não a deixasse muito despida, bem como as cores e desenho não deveriam ser muito provocantes (tipo pretos ou vermelhos de mulher fatal), até porque, afinal, se trata da esposa de um deputado.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

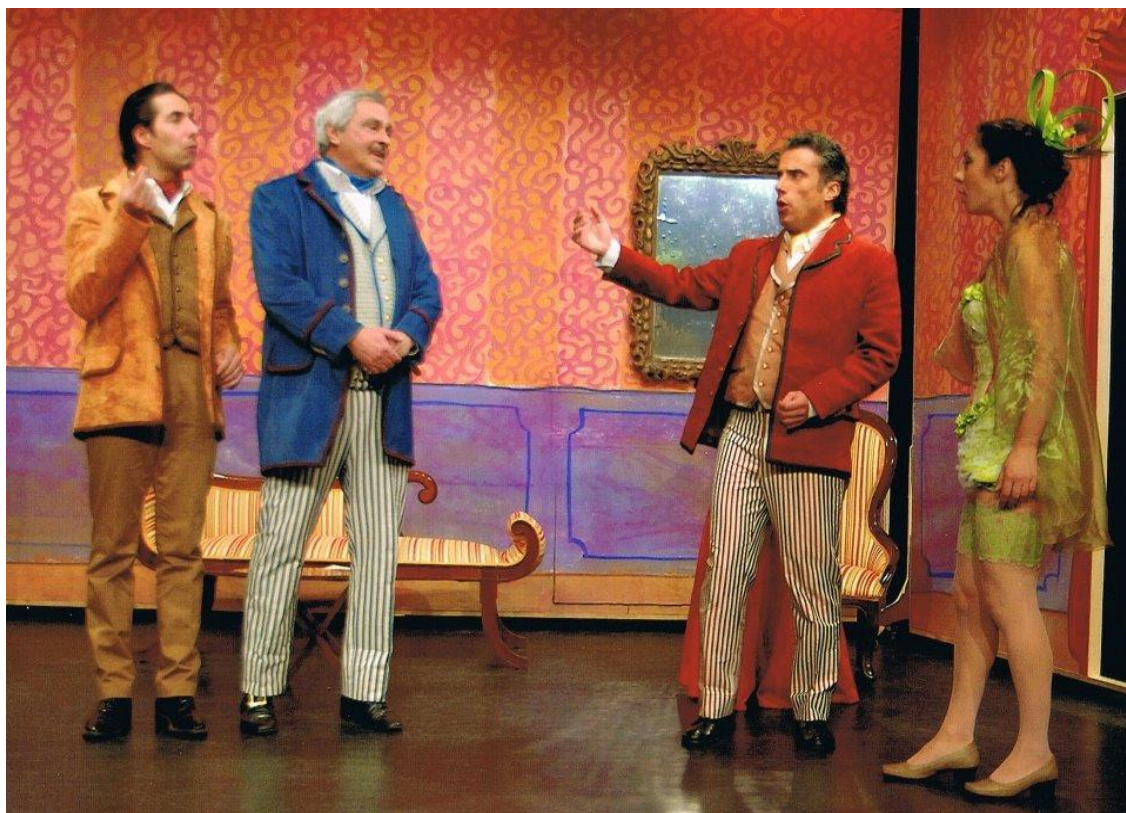
Tendo em conta a proposta do encenador, a escolha da cor foi um fator primordial; o figurino tinha que ser algo atrevido sem cair no provocante.

Partindo do simbolismo das cores, a escolha recaiu sobre o verde, tendo em conta as características do personagem; o verde é considerado a cor do equilíbrio, da vida, da renovação, da esperança, da primavera; e também dos frutos como o abacate ou a lima. "Viste um passarinho verde?" é o que se diz para alguém que aparenta estar encantado com algo. Noutro aspeto, mais psicológico, é associada a inveja, como em "verde de inveja", é também associada com a raiva, como em "verde de raiva".

Assim, os convidados viam o “passarinho verde”, fresco como a menta, tal fruto proibido, deixando uma secreta esperança...

Na relação forma /fato a forma foi exuberante realçada com folhos na zona das ancas, não só para dar maior realce a uma zona erógena, com também para de certo modo

corrigir a anatomia da atriz, cujas ancas eram relativamente estreitas (tendo em vista o efeito pretendido). O chapéu é uma peça fundamental para a encenação, uma vez que a personagem quase constantemente lhe mexia e se via ao espelho, servindo também pela sua forma para acentuar o incômodo e a desconcentração dos restantes personagens. Os trajes masculinos, embora menos determinantes em relação ao fundo da peça, seguiram uma lógica naturalista, recorrendo à moda da época. As riscas (embora se usassem na época) foram usadas para tornar as personagens algo caricatas, pois se pretendia acentuar o tom de comédia, tom esse, também, dado no cenário, que foi o cenário foi concebido como se tratasse de uma banda desenhada.



30 - *Não andes nua pela casa*, figurinos da autora



31 - *Não andes nua pela casa*, figurinos da autora

Título da Peça: A QUINTA DO TI JULIÃO

Grupo de Teatro: Grupo Teatro Intervalo

Autor: Fernando Tavares Marques

Data de Estreia: 24 de Novembro de 2012

Ficha Técnica:

Versão Dramatúrgica: Dulce Moreira, Armando Cortez; Direção Geral: Armando Caldas; Encenação: Fernando Tavares Marques; Cenografia: Carlos Paiva, João Barros; Figurinos e execução de Guarda-roupa: Graça Rodrigues; Interpretação: Adriana Rocha, Diogo Santos, Fábio Reis, Fernando Tavares Marques, João José Castro, João Pinho, Miguel de Almeida; Música, Orquestração e Direção musical das canções: Luís Macedo; Letras das canções: Fernando Tavares Marques; Cartaz: Ricardo Fernandes;

Operador de som e luz: Fernando Dias; Coreografia: Ana Rita Trindade.

Auditório Municipal Lurdes Norberto.

RESUMO DA PEÇA

O Tio Julião é dono de uma quinta, e os animais que nela vivem estimam-no muito. Sabendo que este já não é novo, e temendo pelo seu futuro, os animais decidem organizar-se e gerir a quinta.

Cada um tenta fazer valer as suas competências, dentro do entendimento que temos das qualidades e especificidades de cada um dos animais.

Após algum despique, acabam por organizar-se e até conseguem construir uma escola.

Mas, o Tio Julião acaba por intervir, porque não está tão incapaz, e retoma a direção da quinta.

Porém fica a lição da necessidade de cooperação e de aceitação das diferenças entre cada um dos animais, terminando a peça com um coro em que essa unidade dentro da diversidade é exaltada.

PROPOSTA DO ENCENADOR

Os animais deviam ser facilmente reconhecíveis pelas crianças (público a que se destinava a peça), mas sem recair numa abordagem naturalista, já que os atores deveriam cantar e movimentar-se livremente em palco. Cada um dos animais deveria representar o arquétipo do entendimento comum que deles temos.

Assim, de acordo com os personagens criados pelo texto, o burro deveria ter um toque alentejano, combinado com um ar doutoral; a zebra, o tipo da futilidade feminina; o pato, um ar de “pato bravo” da construção civil, anafado e bacoco; o cavalo, algo que o identificasse como um animal de aparato; o galo, o colorido tradicional e a pose garbosa, tal como o de Barcelos; e o papagaio, a imagem típica da louro palrador.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

Procurou-se que a figura do burro fosse ao encontro da imagem comum a todas as crianças, por influência da banda desenhado e dos filmes de animação. As grandes orelhas e os dentes proeminentes são típicos dessas imagens, a que se associou, pelo lado cómico, um aparelho nos dentes. O ar doutoral, decorrente do texto, foi dado por um capelo, e o lado alentejano por um lenço vermelho ao pescoço; optou-se ainda, para o tornar mais simpático, por um burro mais peludo, quase como um boneco de peluche. A zebra, para além da pelagem característica, tinha uma linha esbelta, tipo modelo de moda, e uma crina amarela, alusão à loura burra, de acordo com o papel; nos dentes usava brilhantes incrustados, de cores muito vivas.

O pato tinha uma aparência de ave caseira, com penas brancas, bico e patas amarelas, típicas de um pato doméstico, e não de um verdadeiro pato bravo; é uma figura urbana, que pouco tem a ver com a Natureza; na cabeça usava um lenço de ganga para lhe conferir um ar desportivo. Um grande bico representava a capacidade de dar ordens e sentenças.

O cavalo, pela cor, arreios, crinas entrançadas e colete que envergava, remetia para o cavalo de cortesias da tourada à portuguesa.

O galo foi concebido com uma profusão de cores que ultrapassam o tradicional exemplar de Barcelos, aproximando-se mais dos galos de Chagall ou de Miró, ambos representativos do rei da capoeira, conforme a imagem popular.

O papagaio teve uma abordagem mais naturalista, mas as crianças facilmente nele reconheceriam o “Zé Carioca” da banda desenhada; foi dada especial atenção ao bico, como definidor da sua espécie, e ao brilho causado pelo material usado (cetim).

Os fatos foram feitos de maneira a que os atores se sentissem o mais confortáveis possível, e portanto eram leves e facilitavam os movimentos. Quanto dono da quinta (o Ti Julião), não havia muito para escolher: umas calças de trabalhador do campo, com vários bolsos onde poderia guardar ou pendurar vários objetos relacionados com o trabalho.

32 - *A quinta do ti Julião*, figurinos da autora



33 - *A quinta do ti Julião*, figurinos da autora





34 - *A quinta do ti Julião*, figurinos da autora



35 - *A quinta do ti Julião*, figurinos da autora



36 - *A quinta do ti Julião*, figurinos da autora



37 - A quinta do ti Julião, figurinos da autora



38 - *A quinta do ti Julião*, figurinos da autora



39 - *A quinta do ti Julião*, figurinos da autora

Título da Peça: X-ACTO

Grupo de Teatro: Teatro Animação de Setúbal

Autor: Carlos Curto

Data de Estreia: 20 de Dezembro de 2012

Ficha Técnica:

Conceito e Direção de Carlos Curto; Figurinos/Guarda-roupa: Graça Rodrigues; Interpretações: Sónia Martins, Célia David, Miguel Assis, Carlos Curto, João Brás, Ana Brinca, Inês Oliveira e ainda de Margarida Macieira, aluna finalista da Academia de Dança Contemporânea de Setúbal; Banda sonora original: projeto GoG; Espaço Cénico e desenho de Luz: Carlos Curto; Imagem Gráfica: Hélder Oliveira; Grafismo: Carlos Curto; Operação Som e Luz: José Santos; Contra Regra: João Carlos:

Fórum Municipal Luísa Todi

RESUMO DA PEÇA

Aborda a temática da individualidade de cada um perante as regras e os desafios de se viver em comunidade.

“Uma comunidade confere segurança mas interfere com a liberdade pessoal. Uma comunidade exige o jogo de uma ética que define uma pertença, que domestica e regula valores comuns. A moralidade de uma comunidade não está apenas para regular a ação dos seus membros, ela é eficaz em resolver os problemas de conflito, independentemente da forma de atingir o consenso. A comunidade propõe-nos um jogo que proporciona segurança entro de um sistema de expectativas, o coletivo no seu pleno. Tratando-se de um jogo, somos livres de entrar no jogo (somos?), desde que obedecendo às regras instituídas.

Dentro das condições e em prudência; dentro da ilusão da segurança emergente (e o que suporta no mínimo de moralidade), pode-se fruir e inventar novos caminhos, o espaço de uma identidade autónoma, consciente, entre o que somos individualmente e o espaço

social que ajudamos a construir. Mas onde param os limites da ação? Até onde podemos ir? Como gerir as incongruências da vida, no absurdo, na contradição, na desarmonia, perante essa ação bárbara, que é domesticar e regular, à custa de uma moralidade que talha a experiência? Até onde se pode ir em comunidade de modo a não comprometer a liberdade pessoal? E até onde paira a liberdade pessoal sem não sair da rede pertença, desse apêndice que agora insiste em que tomemos opções desse corpo, “espelho e limite”? O jogo aqui presente requer um esforço coletivo. O jogo requer que tudo seja verosimilhança, um consenso estruturado, não só de moralidade, mas de uma comunicação social, socializante. E é isso que tem faltado. Entre “lavar as mãos” e a expiação jogam-se relações de poder. No fim, alguém terá de arcar com as consequências”¹⁴⁸.

PROPOSTA DO ENCENADOR

O objetivo era retratar um grupo de pessoas, reunidas aleatoriamente, com as quais nos podemos identificar ou rejeitar, mas que podemos compreender ou no mínimo reconhecer.

Para isso, procurou-se criar (ou recriar) formas de comportamento num universo um tanto restrito, e fazer realçar a imagem que queremos fazer passar de nós próprios.

Dentro da ideia de tipificar esses comportamentos, os personagens são caricatos, embora sem cair na caricatura grosseira ou estereotipada.

Assim, temos:

- A imagem que temos duma mulher que se pretende letrada, sempre acompanhada de livros, quer pela ânsia da aprendizagem quase compulsiva, quer porque isso lhe dá um sentimento de superioridade que isso lhe dá em relação aos outros;
- O tipo do professor desleixado, algo de sábio louco, que neste caso não prima pelo asseio;
- A secretária, convenientemente vestida e composta, imagem de marca da sua profissão, ou do que se convencionou que seja;

¹⁴⁸ Ana Sützel <http://local.pt/peca-xacto-teatro-animacao-de-setubal/>

- O homem comum, algo tímido, ensimesmado, que tenta conseqüentemente passar despercebido, embora simpático e sensível quando chamado a participar;
- A rapariga bonita, vistosa, ataviada para dar nas vistas, monopolizando a atenção onde quer que chegue, e que vende muito apropriadamente *lingerie* sensual;
- A grávida compenetrada do seu estado, mesmo obcecada por isso, o que lhe provoca hipersensibilidade, exteriorizada pela exibição da roupinha que vai comprando para o bebé;
- O engenheiro, senhor de si, autoconfiante e alardeando o seu estatuto, com os tiques de quem saiu da melhor escola e que se considera bom em tudo quanto faz.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

Nesta proposta, dado que se tratava de figuras comuns num mundo atual, a forma não foi a mais importante, tendo-se mais destaque à paleta cromática como definidor dos personagens, e recorrendo aos adereços para melhor caracterizar os personagens.

O espectro ficou entre os pretos, cinzentos e castanhos, tendo alguns apontamentos de cor específicos para alguns personagens.

- Tom cinza para a mulher letrada: o cinzento pode gerar sentimentos negativos, relacionados com nuvens densas e escuras, o nevoeiro ou o fumo.
- Tom de castanho para o professor; o castanho emana a impressão de algo maciço, denso, compacto, como o surrobeco dos camponeses do Norte. É também a cor do outono, convidando a um certo recolhimento, e como tal ligado à circunspeção que se espera de um professor.
- A cor vermelha nos sapatos da secretária contrasta com o aspeto convencional do resto da roupa, e esse contraponto vem a dar um aspeto de baixa origem e de mau gosto, sendo o vermelho a cor do proibido e do pecado, contribui para a imagem equívoca da secretária.

- O preto total para o homem tímido tem toda a carga negativa que essa cor carrega: morte, negação, pessimismo, niilismo; também sugere a introspeção.

- O branco da rapariga gira numa primeira abordagem reflete paz, pureza, calma, inocência e dignidade; mas também cria, pela sua irradiação, uma imagem equívoca, que a exibição de *lingerie* sugere.

- O rosa aplicado na grávida realça a sua feminilidade, intimidade, autocontrole, dignidade e calma; por outro lado, o rosa pastel é a cor comum em produtos infantis e femininos, pois transmite graça e ternura.

- O tom cinza do engenheiro, para além dos sentimentos negativos que desperta, surge como uma camuflagem, um tom discreto que não compromete.

Os adereços vêm realçar os figurinos na composição dos personagens; assim, a pasta do professor, as roupinhas de bebé da grávida, a *lingerie* da rapariga gira ou mesmo o spray oral do engenheiro ajudam a tipificar os tipos escolhidos.



40 - X-ACTO, figurinos da autora



41 - X-ACTO, figurinos da autora

Título da Peça: LONDRES

Grupo de Teatro: Teatro Aberto

Autor: Cláudia Clemente, texto Vencedor do Grande Prémio de Teatro Português (2011) promovido pelo Teatro Aberto em parceria com a Sociedade Portuguesa de Autores.

Data de Estreia: 5 de Julho de 2012

Ficha Técnica:

Versão Dramatúrgica: Vera San Payo de Lemos, Encenação, Realização de Vídeo e Luz: João Lourenço; Cenografia: António Casimiro, João Lourenço; Figurinos: Graça Rodrigues; Supervisão Audiovisual: Nuno Neves, Interprete: Carla Maciel

Teatro Aberto

RESUMO DA PEÇA

“Uma família parte em viagem à procura de uma saída. Uma cidade: Londres. Uma cidade conhecida que se tornou estranha e fria, aos olhos de quem empurra a porta a medo e entra. Uma mulher escreveu sobre essa viagem, sobre o pai e a mãe, sobre si própria, escreveu para entender, para dar sentido ao que se passou nas suas vidas”.

Excerto retirado do programa.

Uma peça na primeira pessoa, em que o personagem faz uma certa forma de autobiografia, explanando o sua difícil relacionamento com os familiares, sobretudo o em relação ao pai.

PROPOSTA DO ENCENADOR

A atriz deveria usar um só figurino em toda a peça. O vestuário deveria ser sóbrio, mas demonstrando bom gosto e a origem social do personagem (classe média alta), com um certo ar de intemporalidade, de modo não se circunscrever a um período ou data específica, e ter também um toque internacional.

Por outro lado, tendo em atenção o personagem, deveria ter um lado descontraído, mas

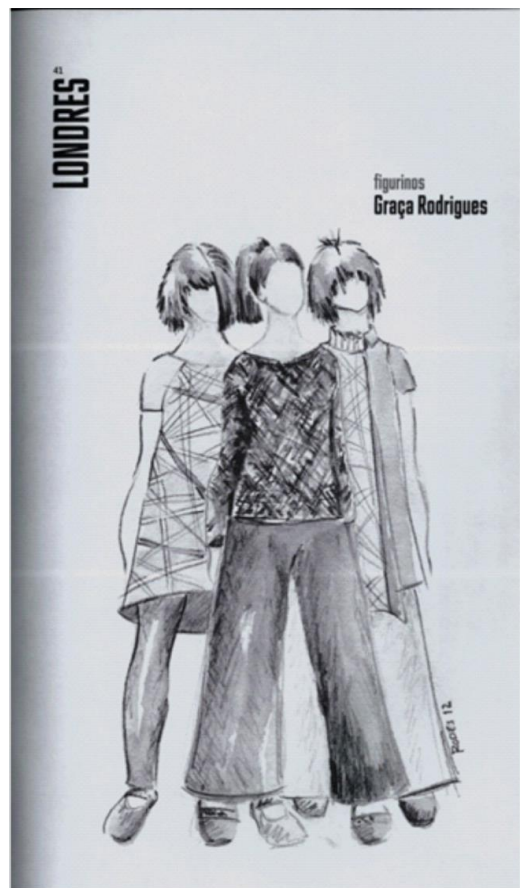
não desmazelado, de alguém ligado às artes, de alguém que não liga demasiado às convenções, sem cair na contestação.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

Após algumas trocas de ideias com o encenador, fez várias propostas plásticas, das quais surgiram duas escolhas, que foram executadas. Após vários ensaios, o rumo dado à encenação foi evoluindo, deixando de fazer sentido aqueles dois fatos, passando-se à concretização do traje final, tendo em conta o tema, que fala por si e toca muita gente, optou-se por uma cor muito sóbria, com um padrão onde se denotam os caminhos e percursos de uma vida muitas vezes em conflito, não só com os outros, mas consigo própria; em que o querer ser ela colide com uma certa mágoa de não agradar aos seus mais próximos, com o poder corresponder ao que lhe tinha sido destinado. Teia de contradições agravado no último caminho que trilharam juntos, no sentimento de ter sido por uma causa menos boa em condições menos boas.



42 - Londres, figurinos da autora



43 - *Londres*, figurinos da autora



44 - *Londres*, figurinos da autora



45 - *Londres*, figurinos da autora

GEORGE DANDIN ou UM CASAMENTO POR CONVINIÊNCIA

Grupo de Teatro: Grupo Teatro Intervalo

Autor: Molière

Data de Estreia: 16 de março de 2012

Ficha Técnica:

Versão Dramatúrgica: Dulce Moreira, Armando Cortez; Direção e Encenação: Armando Caldas; Cenografia e Cartaz: António Casimiro; Figurinos: Graça Rodrigues, Intérpretes: Adriana Rocha, Cristina Miranda, Diogo Santos, Fábio Reis, Fernando Tavares Marques, João José Castro, João Pinho, Joaquim Leal, Jorge Aurélio, Miguel de Almeida; Direção Musical: Luís Macedo.

Auditório Municipal Lurdes Norberto.

RESUMO DA PEÇA

George Dandin é, na sua origem, uma comédia-ballet, em três atos, de Molière, apresentada em Versailles, em 18 de julho de 1668, e apresentada ao público no Teatro do Palais-Royal (Paris), em 9 de novembro do mesmo ano.

George Dandin é um camponês rico que quer elevar a sua posição social através do casamento com Angelique, filha de Monsieur de Sotenville, um nobre de província arruinado. Ao liquidar as dívidas da família ganha o direito de mudar de nome para George de Dandinière, mas a família e a sua própria mulher mantêm a diferença de condição, de forma acintosa.

Confrontado com esta mulher ativa rebelde que não quer partilhar a sua cama, Dandin nada pode fazer.

Entretanto Clitandre, um cavalheiro libertino ligado à corte, corteja Angelique, com a aparente convivência dos pais. Dandin protesta junto dos seus sogros, que, em vez de lhe dar razão, aproveitam para realçar a sua falta de maneiras e a sua baixa condição.

Para salvar as aparências, M. Sotenville exige explicações de Angélica e de Clitandre, e

naturalmente ambos negam, e Dandin é forçado a pedir desculpa.

No seu envolvimento com Clitandre, Angelique pode contar com o apoio da sua criada Claudine.

Numa noite, Dandin descobre que Clitandre está em sua casa com Angelique. Perante os seus pais, Angelica finge defender-se de Clitandre, juntando os protestos de mulher virtuosa a pauladas que, propositadamente, em vez de acertar em Clitandre, atingem Dandin. Os pais, radiantes com o desfecho, felicitam a sua filha, levando o humilhado marido a reconhecer, a contra gosto, o comportamento exemplar da mulher.

Clitandre, com o seu criado, volta de noite ao jardim da casa de Angelique, criando-se uma situação dúbia, quando, na escuridão, se confundem os dois pares, os amos e os criados.

A peça, na adaptação representada, termina com um elogio ao amor, que tudo vence.

PROPOSTA DO ENCENADOR

Os figurinos deveriam ser de época, segundo a moda do século **XVII ou XVIII**, para todos os personagens, em especial os fidalgos.

Dandin deveria ter a aparência de um proprietário rústico, tipo lavrador endinheirado, e o criado de Clitandre deveria ter a aparência de um camponês boçal.

A criada, como era tradição, teria um traje de certo modo copiado da patroa, mas mais simples.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

Os figurinos dos fidalgos foram concebidos segundo a moda da época, numa abordagem naturalista, utilizando materiais que mais se aproximassem desse conceito, os tons vivos

e brilhantes, para contrastar com os tons pardacentos e baços dos criados.

Mais imaginativo foi o de George Dandin, já que a iconografia da época não representa normalmente esse tipo de traje (o camponês endinheirado).

Assim, recorreu-se a tons de castanho, de lavrador, botas grandes e, no fundo, algo contrastante com o traje de corte e que desse um ar de ruralidade.

Para a criada, foi concebido um fato que fosse inspirado no da patroa, mas mais simplificado.

Para o fidalgo galã e conquistador, tentou-se responder com um fato mais vistoso e com uma cor própria para o amor e o galanteio, o vermelho, procurando-se através dos tons e materiais utilizados resolver plasticamente as diferenças entre as classes sociais.



46 - *George Dandin*, figurinos da autora



47 - *George Dandin*, figurinos da autora



48 - *George Dandin*, figurinos da autora

Título da Peça: AS BODAS DE FÍGARO

Grupo de Teatro: Grupo Teatro Intervalo

Autor: Pierre-Auguste de Beaumarchais

Data de Estreia: 11 de Fevereiro de 2011

Ficha Técnica:

Tradução: Dulce Moreira, Armando Cortez. Direção e Encenação: Armando Caldas;

Cenografia: António Casimiro; Figurinos: Graça Rodrigues

Interpretes: Adriana Rocha, Cristina Miranda, Diogo Santos, Fábio Reis, Fernando Tavares Marques, João José Castro, João Pinho, Joaquim Leal, Jorge Aurélio, Miguel de Almeida. Cantiga final: Carlos Alberto Moniz; Letra: Fernando Tavares Marques.

Auditório Municipal Lurdes Norberto.

RESUMO DA PEÇA

A ação desenrola-se no Castelo do Conde de Almaviva, algures perto de Sevilha, no ano de 1785. Fígaro e Susana, servos do Condes de Almaviva, estão noivos e pretendem casar em breve. O Conde mantém um longo assédio sexual a Susana, o que a faz pensar pode que ele voltar atrás na sua promessa de abolir o tão odiado Direito do Senhor, que estabelecia a prerrogativa de se deitar com a serva antes de a entregar ao futuro marido. Ama e criada unem-se para trocar as voltas ao conde, enquanto Cherubino tenta sua sorte com todas as mulheres, sem atender a distâncias sociais ou de idade. Fígaro vê-se metido nessas tramas, mas tudo acaba com um final feliz.

PROPOSTA DO ENCENADOR

A ideia era vestir os atores à moda da época de Molière (**século XVII ou XVIII**), dando portanto um cunho naturalista aos figurinos.

Esta abordagem estava de acordo com o cenário utilizado.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

Corresponder ao desiderato do encenador obrigou a um trabalho de pesquisa, nomeadamente nas representações iconográficas da época, sem esquecer a ópera de Mozart inspirada no tema.

A dificuldade não residia nos trajes das figuras dominantes (o Conde e a Condessa), para os quais existem abundantes referências, mas para os servos, para os quais as referências são escassas.

Optou-se, para o traje simples da criada, por uma touca (emblema da sua condição) em tons de branco e castanho para o criado.

As figuras principais tinham a forma e colorido de acordo com a sua condição.



49 - *As Bodas de Fígaro*, figurinos da autora



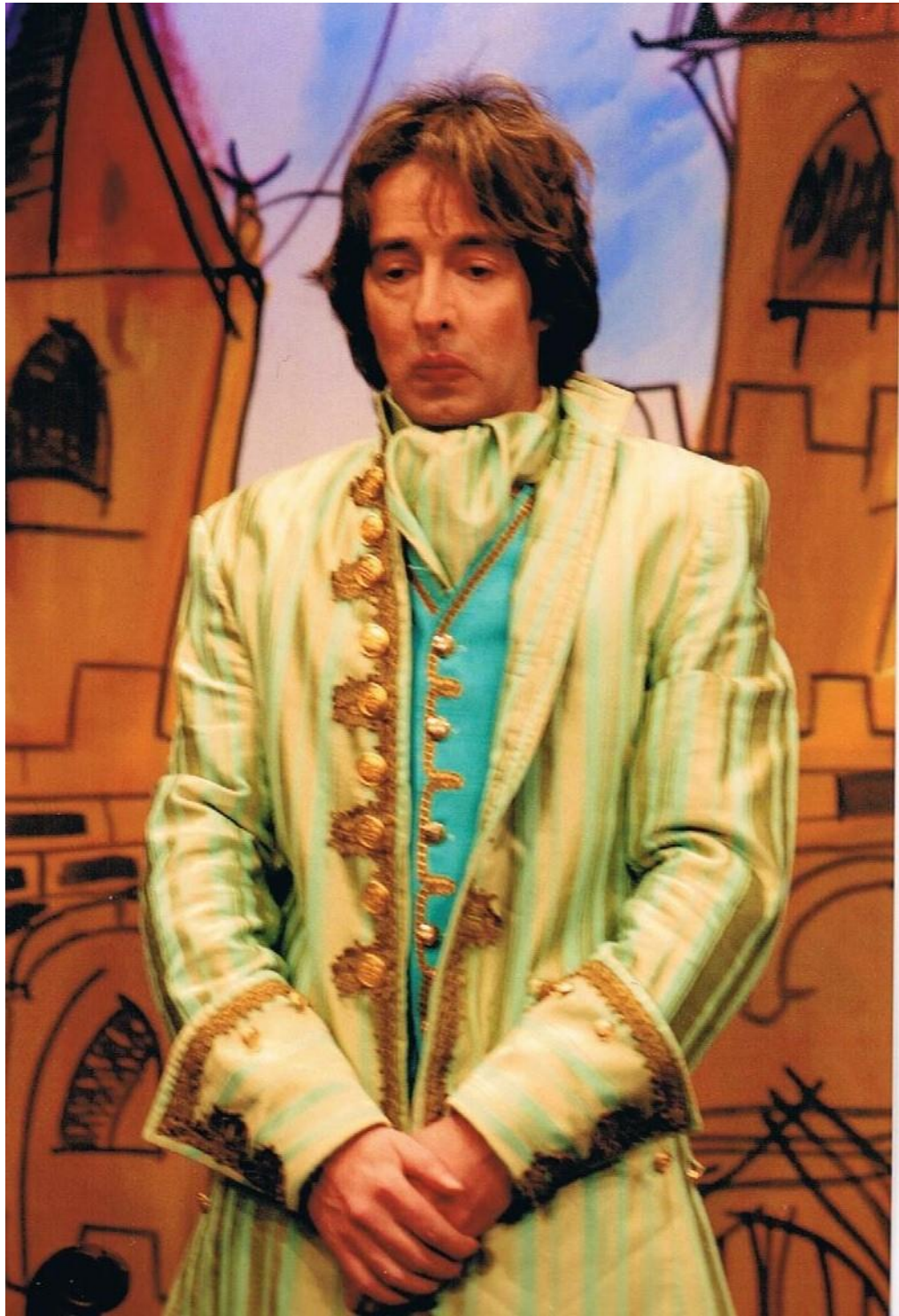
50 - *As Bodas de Fígaro*, figurinos da autora

51 - *As Bodas de Fígaro*, figurinos da autora



52 - *As Bodas de Fígaro*, figurinos da autora





53 - *As Bodas de Fígaro*, figurinos da autora



54 - *As Bodas de Fígaro*, figurinos da autora



9 - *As Bodas de Fígaro*, figurinos da autora



56 - *As Bodas de Fígaro*, figurinos da autora



57 - *As Bodas de Fígaro*, figurinos da autora



58 - *As Bodas de Fígaro*, figurinos da autora



59 - *As Bodas de Fígaro*, figurinos da autora



60 - *As Bodas de Fígaro*, figurinos da autora

Título da Peça: O CAVALO QUE QUERIA SER ARTISTA

Grupo de Teatro: Grupo Teatro Intervalo

Autor: Fernando Tavares Marques

Data de Estreia: 3 de Dezembro de 2011

Ficha Técnica:

Versão Dramatúrgica: Dulce Moreira, Armando Cortez. Direção e Encenação e Cenografia: Fernando Tavares Marques; Figurinos: Graça Rodrigues; Guarda-roupa: Ana Marques; Músicas: Luís Macedo; Cartaz: Graça Rodrigues; Execução Cenográfica: João Barros; Operador de Som e de Luz: Fernando Dias; Direção Geral: Armando Caldas. Interpretes: Catarina Abrantes, Teresa Biscaia, Diogo Santos, Fernando Tavares Marques, João José Castro, João Pinho, Miguel de Almeida e Mouzinho Arsénio
Auditório Municipal Lurdes Norberto.

RESUMO DA PEÇA

Uma história de fantoches que se tornam “gente crescida” e de um cavalo que queria ser artista de circo; uma história de amor e de sonho, própria para crianças.

PROPOSTA DO ENCENADOR

Num circo a cor é fundamental, bem como o aspeto das figuras típicas do meio. A ideia era partir de um fantocheiro, manipulador de marionetas, que seriam iguais aos personagens que iriam sendo apresentados: o Dono do Circo, com ar importante, teria que ter uma “aba de grilo” para lhe dar um certo ar de riqueza e de empresário – de certo modo, o dono dos seus empregados; o Palhaço, muito colorido e com o típico nariz vermelho, bem como os sapatos grandes; nos Acrobatas, os fatos teriam que ser o mais elástico possível uma vez que eles iriam mesmo fazer acrobacias, tanto no tapete como no trapézio; o Domador deveria ter uma farda com chapéu alto; e o Cavalo deveria ser belo e colorido, como um cavalo de cortesias, e teria que ter um destaque

especial, uma vez que se tratava do artista central e não mero animal secundário; apenas com esta apresentação já se dava já uma leitura prévia dos personagens, tão típicos eles apareciam.

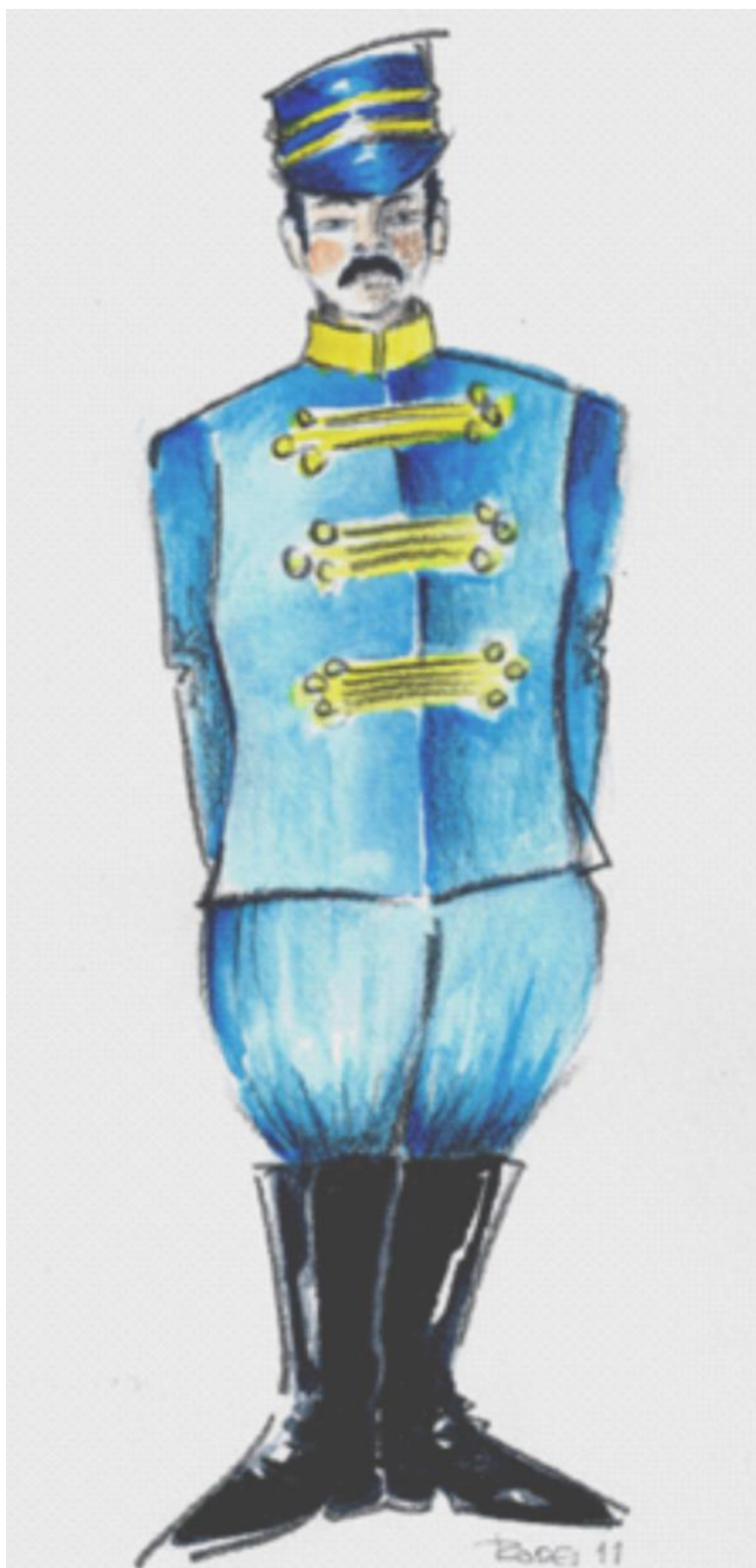
PROPOSTA DO FIGURINISTA

Sendo que o circo, tal como hoje o conhecemos, tem um certo número de figuras estereotipadas (o palhaço rico, o palhaço pobre, o trapezista, o domador, etc.), havia que encontrar figurinos que correspondessem ao ideário popular, nomeadamente o das crianças, a quem a peça era destinada. Assim, procurou-se corresponder a esse ideário, através de figuras típicas, correspondentes ao texto da peça.

Assim, foi criado o fantocheiro, que trazia um saco de onde tirava as marionetas, o grande criador do espetáculo e seu apresentador, com um ar trapalhão, de fato reemendado (reminiscências de Arlequim); o palhaço pobre, com o seu fato multicolor, chapéu cónico e nariz vermelho; o diretor, de ar imponente, casaca e colete de fantasia, realçando a sua importância como pretenso grande encenador do espetáculo; o domador, com um uniforme de alamares, botas altas e barrete alto, recordação dos grandes corpos de cavalaria do passado; e finalmente o cavalo, de pelagem luzidia, com crinas abundantes e coloridas, como convém a um artista. Como complemento, o traje desportivo das ginastas, com o seu quê de erótico, enquanto criaturas perfeitas.



61 - *O cavalo que queria ser artista*, figurinos da autora



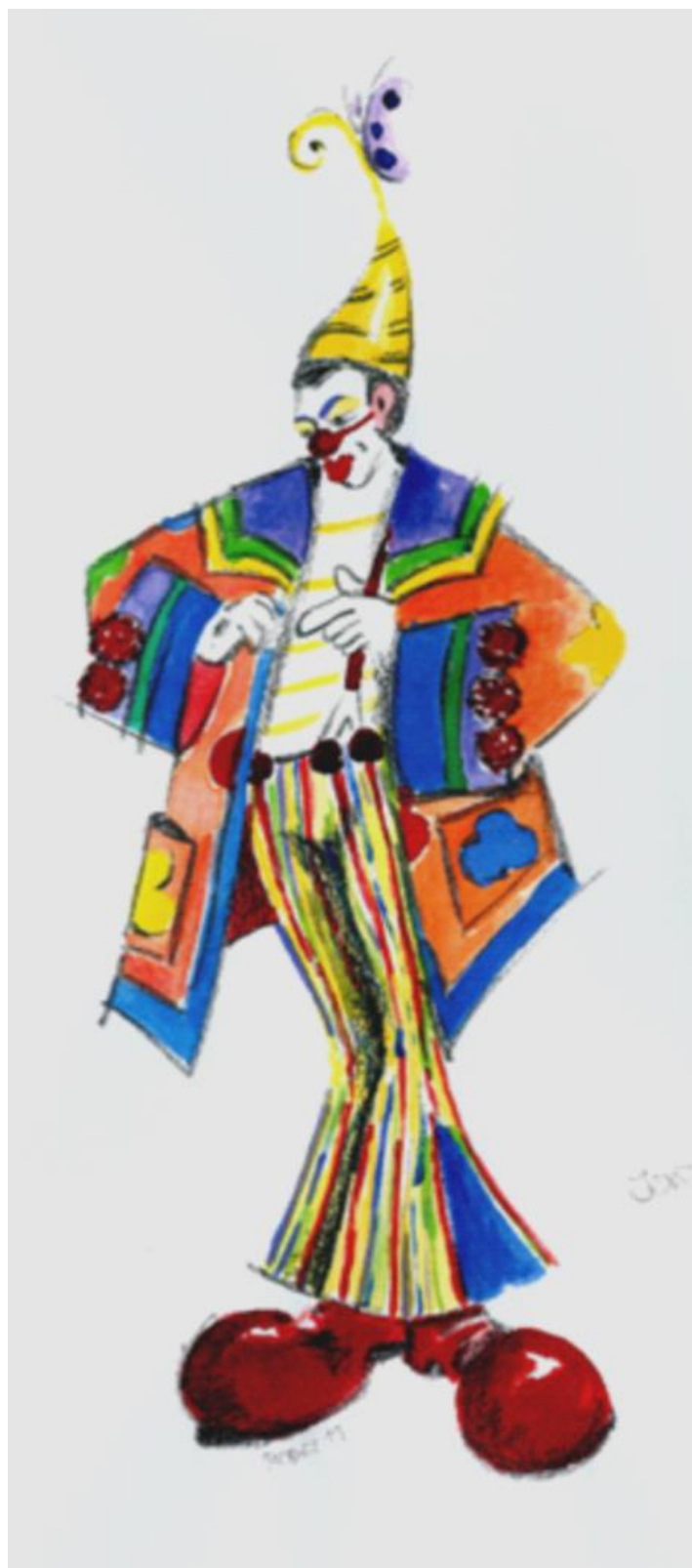
62 - *O cavalo que queria ser artista*, figurinos da autora



63 - O cavalo que queria ser artista, figurinos da autora



64 - *O cavalo que queria ser artista*, figurinos da autora



65 - *O cavalo que queria ser artista*, figurinos da autora



66 - *O cavalo que queria ser artista*, figurinos da autora



67 - *O cavalo que queria ser artista*, figurinos da autora

Título da Peça: ZUCA, TRUCA, BAZARUCA E ARTUR

Grupo de Teatro: Grupo Teatro Intervalo

Autor: Grips Theater

Tradutor: Fernando Tavares Marques

Data de Estreia: 3 de Dezembro de 2010

Ficha Técnica:

Versão Dramatúrgica; Dulce Moreira, Armando Cortez. Direção e Encenação e Cenografia: Fernando Tavares Marques; Figurinos: Graça Rodrigues; Guarda-roupa: Ana Marques; Músicas: Luís Macedo; Cartaz: Graça Rodrigues; Execução Cenográfica: João Barros; Operador de Som e de Luz: Fernando Dias; Direção Geral: Armando Caldas. Interpretes: Catarina Abrantes, Teresa Biscaia, Diogo Santos, Fernando Tavares Marques, João José Castro, João Pinho, Miguel de Almeida e Mouzinho Arsénio
Auditório Municipal Lurdes Norberto.

RESUMO DA PEÇA

Esta peça musical infantil foi criada pelo Grips Theater de Berlim sobre miúdos que brincam na rua, à falta de melhor lugar.

A versão apresentada foi uma adaptação de Fernando Tavares Marques, e constitui uma alegoria aos direitos das crianças.

Foi apresentada em 1979 pelo Teatro da Cornucópia, e agora pelo Intervalo - Grupo de Teatro, numa versão e encenação de Fernando Tavares Marques.

PROPOSTA DO ENCENADOR

Nesta peça a fantasia não era o mais importante, pelo que os figurinos deveriam ser naturalistas, e de modo a que as crianças identificassem facilmente cada um dos tipos. Tratava-se de um assunto sério, com uma chamada de atenção para os adultos que só pensam nas suas comodidades e interesses, sem se preocupar com as necessidades dos

outros, como um lugar para as crianças brincarem,
Não se pretendia um guarda-roupa feito de raiz, mas a adaptação de roupas existentes,
nomeadamente no guarda-roupa do teatro.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

As crianças usaram roupas típicas da sua idade e condição social, recorrendo a peças dos próprios ou adquiridas, de modo a conseguir uma certa diversidade e colorido, dentro da mesma linha e época.

Para os polícias recorreu-se ao capacete dos Bobby, nome por que são conhecidos os polícias ingleses, alusão a um corpo com forte espírito cívico.

O ricalhaço deveria ter uma aparência espampanante, daqueles para quem não basta ser rico, é preciso também parecê-lo.



68 - *Zuca, Truca, Bazaruca e Artur*, figurinos da autora



69 - Zuca, Truca, Bazaruca e Artur, figurinos da autora



70 - Zuca, Truca, Bazaruca e Artur, figurinos da autora

Título da Peça: HANJO

Grupo de Teatro: Paulo Lage

Autor: Yukio Mishima

Data de Estreia: 26 Setembro 2010

Ficha Técnica:

Encenação e Tradução: Paulo Lage; Cenografia: Ana Paula Rocha; 3 obras originais de Adriana Molder; Figurinos: Graça Rodrigues; Guarda-roupa: Graça Rodrigues; Músicas: Magda Pucci; Luzes: Alexandre Costa; Interpretes: Suzana Borges, Joana Metrass, Elmano Sancho

Teatro da Comuna - Lisboa

RESUMO DA PEÇA

Yoshio, um jovem, apaixonou-se por Hanako, uma gueixa. Como não podem ficar juntos, trocam os seus leques como promessa do seu amor. Yoshio não volta e Hanako perde a razão. Um ano e meio depois, Jitsuko, uma pintora, conhece Hanako e convida-a a viver com ela em Tóquio. Durante todo esse tempo, a gueixa vai diariamente à estação de comboios esperar Yoshio.

Três anos depois de os amantes se separarem, Jitsuko lê, no jornal diário, um artigo sobre Hanako. Nele se divulga onde vive a jovem do leque e Jitsuko, com medo que Yoshio a encontre e as separe, decide fugir.

Hanako volta a casa muito cansada da sua espera diária. Jitsuko tenta convencê-la, sem êxito, de que devem sair juntas à procura de Yoshio por todo o Japão, pois essa será a única maneira de se encontrarem. Hanako não aceita e vai descansar. Ela só sabe esperar.

PROPOSTA DO ENCENADOR

A gueixa, sendo uma figura muito romântica, devia ser representada de modo naturalista, para realçar o seu apego à tradição japonesa.

Jitsuko, a pintora deveria ser um misto entre oriente ocidente, e com um toque de

artista, e Yoshio deveria ter um aspeto de yupee.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

Há nesta peça um conflito entre Ocidente e Oriente, entre tradição e modernismo. A gueixa não deixa de o ser, e o seu traje foi concebido de acordo com tradição japonesa.

Já o de Jitsuko teve de ser elaborado de forma diferente, uma vez que se tratava de uma mulher ocidentalizada, com perfil de artista e como tal pouco convencional; e devia ainda ter um toque que sublinhasse o seu lado homossexual.

Para Yoshio foi adotado um traje de yupee, como figura emblemática do Japão moderno, superficialmente ocidentalizado, mas com um fundo de tradição.



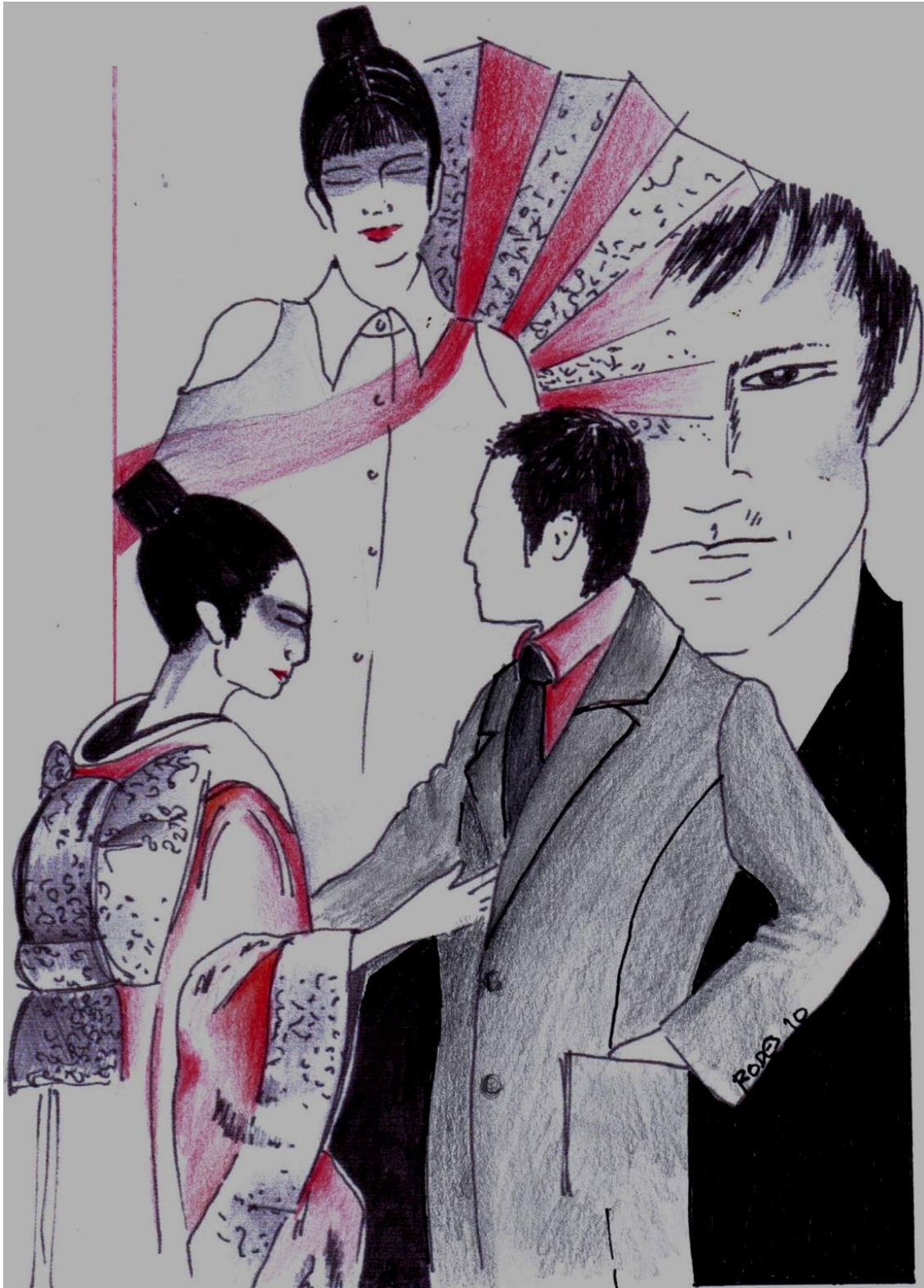
71 - *Hanjo*, figurinos da autora



72 - Hanjo, figurinos da autora



73 - Hanjo, figurinos da autora



74 - *Hanjo*, figurinos da autora

Título da Peça: ALICE, ALICE, ALICE.

Grupo de Teatro: Magia e Fantasia

Autor: Lewis Carroll

Data de Estreia: 7 de Fevereiro de 2011

Ficha Técnica:

Encenação: Paulo Lage; Cenografia: Graça Rodrigues; Figurinos: Graça Rodrigues; Guarda-roupa: Graça Rodrigues; Luzes: Alexandre Costa; Interpretes: Mónica Lage Cunha

Teatro Bocage

RESUMO DA PEÇA

De acordo com a peça original de Lewis Carroll, na sua viagem pelo País das Maravilhas, Alice encontra estranhas criaturas e vive aventuras incríveis que se transformam em palco numa colorida viagem com cenários e figurinos que constroem este fascinante mundo de fantasia, numa linguagem acessível às crianças.

Numa adaptação livre deste clássico da literatura infantil, a versão da Companhia de Teatro Magia e Fantasia permitia a interação entre os atores e o público, deixando no ar a por vezes ténue diferença entre o real e o imaginário.

PROPOSTA DO ENCENADOR

Como orientação genérica, manter a fantasia e todo o imaginário, muito dele já conhecido das crianças, recorrendo a muito colorido

Visto a peça ser representada por apenas dois atores, em que o masculino representava quase todos os personagens propostas pelo encenador, o ator tinha que usar uns figurinos fáceis de vestir e despir, pois essa mudança dava-se no palco, atrás de um biombo que fazia parte do cenário.

Paralelamente, esses trajes deveriam garantir a liberdade de movimentos que os personagens exigiam.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

Segundo a orientação do encenador, definidas as personagens e as suas características, estas tinham que ser facilmente identificáveis pelas crianças.

Os personagens eram os seguintes: o Chapeleiro Maluco, a Lebre, o Gato de Cheshire, a Lagarta azul, a Rainha de Copas, o Professor, a Alice e, ainda, as Flores que pertenciam ao cenário. Numa interpretação muito pessoal, o Chapeleiro Maluco tinha um chapéu que se transformava, e a Lebre, afinal, era um coelho, que não era branco, mas cinza e vermelho, dadas as conotações da cor; pelo mesmo motivo, a Lagarta deixa de ser azul e passa a ser verde.

No livro original "As Aventuras de Alice no País das Maravilhas", o Coelho aparece logo no início, da obra dizendo "Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!" e em seguida tira um relógio de bolso de seu colete, o que chama a atenção de Alice e a faz correr atrás dele até a toca, iniciando assim uma longa viagem; na interpretação apresentada o relógio é grande, para enfatizar mais a sua importância e para melhor leitura, uma vez que se está num teatro.

O Gato de Cheshire caracteriza-se pelo seu sorriso pronunciado e permanente e sua capacidade de aparecer e desaparecer; nesta proposta o jogo aparece /desaparece faz-se atrás de um biombo, que servia também para as mudanças de roupa.

A Rainha de Copas aparece nos capítulos finais do livro, distinguindo-se pela pouca paciência e por ser autoritária, e respondendo a qualquer sinal mínimo de desrespeito ou desobediência com a pena de decapitação. Apesar de ser o terror da história, é o personagem mais trabalhado, pela sua cor, movimento, e todo o aparato.

A Alice é o personagem principal da história, e retrata-nos uma menina igual a todas da sua idade, que são movidas pela curiosidade; logo que vê um coelho, vai atrás dele, entrando assim para o mundo da fantasia



75 - Alice, Alice, Alice, figurinos da autora



76 - Alice, Alice, Alice, figurinos da autora



77 - *Alice, Alice, Alice*, figurinos da autora



78 - *Alice, Alice, Alice*, figurinos da autora



79 - *Alice, Alice, Alice*, figurinos da autora

Título da Peça: OS SAPATOS FICAM À PORTA

Grupo de Teatro: Chão de Oliva

Autor: Paulo Condessa

Data de Estreia: 29 de Maio de 2010

Ficha Técnica:

Encenação: João Mello Alvim; Dramaturgia: Manuel Sanches; Assistente do Encenador: João Mais; Figurinos: Graça Rodrigues; Guarda-roupa: Maria Augusta Rodrigues; Interpretes: Nuno Machado, Pedro Cardoso, Luís Santiago e Manuel Vicente; Direção de Produção: Nuno Correia Pinto; Direção Técnica, Desenho de Luz e Imagem Gráfica: André Rabaça; Técnico Auxiliar: Pedro Tomé; Assistente Produção: Nuno Machado e João mais; Secretária de Direção e Produção: Cristina Costa

Casa de Teatro de Sintra

RESUMO DA PEÇA

"Os Sapatos Ficam à Porta" é uma peça que recebeu o Prémio de Artes do Espetáculo Maria João Fontainhas, 1ª edição (2008), iniciativa do Chão de Oliva, e apoiada pela Câmara Municipal de Sintra.

Trata-se de um "Monólogo a 3 vozes", por onde circula a relação de três gerações ligadas pelo mesmo sangue: o avô, o pai e o filho. Uma relação tecida, como uma teia, por metáforas, pequenas e grandes estranhezas, autocontemplações e autoflagelações, e também alguns ajustes com o passado.

PROPOSTA DO ENCENADOR

A encenação pedia muito ritmo e muito movimento, onde a dança e o canto entravam em sintonia com o resto da encenação; os figurinos tinham que facilitar os movimentos coreografados dos atores, de modo a não prender os movimentos.

Os atores, segundo a encenação, trariam com eles pequenos objetos necessários a cena. Não se pretendia que esses objetos fossem trazidos em meios de transporte, como malas sacos ou mochilas, mas tinham que ser dissimulados no vestuário dos atores.

Os figurinos não podiam denotar a idade dos personagens, assim como a idade dos próprios atores, uma vez que não era estabelecida uma idade, nem isso era denotado ao longo do texto.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

Para corresponder ao desiderato do encenador, optou-se por fatos dotados de machos/ bolsos (machos com fundura de bolsos). Estes bolsos tinham a finalidade de conter e dissimular os objetos, dando um efeito de surpresa quando surgiam em palco.

Estes machos/ bolsos podiam estar metidos nos braços, nas pernas, nas costas, ou mesmo na barriga, pois estes bolsos também tinham como objetivo transformar o traje conforme a necessidade, quer a nível formal, quer funcional, para dar mais largura ao fato e torná-lo mais prático.

De acordo com estas indicações, a solução encontrada foi executar todos os figurinos com a mesma cor cinza de base, e com pequenos apontamentos de cor que apareciam nas funduras dos bolsos dando a cor e a idade aos personagens.



80 - *Os sapatos ficam à porta*, figurinos da autora



81 - *Os sapatos ficam à porta*, figurinos da autora



82 - *Os sapatos ficam à porta*, figurinos da autora



83 - *Os sapatos ficam à porta*, figurinos da autora

Título da Peça: O MENTIROSO

Grupo de Teatro: Grupo de Teatro Intervalo

Autor: Carlo Goldoni

Data de Estreia: 3 de Fevereiro de 2010

Ficha Técnica:

Versão Dramatúrgica; Dulce Moreira, Direção e Encenação: Armando Caldas; Cenografia: Octávio Clérigo; Figurinos: Graça Rodrigues; Guarda-roupa: Ana Marques; Músicas: Luís Macedo; Execução Cenográfica: João Barros; Operador de Som e de Luz: Fernando Dias; Direção Geral: Armando Caldas. Interpretes: Ana Paula Almeida; André Botelho; António Fonseca Tavares; Carlos Paiva; Carolina Domingues; Fernando Tavares Marques; Ilda Castro; João José Castro; João Pinho; Joaquim Leal; Kate Camões; Maria Forjas; Miguel de Almeida; Paula Carvalho; Sara Carneiro
Auditório Municipal Lurdes Norberto.

RESUMO DA PEÇA

Escrita em 1750, “O Mentiroso” (“Il Bugiardo”) é uma das comédias mais bem-sucedidas de Carlo Goldoni, o grande mestre do teatro italiano.

Com ação centrada em Veneza, e concebida ao estilo da Commedia dell’arte, a peça conta a história de um mentiroso compulsivo, Lélío, cujas aventuras românticas se tornam cada vez mais complicadas e absurdas à medida que ele inventa para si novas histórias e novas identidades (a que ele chama espirituosas invenções), tudo para levar por diante as promessas feitas a três mulheres diferentes. Quando o seu emaranhado de mentiras é descoberto, cai em desgraça e no abandono.

Os personagens são os típicos da Commedia dell’arte (os Innamorati, o Doutor, Pantalone, Arlequim, Colombina, Brighela).

PROPOSTA DO ENCENADOR

Os figurinos deveriam seguir a linha tradicional, na linha goldoniana, ou seja, dentro da

Commedia dell'arte, mas na forma como era representada, em Veneza, no século XVIII.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

Perante a intenção do encenador, havia que recorrer à pesquisa histórica, para conseguir a abordagem naturalista que era proposta.

Quanto aos Innamorati, a recriação da moda da era de Goldoni (século XVIII) não levantou grandes problemas; apenas os decorrentes de encontrar tecidos e executar dos trajes.

O Doutor seguiu também a linha tradicional, bem com os criados e as suas librés (incluindo Brighela), e a Colombina com o seu traje inspirado no das patroas, mas simplificado. O traje Pantalone já não era o original da Commedia dell'arte, próprio para acrobacias, mas o de um homem de meia-idade, embora mantendo o fundo vermelho e a capa negra.

Arlequim seguia também a linha tradicional, com remendos geométricos sobre um fundo monocolor, neste caso negro.



84 - *O Mentiroso*, figurinos da autora



85 - *O Mentiroso*, figurinos da autora



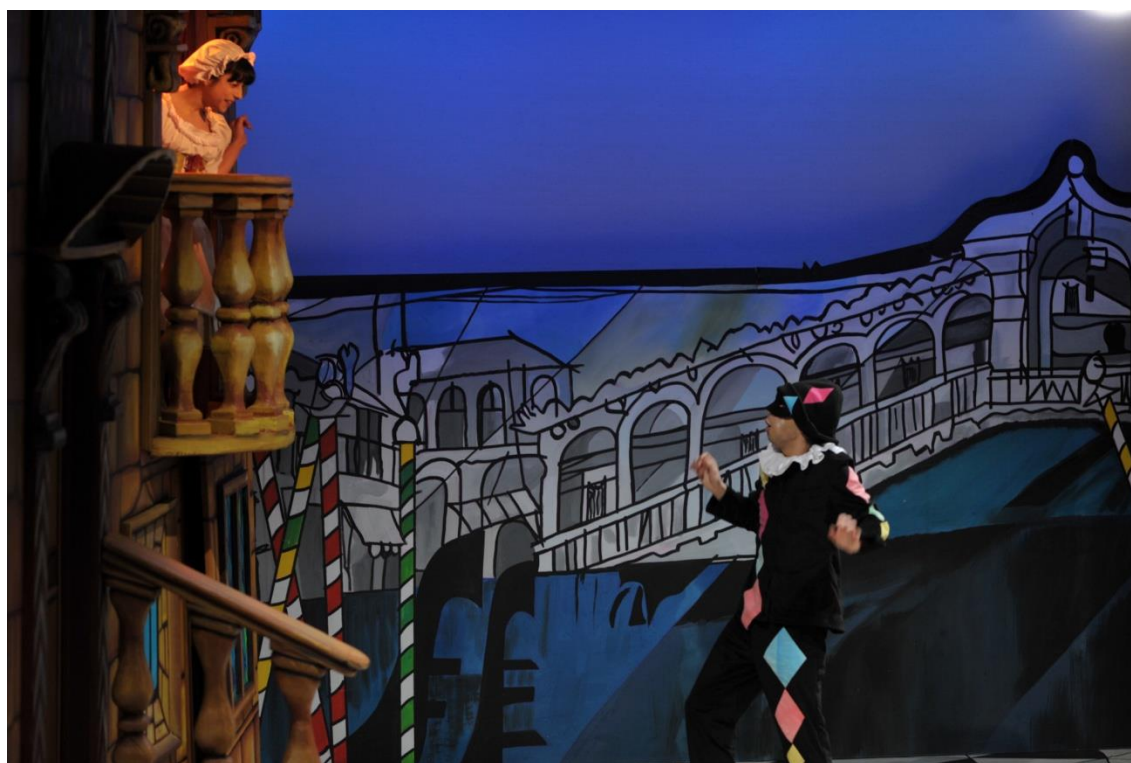
86 - *O Mentiroso*, figurinos da autora



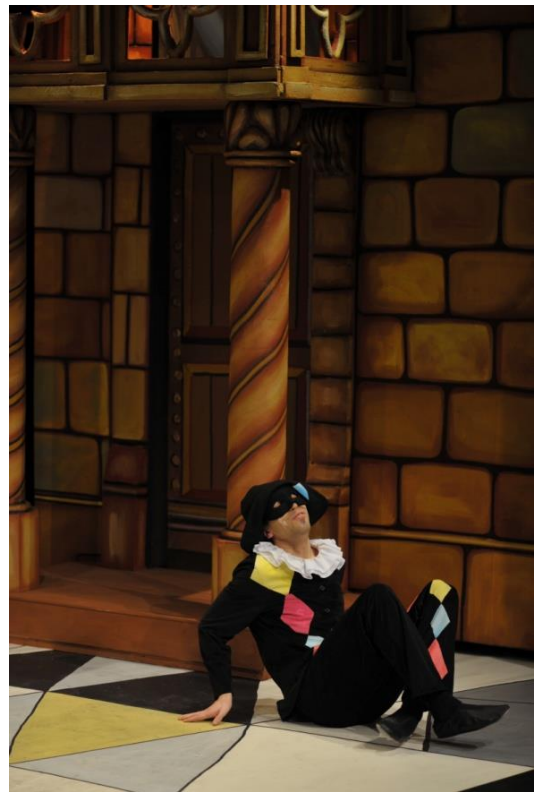
87 - *O Mentiroso*, figurinos da autora



88 - *O Mentiroso*, figurinos da autora



89 - *O Mentiroso*, figurinos da autora



90 - *O Mentiroso*, figurinos da autora



91 - *O Mentiroso*, figurinos da autora



92 - *O Mentiroso*, figurinos da autora



93 - *O Mentiroso*, figurinos da autora



94 - *O Mentiroso*, figurinos da autora



95 - *O Mentiroso*, figurinos da autora



96 - *O Mentiroso*, figurinos da autora

Título da Peça: A VOZ HUMANA

Grupo de Teatro: Chão de Oliva

Autor: Jean Cocteau

Data de Estreia: 19 de Março de 2010

Ficha Técnica:

Encenação: João Mello Alvim; Figurinos: Graça Rodrigues; Guarda-roupa: Maria Augusta Rodrigues; Interprete: Alexandra Diogo; Direção de Produção: Nuno Correia Pinto; Direção Técnica, Desenho de Luz e Imagem Gráfica: André Rabaça; Técnico Auxiliar: Pedro Tomé; Assistente Produção: Nuno Machado e João mais; Secretária de Direção e Produção: Cristina Costa

Casa do Teatro de Sintra

RESUMO DA PEÇA

A peça é na prática um monólogo, em que uma mulher fala ao telefone com alguém cujas respostas não se ouvem. Ou será que nem há respostas, e ele apenas desabafa para o telefone?

Talvez a melhor forma de apresentar a peça seja através da reprodução de um passo do texto: “há cinco anos que vivo de ti, que és o único ar que posso respirar, que levo o tempo à tua espera, a julgar-te morto quando te demoras, a morrer porque te julgo morto, a reviver quando entras e te vejo, a morrer com medo de partires. Neste momento, respiro porque tu me falas”.

PROPOSTA DO ENCENADOR

A peça tem um forte conteúdo intimista, pelo que o traje deveria refletir isso mesmo. Seria roupa de trazer por casa, mesmo roupa íntima, com um casaco para usar circunstancialmente.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

Para corresponder ao conceito do encenador, optou-se por uma camisa de dormir em tom claro, com alguns enfeites mas não demasiados, também em tons de rosa claro.

O casaco era cinzento, um tom neutro, como convinha ao ambiente melancólico da peça; aliás, praticamente não era usado.



97 - *A voz humana*, figurinos da autora



98 - *A voz humana*, figurinos da autora

Título da Peça: AS TRÊS IRMÃS

Grupo de Teatro: Chão de Oliva

Autor: Anton Tchekov

Data de Estreia: 2008

Ficha Técnica:

Encenação: João Mello Alvim; Figurinos: Graça Rodrigues; Guarda-roupa: Maria Augusta Rodrigues; Interpretes: Alexandra Diogo; Alexandra Sargento; Carla Dias, Direção de Produção: Nuno Correia Pinto; Direção Técnica, Desenho de Luz e Imagem Gráfica: André Rabaça; Técnico Auxiliar: Pedro Tomé; Assistente Produção: Nuno Machado e João mais; Secretária de Direção e Produção: Cristina Costa

Casa Teatro de Sintra

RESUMO DA PEÇA

Três irmãs, Olga, Irina e Macha, vivem durante muitos anos na província, em companhia de seu irmão Andrei. Olga, uma solteira que vê os anos passarem e a oportunidade de casar; Macha, esposa de um ex-professor, aos poucos percebe a mediocridade do marido; e Irina, mais nova, que é a única que ainda acredita no futuro. Todas idealizam a ida para Moscovo como a sua única salvação, por ser o lugar onde haviam passado uma infância feliz, e anseiam voltar para lá; porém, com o passar do tempo, o projeto é sempre adiado, acentuando a vida provinciana que levam. A chegada do comandante Verchinin e seu destacamento à cidade parece mudar tudo. Este demonstra um interesse por Macha, enquanto dois de seus oficiais fazem a corte a Irina. Enquanto se desenrolam os problemas das irmãs, Natália, esposa de Andrei, passa a dominar a casa. Quando o destacamento sai da cidade, leva consigo as esperanças de Macha e de Irina, cujo pretendente morre num duelo. Olga conforma-se, aceitando o cargo de diretora da escola. As três irmãs abdicam, assim, dos seus sonhos de mudança.

PROPOSTA DO ENCENADOR

Os figurinos deveriam representar a moda da época da estreia da peça; não a moda dos trajes da corte, mas o traje mais modesto da classe média de província russa.

PROPOSTA DO FIGURINISTA

A criação dos figurinos obrigou a um trabalho de pesquisa, e alguma improvisação na sua execução, como é natural. Optou-se por trajes de Verão, de acordo com a peça, com especial atenção nos chapéus, adereço de moda muito importante na época.



99 - *As três irmãs*, figurinos da autora



100 - *As três irmãs*, figurinos da autora



101- *As três irmãs*, figurinos da autora

12

Conclusão

O figurino, ou seja, o traje usado em cena no teatro, e por extensão noutras artes performativas (ópera, bailado, cinema, televisão) é uma parte integrante do personagem que se pretende compor; como uma “segunda pele” do ator, e indissociável da primeira impressão causada no espetador.

A expressão de “segunda pele” pode parecer apenas uma imagem feliz, mas é mais do que isso. Desenhar uma pele é desenhar todo um ser humano, quer ele esteja recoberto de um qualquer vestuário, quer esteja completamente despido. E a fixação e transmissão dessa imagem e o significado que se lhe quer dar constitui o desafio para quem desenha. E mais: o desenho pode aplicar-se na própria pele, que de forma temporária, como na maquilhagem, quer a título permanente, como na tatuagem. Aliás, esta arte, muito conhecida em muitas antigas civilizações, entrou no nosso atual quotidiano, como uma forma de ilustrar, ou seja desenhar, uma personalidade.

Desde as primeiras manifestações teatrais houve o cuidado em dar aos intérpretes (atores ou outros) uma marca distintiva e identificadora, através do traje, da máscara e de outros adereços.

Isto implicou, ao longo da evolução de teatro, um especial cuidado na elaboração do traje. Não só pela necessidade de fazer passar a mensagem – a identificação do personagem – como por outras condicionantes: o espaço, a iluminação, o cenário, o público, e até os meios materiais disponíveis.

Da simples reprodução de padrões estabelecidos (como no teatro grego ou romano) a novos padrões entretanto fixados (como na *Commedia dell'Arte*), do traje de cena, sem especial ligação com a peça do século XVII, até ao naturalismo do duque de Saxe-Meiningem, e, mais recentemente, dos revivalismos históricos à inovação abstrata ou surreal, ou mesmo até à dispensa completa do traje (como no caso da conhecida peça *Oh Calcutá*, de Keneth Tynan), criar um figurino obriga a uma formação sólida em duas áreas: a da pesquisa histórica, dramática e estilística, em ordem a definir os

parâmetros do figurino; e a criação propriamente dita, que exige, a par dos conhecimentos técnicos, uma capacidade de expressão pelo desenho, indispensável para buscar as soluções, enquadrá-las no conjunto da encenação ou produção, e orientar a confecção.

Por figurino entendem-se duas coisas: o traje e o projeto do traje. É este segundo aspecto que nos leva ao desenho, uma vez que o projeto assenta numa intenção e numa forma de expressão gráfica. A transposição da ideia para um suporte (qualquer que ele seja) pressupõe a capacidade de fazer essa passagem, e isso exige os conhecimentos técnicos e artísticos para que o projeto seja a verdadeira expressão da intenção do encenador/diretor, interpretada por quem executa o projeto.

Na busca dos modelos para a criação dos trajes de cena, sempre que se procure enquadrar um personagem numa época determinada, acaba por surgir o relacionamento entre o figurino e a moda, quando se procura representar uma figura aproximada da realidade, *maxime* nos figurinos naturalistas.

Decerto, são realidades diferentes em três aspectos: a moda, por definição, é efémera, embora identifique uma época, e trabalha sobre corpos idealizados, sobretudo numa época de massificação, e preocupa-se com a perfeição e detalha na execução, uma vez que é para ser apreciada de perto; o figurino busca a fixação de um momento, atual ou passado, ou mesmo futuro, e é executado sobre um ator específico, tirando partido das suas características e corrigindo por vezes os aspectos inconvenientes, e o detalhe torna-se menos importante, dada a distância entre o ator e o público.

Pode dizer-se que a introdução da moda no teatro data da *Commedia dell'Arte*, porquanto esta introduziu mulheres em cena, essas mulheres (as *Innamorate*) vestiam à moda da classe alta da época e tiravam partido da sedução; e, além disso, passaram a vestir à moda do público-alvo, e, em sentido inverso, a passar para esse público alguns apontamentos da moda de outras classes sociais e de outras paragens. A abundante iconografia da *Commedia dell'Arte*, registada na época, foi fundamental para preservar a memória e para difundir o que se usava.

A interligação entre o desenho e moda e o desenho de figurino acentuou-se em tempos mais recentes, em que a massificação das artes performativas, bem com vulgarização da moda, deram a possibilidade a grandes grupos sociais de assistirem ao desfile moda e a aspirar a obter alguns desses trajes. A afirmação dos atores, por um

lado, e o impulso para a imitação, por outro, constituíram oportunidades que cedo foram exploradas pelos realizadores e produtores e aproveitadas pelos costureiros, que começaram a ser chamados a vestir sobretudo atrizes, tornando os palcos e écrans em passerelles de moda; por vezes, o guarda-roupa era o grande chamariz do filme, a ponto de constar no título (mais do que aparece no próprio filme), no caso de *O Diabo veste Prada*.

Torna-se, assim, mais difícil distinguir o figurino da e moda do figurino de teatro; se bem que haja, desde início, uma intenção diversa, as técnicas aproximam-se, com as três diferenças acima apontadas. Mas, sobretudo no teatro, as condicionantes de espaço, cenário e contexto dramático continuam a ditar as soluções.

Para o figurinista de teatro e cinema, aumentam as dificuldades pela necessidade de aprofundamento da pesquisa. Isso vai refletir-se no desenho dos trajes, dada a proliferação dos modelos. Desenhar figurinos e desenhar moda podem aproximar-se de tal modo que tornou-se banal que designers de moda criem figurinos, quer em casos pontuais, quer como atividade corrente. Assim, vemos trajes de teatro, ópera, ballet ou cinema serem criados por designers de moda, e essa tendência é irreversível.

Dentro desta orientação, a diferença reside essencialmente na intenção: o figurino é concebido para uma representação específica, e sujeito à intenção do encenador/realizador.

Outra grande diferença reside nos diversos planos que podem ser utilizados, sobretudo no cinema. Estar em palco permite descurar um tanto o trabalho de pormenor, mas um grande plano do cinema exige especial cuidado não só no pormenor, mas também quanto ao efeito cénico. E, nos dois casos, o figurinista, quando desenha o traje ou os adereços, deve ter em mente essas condicionantes e o efeito pretendido.

A evolução das tecnologias do desenho teve um impacto grande no trabalho do figurinista. Por um lado, novos meios podem facilitar a criação do figurino, permitindo traçar, alterar, reproduzir, projetar, o desenho original. Por outro lado, abrem novas possibilidades à criatividade, permitindo trabalhar em vários planos e mesmo em três dimensões, e fazer interagir figurinos, atores, cenário e iluminação num mundo virtual, quer na busca de soluções, quer mesmo como resultado final, ou seja, como espetáculo. Às competências necessárias ao figurinista, já referidas, junta-se assim a necessidade de dominar as novas tecnologias do desenho e das artes de palco.

Trabalhar em planos multidimensionais, estar ao corrente dos novos materiais, ter a noção do impacto desses materiais no cenário e no desempenho do ator (inclusive pela comodidade que a “segunda pele” exige) e, inversamente conhecer os condicionamentos do espaço, da iluminação ou do conceito do encenador impõem, exigem do figurinista uma preparação teórica e técnica que não se compadece com amadorismos.

Paralelamente, entrar no universo criado pelo texto dramático exige, por ordem crescente de especialização, conhecimentos de História em geral, de História da Cultura e dos Costumes, de História da Arte nas suas várias vertentes (em particular de Pintura e Desenho), e, *last but not least*, de História da Moda.

Decerto que, como se viu, é possível a um designer de Moda criar figurinos, ou apenas escolher a roupa dos atores; mas é uma atividade por assim dizer marginal, que joga mais com a promoção comercial do que com os padrões da arte cénica; aliás, esses casos reportam-se normalmente a meios performativos de massa (cinema e televisão), quer pelo atrativo, quer pela meteórica sequência dos planos e imagens, e sobretudo limitações de tempo, sobretudo na televisão, que não proporcionam espaço para grandes rasgos criativos.

O perfil do figurinista exige antes de tudo uma sólida formação em todos os aspetos acima referidos, que seria fastidioso rememorar, e que fazem a diferença entre um profissional e um *dilettante*.

E o nível a que se pretende chegar recomenda a que essa formação se faça a nível superior, como se pode constatar pelo rol de competências que se exige a um figurinista. E, dentro dessas competências, o Desenho ocupa um lugar primordial.

Da análise dos currículos de diversas escolas que se dedicam ao estudo do figurino, ressaltam alguns pontos comuns. Em todas se procede ao estudo da História Geral da Arte, bem como da História do Teatro (nas suas diversas componentes), da História da Moda, da produção de trajes de cena, desde a criação à técnica de confeção, incluindo o conhecimento dos diversos materiais.

Mas em todas elas é dada especial atenção ao Desenho, como forma de materializar uma ideia, aperfeiçoá-la e transmiti-la a quem eventualmente a irá passar à prática. E não apenas o desenho técnico: o desenho da figura humana e o desenho ao vivo estão, em regra, presentes nesses currículos.

Os cursos podem variar, quer nas exigências de entrada, quer no grau académico atribuído, podendo ir desde um curso profissional até uma licenciatura, como se apreciou ao longo deste estudo.

Mas em todos eles existe uma forte ligação entre o estudo teórico e a execução prática. Após uma primeira fase, em que são dados os conhecimentos teóricos, passa-se à aplicação desses conhecimentos, normalmente primeiro em trabalhos de execução, depois a um trabalho criativo, que, na fase final do curso, é apreciado por um júri e constitui uma forma de avaliação, como trabalho final de um curso, como se de uma tese se tratasse.

Existe normalmente uma ligação a instituições e a profissionais de reconhecida competência, que não só contribuem para a formação e avaliação, mas também podem ser a porta de entrada para a via profissional.

Assim, em Portugal, a via a seguir deveria ser no mesmo sentido: uma formação ao nível superior, com ligação ao Teatro (e eventualmente, à Ópera, Ballet, Cinema e TV).

Numa Escola Superior como a FBAUL, cujos currículos incluem, entre outras áreas, História da Arte, Pintura, Estética, e várias vertentes do Desenho (entre os quais desenho de figura e a Geometria, disciplina fundamental para Cenografia, até pela sua abordagem tridimensional), assim como disciplinas mais concretamente orientadas para 3D, como o 3D Studio Max, poderia ser incluída uma área de Cenografia e Figurinos. E, através de parcerias com os Teatros Nacionais, e outros que quisessem associar-se, bem como entidades ligadas ao Cinema e à Televisão, poderia ser conseguida uma formação, não só com o grau de exigência que é apanágio de uma Escola Superior, mas também com a pesquisa aprofundada e aplicação prática orientada para o mundo real do espetáculo, ou seja, a ligação da formação com a empregabilidade que é, hoje, o desiderato de todas as Escolas.

Toda a atividade criativa na área do figurino, seja de Moda ou Teatro, implica antes de mais um adequado conhecimento do Desenho e o domínio das suas técnicas. Conhecimentos em outras áreas são indispensáveis, como a História, em particular a História da Arte, tecidos e outros materiais e tecnologia da sua utilização, Literatura, em especial Dramaturgia, Música, Dança, Cenografia e iluminação e outros conhecimentos necessários à transposição das ideias do dramaturgo e do diretor/encenador para o palco.

O Desenho não esteve presente na concepção dos mais antigos trajes de cena; porventura, alguns esboços poderão ter sido feitos, mas não chegaram até hoje. Mas o registo gráfico desses trajes, com especial importância dos da *Commedia dell'Arte*, permitiu não só preservar essas criações, mas também o seu estudo e sua reprodução em tempos posteriores, permitindo a inspiração de figurinistas, cenógrafos e até pintores, como Picasso, tornado a *Commedia* intemporal.

Mais importante, nas suas origens, a *Commedia dell'Arte* baseava-se no improviso, recorrendo quando muito aos *canovacci* para dar o tom da representação, mais do que dar as deixas dos atores. Goldoni escreveu comédias, fixando os textos para a posteridade, mas quase dois séculos depois do auge da *Commedia dell'Arte*.

Sem o Desenho, o conhecimento da *Commedia dell'Arte* ficaria reduzida a pouco mais do que a tradição oral, com todas as naturais limitações, tal como a peças de Pauto ou Terêncio. O registo gráfico permitiu fazer a diferença.

Foi essa constatação que levou a associar a *Commedia dell'Arte* ao Desenho. Sem ele, estaríamos reduzidos ao mundo das conjeturas, agravado, no caso da *Commedia*, pela ausência de textos escritos que possibilitassem a memória e a interpretação de um fenómeno teatral cujos efeitos chegaram aos nossos dias – e hão-de continuar.

13

Bibliografia

- Aldrich, Winifred (2001) - *Tejido, forma y patronaje plano*
Barcelona – Ed. Gustavo Gil - ISBN 978-84-252.2354-9
- Alvarez, José Carlos, e outros (2005) - *Roteiro do Museu Nacional do Teatro*
Lisboa - Edição Instituto Português de Museus - ISBN 972-776-287-5
- Almeida, Maria João (2007) - *O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos*
Lisboa – Ed. INCM - ISBN 978-972-27-1559-1
- Apolonio, Mario (1930) - *Storia della Commedia dell'Arte*
Florença - Sansoni Editore, s/ISBN
- Arnold, Janet (1985) - *Patterns of fashion 1560 – 1620*
Londres - Ed Macmillan London Limited - ISBN 0 333-38384.6
- Arqués, Rossend, e outros (2010) - *Estudios en torno de Goldoni*
Madrid - Ed. Fundamentos – ISBN 978-84-245-1217-0
- Baldini, Massimo (2006) - *A invenção da Moda*
Lisboa - Edições 70, Lda – ISBN 972-44-1260-1
- Ascensio, Paco (coord.) (s/data) - *Diseñadores de moda*
Barcelona - Ed. Monsa - ISBN 978-84~96823-89-1
- Barata, Manuel Themudo e Teixeira, Nuno Severiano (Direção) (2004) -
Nova História Militar de Portugal – Volume 2
Rio de Mouro - Ed. Círculo de Leitores -ISBN 972-42-3071-6
- Barthes, Roland (1999) - *Sistema da moda*
Lisboa - Edições 70 - ISBN 972-44-1030-6

Bernard, Ducourant (1989) - *L'Art du dessein – Enseigné par les Maîtres (de Dürer à Picasso)*

Paris - Ed. Bordas - ISBN 2-04-0163393-X

Bertold, Margot (2006) - *História mundial do teatro*

São Paulo - Editora perspectiva - ISBN 85-273-0228-4

Boucher, François (2009) - *Historia del traje nel Occidente*

Barcelona -Ed. Gustavo Gil - ISBN 978-84-252-2337-2

Bouza, Fernando (2005) - *D. Filipe I*

Mem Martins - Círculo de Leitores - ISBN 972-42-3443-6

Braga, Isabel Drumond, e Braga, Paulo Drumond (2011) - *Duas rainhas em tempo de novos equilíbrios europeus (Maria Francisca Isabel de Saboia – Maria Sofia Isabel de Neuburg)*

Maia - Ed. Círculo de Leitores - ISBN 978-972-42-4714-4

Bronze, Maria Manuela (2010) - *Representações da memória no vestuário (Tese de Doutoramento)*

Universidade de Vigo - s/ISBN

Braudel, Ferdinand (1989) - *Gramática das civilizações*

Lisboa - Ed. Teorema - ISBN 972695-088-0

Buescu, Ana Isabel (2005) - *D. João III*

Rio de Mouro - Círculo de Leitores - ISBN 972-42-3536-X

Cantista, Isabel, e outros (coordenação) (2011) - *A moda num mundo global*

Porto - Ed. Vida económica - ISBN 978-972-788-414-8

Cardim, Ângela Barreto Xavier Pedro (2006) - *D. Afonso VI*

- Mem Martins - Ed. Círculo de Leitores - ISBN 972-42-3733-8
- Castro, Lucia Mors de (2010) - *Padrões de Moda, passo a passo*
Colónia - Ed. Evergreen GhmbH - IBSN 978-3-8365-1722-5
- Catelani, Regina Maria (2003) - *Moda ilustrada de A a Z*
S. Paulo - Ed. Manole - ISBN 85-204-1408-7
- Castro, Lucia Mors de (2010) - *Patronaje de moda*
Barcelona - Ed Promopress - ISBN 978-84-936408-7-3
- Ching, Francis D. K. (1998) - *Design Drawing*
Nova Iorque - Ed. John Wiley & Sons - ISBN 0-471-28654-0
- Cocciolo, Laura, e Sala, Davide (2001) - *Storia illustrada della Moda e del Costume*
Cologna ai Colli (VR- Itália) - Ed. Demetra S.r.l. - ISBN 88-440-2881-6
- Coelho, Maria Helena da Cruz (2005) - *D. João I*
Mem Martins - Círculo de Leitores - ISBN 972-42-3588-6
- Courtine, Jean-Jacques, e Haroche, Claudine (s/data) - *História do rosto*
Lisboa - Ed. Teorema - ISBN 972-695-240-9
- Crill, Rosemary, Wearden Rosemary, e Wilson, Verity (2007) - *La indumentaria tradicional en detalle*
Barcelona - Ed Gustavo Gil - ISBN 84- 252-1982-5
- Cruz, Duarte Ivo (2001) - *História do teatro português (2 Volumes)*
Lisboa - Ed. Verbo - ISBN 972-22-2052-7
- Cunha, Luís Veiga da (1999) - *Desenho técnico*
Lisboa - Ed. Fundação Gulbenkian - ISBN 972-31-0225-0

- Damaret, Josep Marques (1984) - *Caracterització del rostre*
Barcelona - Editorial Milá - ISBN 84-7304105-4
- Dawber, Martin (2005) - *Marcar tendência*
Barcelona - Ed. Gustavo Gili, SA - ISBN 84-252-1982-5
- Descharnes, Robert, e Nérer, Gilles (2001) - *Salvador Dali*
Colónia Ed. Taschen - ISBN 3-8228-1212-9
- Dorfles, Gillo (1996) - *Modas & Modos*
Lisboa - Edições 70 - ISBN 972- 44-0911-2
- Dorfles, Gillo (1995) - *A Modas da Moda*
Lisboa - Edições 70 - ISBN 972- 44-0488-9
- Droste, Magdalena (1998) - *Bauhaus*
Hamburg - Ed. Taschen - ISBN 3-8228-6846-9
- Duarte, Cristina L. (2004) – *Moda*
Lisboa - Quimera Editores, Lda - ISBN 972-589.124.4
- Duchartre, Pierre Louis (s/data) - *La Commedia dell'Arte et ses enfants*
Paris - Librairie Théâtrale – s/ISBN
- Duchartre, Pierre Louis (s/data) - *The Italian Comedy*
New York Dover Publications, Inc. - ISBN 0-486-21679-9
- Dupuis-Labbé, Dominique, e Ocaña, Maria Teresa (Coord.) (2006) - *Picasso i el circ*
Barcelona - Ed. Institut de Cultura de Barcelona - ISBN 84-7609-976-2
- Engels, Friedrich (1975) - *As guerras camponesas da Alemanha*
Lisboa - Ed. Presença - s/ISBN

- Falgières, Patécia - (s/data) - In *Um teatro sem teatro*
Lisboa - Museu Coleção Berardo – Ref. 9-789899541627
- Fast, Julius (2001) - *A linguagem do corpo*
Lisboa - Edições 70 - ISBN 972-44-1110-9
- Fernandez, Angel, e Roig, Gabriel Martin - (2007) - *Desenho para designers de moda*
Lisboa - Editorial Estampa - ISBN 978-972-33-2388-7
- Ferro, Marc - (2011) - *História da França*
Lisboa - Edições 70 - ISBN 978-972-44-1644-1
- Fragoso, Margarida - (2012) - *Design Gráfico em Portugal*
Lisboa - Livros Horizonte - ISBN 979-972-24-1716-7
- Fukai, Akiko, e Outros (...) - *Fashion (A history from the 18th century to the 20th century)*
Colónia - Ed. Taschen - ISBN 3-8228-1206-4
- Fuller, J. K. F. (1973) - *Armament & History*
Nova Iorque - Da Capo Press - ISBN 0.306-8059-5
- Griffiths, Trevor R. - (1982) - *Stagecraft*
Londres - A Quarto Book -ISBN 0-7184-2644-8
- Gomez, José António (s/data) - *Historia visual del escenario*
Madrid - Ed. J. Garcia Verdugo -ISBN 84-86217-93-8
- Gordon, Louise - (2000) - *Desenho anatómico*
Lisboa - Ed. Presença - ISBN 972-23-1455-9

- Griffits, Trevor G. - (1982) - *Stagecraft*
Londres - Ed Phaidon - ISBN 0-71842644-8
- Grimal, Pierre – (2002) - *O Teatro antigo*
Lisboa - Edições 70 - ISBN 972-44-1132-X
- Hart, Avril, e North, Susan - (2009) - *La moda de los siglos XVII en XVIII en detalle*
Barcelona - Ed., Gustavo Gil - ISBN 978-84-252-2310-5
- Hartnoll, Phyllis – (1968-1985) - *The Theatre- A Concise History.*
Nova Iorque - Ed. Thames & Hudson- ISBN 0-500-200312-5
- Heinmann, Jim, e Nieder, Alisona A. - (2009) – *20Th Century Fashion*
Colónia – Ed Tashen – ISBN 978-3-836514622-D
- Hoggett, Chris – (1975) - *Stage Crafts*
Nova Iorque - Ed. St. Martins Press - ISBN 312-75495-7
- Hölsher, Joost, e van den Beukel, Dorine (Int.) - (2001) - *Fashion design 1800 - 1940*
Amsterdam - Ed. The Pepin Press - ISBN 90-5496-086-8
- Hopkins, John – (2010) - *Fashion Design*
Lausanne - Ed. AVA Publishing, SA - ISBN 979-2-940411-15-3
- Huaixiang, Tan – (2010) - *Character costume figure drawing*
Oxford - Ed. Focal Press - ISBN 978-0-240-81184-0
- Jordan, Annemarie – (2012) - *A rainha colecionadora – Catarina de Áustria*
Maia - Ed. Círculo de Leitores - ISBN 978-972-42-4711-3
- Kandinsky, Wassily – (2002) - *Curso da Bauhaus*
Lisboa - Edições 70 - ISBN 972-44-0157-x

Katritzky, M. A. – (2006) - *The Art of Comedia (A Study in the Commedia dell'Arte 1560 -1620)*

Amsterdam - Editions Rodopi, BV - ISBN 90-420-1798-8

Kahane, Martine (Coord.) – (2009) - *Opéras russes à l'aube des Ballets Russes*

Les Editions du Mécène – Centre National du Costume de Scène

ISBN 978 258 960052

Kahane, Martine – (1995) - *Opéra - Côté costume*

Paris – Ed. Plume – ISBN 2.84110-031-19

Köhler, Carl - (2001) - *História do vestuário*

São Paulo - Ed. Martins Fontes - ISBN 85-336-1420-9

Laver, James (direção) – (1950) - *Le costume des Tudor à Louis XIII*

Amsterdam - Ed. International Publishing Company – s/ISBN

Laver, James - (2004) - *A Roupas e a Moda*

São Paulo - Ed. Companhia das Letras

Lourenço, Maria Paula Marçal – (2007) - *D. Pedro II*

Mem Martins - Ed. Círculo de Leitores - ISBN 978-972-42-3816-6

Lynn, Elleri - (2010) - *Underwear fashion detail*

Londres - V&A Publishing - ISBN 978-1-851177-616-0

Machado, Júlio César - (s/data) - *Os teatros de Lisboa*

Lisboa - Editorial Notícias - ISBN 972-46-0556-6

Marques, António Pedro Ferreira (coordenação) - (2012) - *Desenhar, saber desenhar (atas de conferências)*

Lisboa - Ed FNBA - ISBN 978-989-8300-43-0

Matos, Catarina - (2009) - *Da técnica de máscara e da Commedia dell'arte à improvisação*

Lisboa - Ed. Sebentas da ESTC – s/ISBN

Mattoso, José (coord.) - (2011) - *História da vida privada em Portugal – Vol. - A Idade Moderna*

Mem Martins - Ed. Círculo de Leitores - ISBN 979-989-644-130-2

Molina, Juan José Gómez (coord.) - (1995) - *Las lecciones de dibujo*

Madrid - Ediciones Cátedra - ISBN 84-376-1376-0

Molina, Juan José Gómez (coord.) – (2002) - *Maquinas e Hierramientas de dibujo*

Madrid - Ediciones Cátedra - ISBN 84-376-2020-1

Molinari, Cesare – (2010) - *História do Teatro*

Lisboa - Edições 70 - ISBN 978-972-44-1558-1

Monteiro, Nuno Gonçalo – (2006) - *D. José*

Mem Martins - Ed. Círculo de Leitores - ISBN 978-972-42-3845-5

Müller, Florence – (2000) - *Arte & Moda*

São Paulo - Cossac & Naify Edições - ISBN 85-86374-68-7

Nakamishi, Tomoko – (2010) - *Pattern magic*

Londres - Laurence King Publishing - ISBN 979-1-85669-705-7

Nakamishi, Tomoko – (2011) - *Pattern magic 2*

Londres - Laurence King Publishing - ISBN 979-1-85669-706-4

Néret, Jules – (2006) - *Matisse*

Colónia - Ed. Taschen - ISBN 2-8228-5210-4

- Neumann, Balthasar (coord.) – (2009) - *Barroco*
Florença - Ed. Scala - ISBN 978-888117766-0
- Nicoll, Allardyce – (1963) - *The world of Arlequin*
Cambridge University Press - ISBN 0-521-29132-1
- Nieva, Francisco – (2003) - *Tratado de escenografía*
Madrid - Ed. Fundamentos - ISBN 84-245-0850-5
- Noisette, Philippe – (2003) - *Les couturiers da la danse*
Paris - Ed. De la Marinière - ISBN 782732-430027
- Oehrlein, Josef – (1993) - *El actor en el Teatro español del siglo de oro*
Madrid - Ed. Castalia – Madrid - ISBN 84-7039-672-2 (ESTC-HT -177)
- Oliveira, António de – (2005) - *D. Filipe III*
Rio de Mouro - Círculo de Leitores - ISBN 972-42-3439-8
- Paz, Marga, e Outros – (2000) - *El Teatro de los Pintores - En la Europa de las Vanguardias*
Madrid - Ed. Museo Nacional / Centro de Arte Reina Sofía - ISBN 84-80003-202-2
- Pheasant, Stephen – (S/data) - *Bodyspace, Anthropometry, Ergonomics and Design of Work*
Ed. Taylor & Francis (2.^a Edição) - ISBN 0-7484-0326-4
- Purvis, Alston, Rand Peter e Winestein, Anna – (2009) – *Les ballets russes*
Ed. Hazan – ISBN 9782754103909
- Racinet, Auguste (2006 - 1.^a Edição 1888) - *The complete costume history*
Colónia - Ed. Taschen - ISBN 1-8238-5095-0

- Reato, Danilo – (1988) - *Le maschere veneziane*
Verona - Arsenale Editrice - ISBN 88-7743-055-9
- Reato, Danilo – (1998) - *Una città in maschera*
Veneza - Filippi Editore - s/ISBN
- Reis, Luciano – (2005) - *Teatros Portugueses*
Lisboa - Ed. Setecaminhos -Lisboa - ISBN 989-602-026-4
- Rodrigues, Ana Leonor M. Madeira – (2000) - *O desenho (ordem do pensamento arquitetónico)*
Lisboa - Editorial Estampa - ISBN 972-33-1608-0
- Rodrigues, Ana Leonor M. Madeira – (2003) - *Desenho*
Lisboa - Edições Quimera - ISBN 972-589-102-3
- Rodrigues, Maria João Madeira; Sousa, Pedro Fialho; Bonifácio, Horácio M. Pereira –
(2003) - *Vocabulário técnico e crítico de Arquitetura*
Coimbra - Ed. Quimera - ISBN 972-589-072-8
- Roland, Barthes – (1999) - *Sistema da Moda*
Lisboa - Edições 70, Lda - ISBN 972 - 44 - 1030 – 6
- Sand, Maurice – (1892) - *Masques et Bouffons*
Paris - Ed Lévy Fils – s/ISBN
- Salvador, Fernando – s/data) - *Lucien Donnat, Um percurso*
Amadora - Ed. Sebentas - Coleção trabalhos de casa, ESTC (2ª Edição)
- Seeling, Chalotte – (2000) - *Moda - O século dos estilistas*
Colónia - Könnemann, Ld. - ISBN 3-8290-5900-0

- Segal, William C. e Outros – (1960) - *Encyclopedia of textiles*
Doric Publishing Company - USA - LCCCN 59-8054
- Silvester, Hans – (2009) - *Natural fashion*
Londres - Thames & Hudson - ISBN 978-0~500-28805-4
- Silva, Maria Beatriz Niza da – (2006) - D. João V
Mem Martins - Ed. Círculo de Leitores - ISBN 978-072-42-3752-4
- Spencer, Charles – (1973) - *Leon Bakst*
Londres - Academy Editions - ISBN 902620-80-0
- Suh, H. Anna – (2007) - *Os apontamentos de Leonardo da Vinci*
Lisboa - Ed. Centralivros - ISBN 978-1-4054-8273-8
- Szutnicka, Basia – (2010) - *El dibujo técnico de moda paso a paso*
Barcelona - Ed. Gustavo Gil - ISBN 978-84-252-2360-0
- Thorne, Gary – (2001) - *Designing Stage Costumes (A practical guide)*
Ramsbury (UK) - Ed. The Crowood Press - ISBN 1-86126416-X
- Toman, Rolf - (2000) - *A Arte da Renascença Italiana*
Madrid - Ed. Könemann – Madrid – ISBN 3-8290-4395-3
- Train, Susan (coord.) – (1990) - *Théâtre de la Mode*
Paris - Editions du May - ISBN 0-8478-1340-1
- Vasques, Eugénia – (2003) - *Teatro - O que é...*
Lisboa - Quimera Editores - ISBN 972-589-101-5
- Museu Coleção Berardo – (s/data) - *Um Teatro sem Teatro*
Lisboa – Ed. Museu - ISBN 978-989-95416-2-7

Vigarelo, Georges (coord.) – (2015) - *História do corpo – Volume II (Do Renascimento ao Iluminismo)*

Maia - Ed Círculo de Leitores - ISBN 978-972-42-4981-0

Vitrúvio – (2006) - *Tratado de Arquitetura (Apr. M. Justino Maciel)*

Lisboa - Fundação para a Ciência e Tecnologia - ISBN 972-8469-43-8

Wagner, Richard – (2003) - *A obra de arte do futuro*

Lisboa - Ed. Antígona - ISBN 972-608-163-7

Warncke, Carsten-Peter – (2007) - *Pablo Picasso (2 volumes)*

Colónia - Ed. Taschen – Colónia - ISBN 978-3-8228-3817-4

Wickham, Glyne – (1982) - *A History of the Theatre*

Nova Iorque - Ed. Phaidon Press, Inc. - ISBN 0-7148-2736-3

Wundram, Manfred, e Pape, Thomas – (2004) - *Andrea Palladio*

Colónia – Ed. Taschen - ISBN 3-8228-3202-2

Sem autor definido:

O bando – s/data - *Máquinas de cena*

Ed. Campo das letras, - s/ISBN

Arco Editorial Team – (2000) - *Escuela de Dibujo*

Barcelona - Ed. Atrium Internacional - ISBN 84.8185-275-9

14

WEBGRAFIA

http://www.revistadeartes.com.ar/xxv_teatro_comediadelarte.html

Jornal de Nisa - blogger

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia>

/commons/9/99/Landsknecht_with_his_Wife.jpg

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/223169/claude-gillot-four-figures-in-theatrical-costume-french-1710/?dz=0.4714,0.2167,4.47>

<http://imgfave.com/collection/152665/Architectural-Prints>

<http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/stage/public%20theater/swan.html>

<https://digitalcrownsnest.wordpress.com/2014/12/17/the-globe-theatre/>

CNN.com

Metropolitan Museum of Art - https://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd_wrth.htm

chic.uol.com.br

[http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-](http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-nacional-do-teatro/)

<portuguesa/m/museu-nacional-do-teatro/>

lisboameninaemoca.blogs.sap...

<http://propagandistasocial.com/2013/06/28/o-preco-estreia-no-teatro-aberto/>

http://www.teatroaberto.com/detalhe_pecas.php?cd_cena=60

http://www.teatroaberto.com/detalhe_pecas.php?cd_cena=59

http://www.entretantoteatro.pt/_site/02_01_01.php?id=138&data=2012-03-17

<http://fragrancias.blogs.sapo.pt/265704.html>

<http://www.gazetadosartistas.pt/>

www.russianballethistory.com

<https://meucinediario.wordpress.com/2011/10/29/audrey-hepburn/>

http://eitagchagas.blogspot.pt/2009_08_15_archive.html

<http://www.bbc.com/news/av/magazine-23761990/rita-moreno-west-side-story-star-s-life-from-marlon-to-the-muppets>

www.britannica.com/EBchecked/topic-art/505310

<https://library.calvin.edu/hda/node/2309>

thesofacinephile.wordpress.

casadotoni.blogspot.com

http://wikipedia.qwika.com/en2pt/Bayreuth_Festspielhaus

<https://www.art.com/products/p28134296573-sa-i8599016/scapino-and-zerbino-masks-from-commedia-dell-arte-engraving-by-jacques-callot.h>

15

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1 - Gravuras de Fratel, Jornal de Nisa - blogger	15
2 - Mapa-mundi, publicado em 1923 - Mapas históricos	18
3 - Diagrama de Serlio em <i>Architectura</i> , 1545 - A History of the Theatre, p.105	19
4 - Retrato de Madame Sophie, François.Hubert Drouais <i>Historia del traje en occidente</i> ,p.256	20
5 - Personagens típicas da <i>Commedia</i> http://www.revistadeartes.com.ar/xxv_teatro_comediadelarte.html	22
6 - Capitão - <i>The World of Comedy</i> , p. 102	23
7 - Balli di Sfessania, Callot - <i>The Italian Comedy</i> , p.229	27
8 - Picasso, telão para Parade - <i>Painters in the theater</i> , p.22-23	30
9 - Lansquenetes https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Landsknecht_with_his_Wife.jpg	39
10 - Innamorata, Jacques Callot - <i>The Italian Comedy</i> ,p. 263	39
11 - Modelo das primeiras máscaras, segundo António Fava	43
12 - Maccus e a cabeça de um ator com máscara numa farsa Atelana, séc. I, D.C	44
13 - Figuras de teatro, quatro estudos de Capitães, Claude Gillot (1673-1722) http://www.getty.edu/art/collection/objects/223169/claude-gillot-four-figures-in-theatrical-costume-french-1710/?dz=0.4714,0.2167,4.47	47
14 - Pantalone, Jacques Callot, água-forte, 1618 - <i>The Theatre</i> , p.63	50
15 - Katritzky, palcos naturais - <i>The Art of Commedia</i> , p.556	57
10 - Teatro Olimpico Vicenza, Palladio http://imgfave.com/collection/152665/Architectural-Prints	59
17 - The Swan Theatre http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/stage/public%20theater/swan.html	61
18 - The Globe Theatre https://digitalcrownsnest.wordpress.com/2014/12/17/the-globe-theatre/	62
19 - Tribo Wodaabe - CNN.com	69
20 - Graça Rodrigues - Estudos Gorra	73

21 - Graça Rodrigues - Criação e execução do traje para o IPL	74
22 - Charles Frederick Worth - Metropolitan Museum of Art https://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd_wrth.htm	77
11 - Capitano Spezzafer - <i>The Italian Comedy</i> , p. 233	91
24 - <i>Arlechino</i> , Phyllis Hartnoll - <i>A Concise History</i> , p.65	94
25- Leon Bakst - <i>Les Ballets Russes</i> , p.166	100
26 - Técnica Moulage - <i>Pattern Magic 2</i> , pág.68, 69	109
27 - Exemplo de medidas tomadas do natural para uma peça específica - <i>Patrones de Moda</i> , pág.31	115
28 - Exemplo de medidas destinadas à produção em serie - <i>Patrones de moda</i> , pág.33 (medidas segundo os tamanhos)	116
29 - Técnica de gradação de moldes - chic.uol.com.br	117
30 - <i>Não andes nua pela casa</i> , figurinos da autora	123
31 - <i>Não andes nua pela casa</i> , figurinos da autora	124
32 - <i>A quinta do ti Julião</i> , figurinos da autora	127
33 - <i>A quinta do ti Julião</i> , figurinos da autora	127
34 - <i>A quinta do ti Julião</i> , figurinos da autora	128
35 - <i>A quinta do ti Julião</i> , figurinos da autora	129
36 - <i>A quinta do ti Julião</i> , figurinos da autora	129
37 - <i>A quinta do ti Julião</i> , figurinos da autora	130
38 - <i>A quinta do ti Julião</i> , figurinos da autora	131
39 - <i>A quinta do ti Julião</i> , figurinos da autora	131
40 - <i>X-ACTO</i> , figurinos da autora	135
41 - <i>X-ACTO</i> , figurinos da autora	136
42 - <i>Londres</i> , figurinos da autora	138
43 - <i>Londres</i> , figurinos da autora	139

44 - <i>Londres</i> , figurinos da autora	139
45 - <i>Londres</i> , figurinos da autora	140
46 - <i>George Dandin</i> , figurinos da autora	143
47 - <i>George Dandin</i> , figurinos da autora	144
48 - <i>George Dandin</i> , figurinos da autora	144
49 - <i>As Bodas de Fígaro</i> , figurinos da autora	146
50 - <i>As Bodas de Fígaro</i> , figurinos da autora	147
51 - <i>As Bodas de Fígaro</i> , figurinos da autora	148
52 - <i>As Bodas de Fígaro</i> , figurinos da autora	148
53 - <i>As Bodas de Fígaro</i> , figurinos da autora	149
54 - <i>As Bodas de Fígaro</i> , figurinos da autora	150
55 - <i>As Bodas de Fígaro</i> , figurinos da autora	150
56 - <i>As Bodas de Fígaro</i> , figurinos da autora	151
57 - <i>As Bodas de Fígaro</i> , figurinos da autora	151
58 - <i>As Bodas de Fígaro</i> , figurinos da autora	152
59 - <i>As Bodas de Fígaro</i> , figurinos da autora	152
60 - <i>As Bodas de Fígaro</i> , figurinos da autora	153
61 - <i>O cavalo que queria ser artista</i> , figurinos da autora	156
62 - <i>O cavalo que queria ser artista</i> , figurinos da autora	157
63 - <i>O cavalo que queria ser artista</i> , figurinos da autora	158
64 - <i>O cavalo que queria ser artista</i> , figurinos da autora	159
65 - <i>O cavalo que queria ser artista</i> , figurinos da autora	160
66 - <i>O cavalo que queria ser artista</i> , figurinos da autora	161
67 - <i>O cavalo que queria ser artista</i> , figurinos da autora	161
68 - <i>Zuca, Truca, Bazaruca e Artur</i> , figurinos da autora	163

69 - <i>Zuca, Truca, Bazaruca e Artur</i> , figurinos da autora	164
70 - <i>Zuca, Truca, Bazaruca e Artur</i> , figurinos da autora	164
71 - <i>Hanjo</i> , figurinos da autora	166
72 - <i>Hanjo</i> , figurinos da autora	167
73 - <i>Hanjo</i> , figurinos da autora	168
74 - <i>Hanjo</i> , figurinos da autora	169
75 - <i>Alice, Alice, Alice</i> , figurinos da autora	172
76 - <i>Alice, Alice, Alice</i> , figurinos da autora	172
77 - <i>Alice, Alice, Alice</i> , figurinos da autora	173
78 - <i>Alice, Alice, Alice</i> , figurinos da autora	173
79 - <i>Alice, Alice, Alice</i> , figurinos da autora	174
80 - <i>Os sapatos ficam à porta</i> , figurinos da autora	176
81 - <i>Os sapatos ficam à porta</i> , figurinos da autora	177
82 - <i>Os sapatos ficam à porta</i> , figurinos da autora	177
83 - <i>Os sapatos ficam à porta</i> , figurinos da autora	178
84 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	180
85 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	181
86 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	181
87 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	182
88 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	183
89 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	183
90 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	184
91 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	184
92 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	185
93 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	185

94 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	185
95 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	186
96 - <i>O Mentiroso</i> , figurinos da autora	186
97 - <i>A voz humana</i> , figurinos da autora	188
98 - <i>A voz humana</i> , figurinos da autora	189
99 - <i>As três irmãs</i> , figurinos da autora	191
100 - <i>As três irmãs</i> , figurinos da autora	192
101 - <i>As três irmãs</i> , figurinos da autora	193

16

Anexos I

16.1 - O FIGURINO EM PORTUGAL

Este Anexo é dedicado ao figurino em Portugal e, naturalmente, aos figurinistas portugueses. Decerto nem todos, nem o âmbito deste estudo o permitiria, pela extensão que isso iria requerer, uma recolha exaustiva de todos aqueles que, no nosso País, se dedicaram à criação de figurinos.

Praticamente ninguém se pôde dar ao luxo de dedicar-se em exclusividade aos figurinos, até pela dimensão do nosso mercado (chamemos-lhe assim) não permitiria tal veleidade. Mas houve quem marcasse presença, com assiduidade, nesta área. Outros houve que não desdenharam dar o seu contributo, sem receio de serem criticados por se dedicarem a uma “arte menor”.

De todos, foram escolhidos os mais representativos, e aqueles com quem tivemos a oportunidade de contactar, ou de sofrer maior influência.

Como se disse, a separação das funções de conceção e execução de trajes de cena ocorreu relativamente tarde, em finais do século XIX. Essa tendência foi naturalmente seguida em Portugal, com uma característica importante: os trajes de cena – a que hoje se chamam figurinos – começaram a ser desenhados não só por criativos da área da moda e do teatro, mas também por artistas plásticos de outras formas de expressão.

Na verdade, a primeira referência que se conhece sobre a conceção e execução de figurinos em Portugal data do século XVII, com uma menção a um António Ferreira, "vestuarista" (como então se dizia).

Certo é que mesmo um pintor e desenhador como Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) não desdenhou desenhar figurinos, bem como Manuel de Macedo (1839-1915) ou Eduardo Machado (1854-1907). O Museu do Teatro guarda exemplos dessas criações, que sugerem uma aproximação ao conceito da obra de arte total, a sonhada por Wagner e que, no campo da pintura, teve no pintor Leon Bakst (1866-1924), talvez maior cultor, através da sua participação marcante nos *Ballets Russes*, e que teve grande impacto entre nós, sobretudo na companhia de bailado *Verde Gaio*.

Outros autores dessa época podem ser referidos, como Augusto Pina e (1872-1938) e Luís Salvador (1875-1949), mas estes eram gente mais ligada ao Teatro. Foi a revolução do Teatro na viragem do século XIX para XX que marcou definitivamente

essa mudança de atitude. Com o exemplo da participação de pintores como Pablo Picasso, Leon Bakst ou Fernand Léger, (cfr. Marga Paz e outros, *El Teatro de los Pintores*), muitos pintores nacionais empenharam-se em trabalhar para o teatro, nas áreas da cenografia e dos figurinos, com essencial destaque para os que se identificavam como modernismo.

Exemplos disso são Adelaide Cruz (Maria Adelaide Lima Cruz -1908-1985), pintora, ilustradora, cenógrafa e figurinista, que em fim de carreira se limitou à pintura;



102 - Desenho de figurino, Adelaide Cruz

Tom (Tomás Melo, Rio de Janeiro, 1906 - Lisboa 1990), pintor, galerista, caricaturista e desenhador, que veio em 1926 para Portugal com a companhia de teatro de Leopoldo Fróis, tendo participado em várias atividades do SNI, como as exposições de Paris, Nova Iorque e S. Francisco; Leitão de Barros (1906-1967), mais conhecido como realizador de cinema; Jorge Hérold (1907-1990); Laierte Neves (1914-1981), ligado ao teatro de revista e a operetas; José Barbosa (1900-1977), que trabalhou em teatro clássico, revista, peças infantis ou dança;



103 - Desenho de figurino, José Barbosa

Pinto de Campos (1908-1975), figurinista e cenógrafo de quase centena e meia de revistas, além de outras formas de expressão.

A estes há que juntar os que criaram figurinos para o *Verde Gaio*: Paulo Ferreira, Bernardo Marques, Mily Possoz e Maria Keil, que serão tratados adiante, pelas características próprias.

Mesmo o arquiteto Raul Lino (1879-1974) e o polifacetado Almada Negreiros (1893-1970) não desdenharam fazer incursões no teatro. Deste último merecem

destaque as suas criações para o "Auto da Alma", levado á cena em 1965, em que fez doze figurinos, além do cenário e de outras intervenções.



104 - Diabo, Almada Negreiros

Um caso interessante no âmbito no panorama dos figurinos de criação nacional é o caso da companhia de bailado *Verde Gaio*.

Na origem do termo, o *Verde Gaio* era uma forma de dança popular, não muito antiga (a primeira referência remete para o século XIX), praticada pelos saloios (camponeses da região de Lisboa e Ribatejo), como uma espécie de dança de roda. Algo de estranho neste nome, porque os gaios não são verdes.

Esta Companhia foi criada em 1940, por iniciativa de António Ferro, explicitamente, tendo por inspiração os *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev. Não por acaso: 1940 foi o ano da Exposição do Mundo Português, uma data incontornável da história do Portugal do século XX. Aliás, na altura, António Ferro declarou que não se tratava de uma ação isolada, mas de algo inserido na “Política do Espírito”, baseada em raízes profundas dos motivos folclóricos. Conforme ele disse na apresentação da Companhia “pela primeira vez, em Portugal, se constitui, assim, uma equipa de artistas-bailarinos, músicos, pintores, decoradores e figurinistas, dispostos a criar, com visão larga e espírito nacional, o bailado português”, ou seja, o conceito de obra de arte total, lançada por Wagner e seguida por Diaghilev, mas marcado pelo cunho nacionalista.

Dentro linha da “Política do Espírito”, de António Ferro, inseriu-se também o “Teatro do Povo”, e depois o “Teatro Nacional Popular”. Aí pontuou Abílio Mattos e Silva (1908-1985), que não era pintor de formação (era funcionário do Ministério da Economia), mas que se entregou à conceção de cenários e figurinos, além da sua atividade de ilustrador e gráfico. A sua estreia no teatro, como cenógrafo e figurinista, ocorreu com, *Tá-Mar*, em 1936.

Dessa época é também Mário Lapa (1914-1979), pintor e ilustrador, com participação nos adereços e trajes do célebre cortejo histórico de, 1940. António Ferro, figura incontornável do Estado Novo, havia militado nas hostes do Modernismo, e a sua adesão à nova ordem política não foi imediata, como outros da sua geração. Foi a famosa série de cinco entrevistas a Salazar, publicadas em 1932, que catapultou António Ferro para mentor da política cultural do Estado Novo, e homem de confiança de Salazar nessa área. A criação do Secretariado Nacional da Propaganda Nacional, em 1933, com António Ferro à cabeça, era a materialização dessa orientação. A alteração posterior da designação para Secretariado Nacional do Informação (SNI) em nada alterou essa diretriz: uma política cultural sob a orientação do Estado. Dentro desta

linha, António Ferro estava empenhado em (re) criar formas de expressão artística nacional. Assim sendo, bailarinos, coreógrafos, músicos e figurinos deveriam ter uma inspiração nacional, e empregar artistas nacionais. E foi essa a linha de orientação que presidiu à formação da primeira companhia de bailado nacional – o *Verde Gaio*.

Foi assim que músicos, pintores, bailarinos, coreógrafos e artistas de outras áreas integraram espetáculos do *Verde Gaio*. Se no bailado se distinguiu principalmente Francis (Francisco Florêncio da Graça), muitos foram os que contribuíram para o sucesso da apresentação. O argumento da *Lenda das Amendoeiras* era de Fernanda de Castro (mulher de António Ferro), com música de Jorge Croner de Vasconcelos, e figurinos da pintora Maria Keil; *Inês de Castro* tinha argumento de Adolfo Simões Müller e música de Ruy Coelho, cenografia e figurinos de José Barbosa; *Muro de Derrete* tinha música de Frederico de Freitas, e cenário e figurinos de Paulo Ferreira; *Ribatejo* tinha também música de Frederico de Freitas e figurinos de Bernardo Marques.

A enumeração destes colaboradores demonstra, além do cunho predominantemente nacional dos intervenientes, a sua diversificada origem, e o seu empenhamento.

Esta tendência está bem documentada por Vítor Pavão dos Santos, sobre o maior êxito do *Verde Gaio*, a *Dança da Menina Tonta*, sobre um tema transmontano. Segundo ele mesmo, Paulo Ferreira apresentara o tema a António Ferro, que o aceitara de imediato; que mostrara o argumento a Frederico de Freitas, que se entusiasmou, tendo-lhe transmitido, nesse mesmo dia, a música do bailado por telefone.

Essa época “heroica” dilui-se com a saída de Francis para o Brasil, com uma certa internacionalização do repertório e com a natural erosão do tempo, que determinou algum declínio; e a saída de António Ferro do SNI, em 1949, acentuou essa tendência, e o *Verde Gaio* praticamente deixou de existir.

Da década do Verde Gaio (por assim dizer), há a realçar os figurinos criados por artistas plásticos, não diretamente ligados ao teatro.

É o caso de Milly Possoz (Emília Possoz, 1888-1968), pintora de formação, que estudou em Paris e integrou, a partir de 1909, o movimento modernista. Muito conhecida como ilustradora, marcou gerações de portugueses com a ilustração do Livro de Leitura Oficial da 2.^a Classe. A convite de Cotinelli Telmo, participou na exposição do Mundo Português, de 1940. Ficaram conhecidos os seus figurinos para D. Sebastião.

Maria Keil (1914-2012) foi aluna de Veloso Salgado, tendo casado com o arquiteto Francisco Keil do Amaral, com quem trabalhou no Pavilhão de Portugal, na exposição de Paris, de 1937. Artista multifacetada, é conhecida do grande público, através da autoria dos azulejos da Avenida Infante Santo, em Lisboa, e de várias estações do metropolitano. Concebeu os figurinos para a *Lenda das Amendoeiras*.

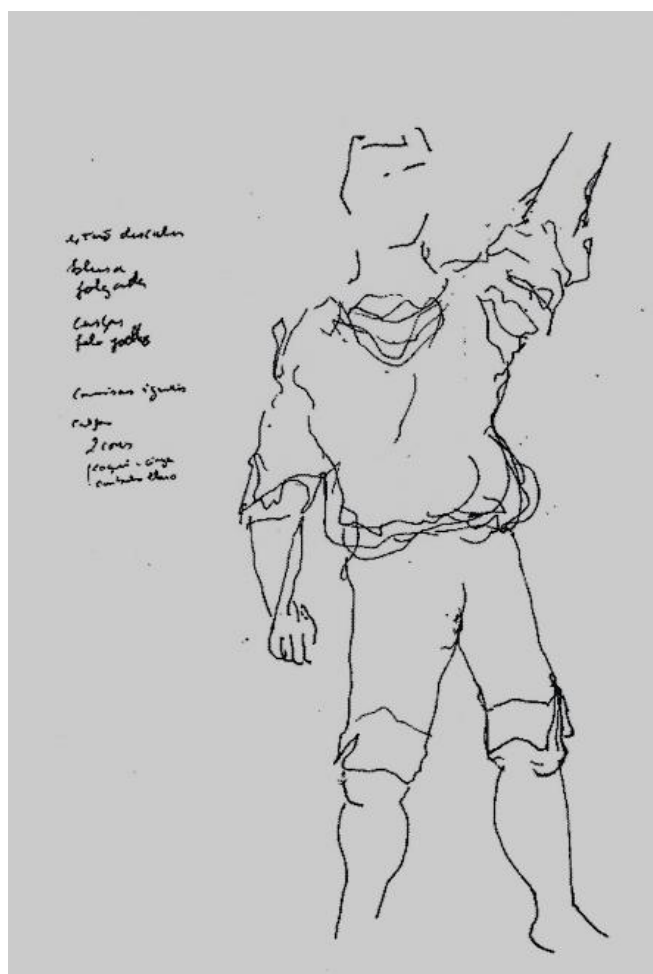
Podem, ainda, ser mencionados: Tom, com os figurinos para o bailado *Passatempo*; José Barbosa, que concebeu os trajés de *Inês de Castro* e *Nazaré*, e de Paulo Ferreira, com *Muro de Derrete*, *Imagens da Terra e do Mar*, *Festa no Jardim* e *Noite sem fim*; os três eram artistas mais diretamente ligados ao teatro.

Em tempos mais modernos podem ser referidos Lucien Donnat (Paris 1920 – Lisboa 2013), que veio para Portugal em 1941 e trabalhou essencialmente para o Teatro Nacional D. Maria II; Artur Casais (n. 1937), pintor, cenógrafo e criador de figurinos para a dança, ópera e teatro; Octávio Clérigo (1933-2003), que lidou com todas as expressões de teatro e televisão; António Casimiro (n.1934), com grande capacidade de inovação e com presença no teatro, no cinema e na televisão; Helena Reis (n.1945), que trabalhou tanto em teatro clássico como em revista; Mário Alberto, (1921-2011), pintor de tendência surrealista, cenógrafo e até diretor de teatro, que trabalhou em revista, mas também cultivou outros géneros, mais vanguardistas, até pela sua militância política; José Manuel Costa Reis (n.1947), pintor, cenógrafo e figurinista, com obra em teatro e televisão.



105 - *O libertino*, figurinos de José Manuel Costa Reis

Todos estes criativos estiverem sobretudo ligados às artes performativas. Importa referir outros pintores que não desdenharam criar figurinos para o teatro, como Mário Cesariny (1923-2006), artista multifacetado, pintor, poeta e músico; José de Guimarães (n.1939), oficial de engenharia por formação e que se dedicou por inteiro à pintura e escultura, a partir de 1987; ou Pedro Calapez (n. 1953), pintor de renome internacional.



106 - Desenho de figurino, Pedro Calapez

Alguns estilistas fizeram incursões no teatro, como Eduarda Abbondanza, Mário Matos Ribeiro, José António Tenente e Dino Alves. Mas, existem, hoje, muitos artistas empenhados na criação de cenários e figurinos que estão mais ligados às artes performativas, como Clara Bento ou Mariana Sá Nogueira,

que são professoras; Bernardo Monteiro e René Hendrix dedicam-se especialmente aos figurinos, enquanto Maria Gonzaga, além de figurinista, se dedica à confecção. Cada vez mais se assiste a que artistas com diversas formações académica se dediquem a criar tanto figurinos como cenários, o que enriquece muito os espetáculos.

Não existe, naturalmente, uma linha estética oficial; não existiu nem mesmo nos tempos de ação cultural dirigida, nos tempos de António Ferro. Cada companhia tem a sua corrente estética, determinada pelo seu diretor, e assim vai recorrendo aos artistas que estão mais de acordo com a sua própria linha.

Podemos dar como exemplos dessa relação diretor/artista: no Teatro Aberto, "*A purga*", com figurinos de Lúcia Lemos; "*Vermelho*", com figurinos do estilista Dino Alves,



107 - *Vermelho*, figurinos de Dino Alves

"Londres", com figurinos de Graça Rodrigues, "*Fernando Krapp escreveu-me esta carta*", com figurinos dos estilistas Mário Matos Ribeiro e Eduarda Abbondanza;



108 - *Fernando Krapp escreveu-me esta carta*, Figurinos de Mário Matos Ribeiro/ Eduarda Abbondanza

"*O mar é azul, azul*", com o figurinista Juan Soutullo; "*Peer Gynt*", com o figurinista René Hendrix; "*O Senhor Puntila e o seu criado Matti*", com o figurinista Bernardo Monteiro; "*A ópera dos três vinténs*" com figurinos de Maria Gonzaga;



109 - *O mar é azul, azul*, Figurinos de Juan Soutullo

no Teatro "A Barraca", temos peças como " *A bailarina vai às compras*" com figurinos de Manuela Bronze; "*Menino de sua avó*", com figurinos de José Manuel Costa Reis.



110 - *A bailarina vai às compras*, figurinos de Manuela Bronze

Ainda, na sequência dos exemplos apresentados, no Teatro A Comuna "*A controversa de Valladolid*", com figurinos de Carlos Paulo; no Teatro O Bando os trabalhos da figurinista Clara Bento. E ainda, no Ballet, José Antonio Tenente no "*Lago dos Cisnes*",



111 - *Lago dos Cisnes*, figurinos de António Tenente

e ainda a figurinista Vera Castro, em "A Carne". Daqui se infere que, desde o lançamento da ideia da "obra de arte total", conceito depois explorado pelos modernistas, que marcaram a primeira metade do século XX português, a participação de pintores, escultores e outros artistas plásticos na conceção de cenários e figurinos foi uma constante, ao invés da "arte menor", como área considerada dos fazedores de trajes e adereços do século anterior.



12 - A Carne, Figurinos de Vera Castro

Merece um especial destaque, até pela orientação do presente trabalho, o ator e encenador Filipe Crawford, pela atenção por ele prestada à *Commedia dell'arte*. Desde a apresentação de comédias consagradas de Carlo Goldoni, como a *Arlequim criado de dois amos*, ou as *Desventuras de Isabella*, criada para os Anderini, até a recriação da *Commedia all'Improviso*, com larga participação das máscaras clássicas (Arlequins, Pantalones, Polichinelos), passando ainda pela transposição da *Commedia* para os dias de hoje, com *Os três capitães*, ou *A Idade do Ouro*. Filipe Crawford trata muito especialmente as máscaras, neste caso seguindo a tradição da *Commedia*, ainda que alguns figurinos sigam uma linha mais atual.



113 - Filipe Crawford



114 - Filipe Crawford

É certo que essa participação não foi constante e que alguns deles se especializaram nessa atividade; mas, a participação em formas de expressão teatral deixou de ser desvalorizadora, antes passando a ser uma mais-valia no currículo dos artistas.

16.2 - O DESENHO DE FIGURINO E O FIGURINISTA

(continuação)

Conforme referimos, anteriormente, o Roteiro do Museu do Teatro define “figurino” como “o modelo que representa, normalmente em desenho o conjunto de elementos visuais do ato cênico... que se referem diretamente ao corpo do ator e que se destinam a vestir a personagem que ele representa” .

Entende-se aqui “figurino” não só como o traje do ator, mas, sobretudo, como o “desenho do figurino”, até porque os dois conceitos não podem ser dissociados. O figurino é o resultado de uma representação gráfica, onde se exprime uma intenção e se passa da idealização e conceção para a execução técnica, em materiais apropriados.

O figurino é assim uma representação, que comporta duas realidades. A primeira diz respeito à sua expressão gráfica, e esta, desde a sua origem em papel, tem tido suportes cada vez mais diversos, até à expressão virtual em computador, indo, portanto, desde o mais remoto riscador ou lápis à mais alta tecnologia, como o rato do computador. Esta forma de expressão constitui em si mesma uma obra de arte, e como tal é apresentada em museus, exposições e mostras – da mesma forma que um estudo para uma pintura é, em si, uma obra de arte. Aqui não difere de outras formas de preparação de obra final, como um automóvel que sofre um sem número de aproximações entre o conceito original e o projeto industrial acabado.

A outra realidade é a própria representação, enquanto objeto enquadrado num espaço cênico, num conceito de obra de arte total; e, tal como a expressão oral ou gestual, pode ter vocabulário próprio, e dentro deste, linguagens e sotaques diferentes. Tal como *na Commedia dell'Arte*, em que os vários personagens tinham origens definidas pelo dialeto e pelo traje.

Seguindo uma definição mais corrente, figurino é o traje usado por uma personagem no desempenho de uma arte performativa (cinema, teatro ou vídeo) e o figurinista é o profissional que idealiza e cria esse figurino. A isso podemos acrescentar o *ballet*, a ópera e outras artes do espetáculo.

Duas atividades, o Teatro e a Moda, aparecem, assim, partilhando o mesmo termo, e na sequência deste trabalho veremos que o que se constata não se trata de mera

coincidência de vocábulo: existe uma interação entre o Teatro, ou antes, entre o Figurino do Teatro, e a Moda. Isto sem esquecer que a Moda é um fenómeno efémero por natureza, e o figurino, de certo modo, é a fixação de um momento.”Figurino não é moda: ele apenas inclui a moda. Ou melhor, reapropria-se dela para crias as personagens”¹⁴⁹. Christian Lacroix definiu bem a distinção entre moda e figurino: “... são dois ofícios diferentes: desenhar para a costura significa criar uma roupa para ser bela sozinha e para ser vista de perto. O traje de cena, por seu lado, deve falar de longe e participar da harmonia de um conjunto de coisas que aconteçam no palco”¹⁵⁰.

Por outro lado, interessa referir um fenómeno paralelo: o surgimento da Moda como expressão independente e global, acessível aquase todas as classes sociais (pelo menos as que podiam frequentar o teatro), quer na antiga função como forma de se situar no espaço, no tempo e no contexto social, quer como forma de se insinuar na sociedade. Assim, a par da utilização da moda para situar a ação no tempo e no espaço, que tem o seu expoente máximo no naturalismo, como veremos, assiste-se ao fenómeno inverso, pelo lançamento de modas pelo Teatro, como mais tarde se veria através do cinema.

Desde a viragem do século XIX para o seguinte, assistiu-se a uma procura de costureiros para executar trajes de cena para o teatro, sobretudo as grandes atrizes. Assim, Jacques Doucet (1853-1929) criou figurinos para *Réjane* ou a *Belle Otero*, bem como Paul Poiret (1879-1944) para Sarah Bernhardt.

A interligação da Moda com o Teatro está bem demonstrada, no caso de Poiret. Segundo Paulo Morais, “a grande novidade no mundo da moda nos anos anteriores à primeira guerra mundial tinha sido o gosto pelo orientalismo... que se alargava às outras Artes Decorativas e também às outras formas artísticas. Esse orientalismo... tinha dois responsáveis: Paul Poiret e os Ballets Russes. Nunca se saberá quem influenciou quem, o mais provável é serem duas vias de pesquisas plásticas que se desenvolveram em paralelo”¹⁵¹.

Mas, foi no cinema que essa ligação se tornou mais evidente, até pelo montante de alguns contratos, argumento discutível do ponto de vista estético, mas de inegável efeito na área da produção. Coco Chanel (1883-1971), depois de ter criado figurinos de

¹⁴⁹ Arruda 2007, p.20

¹⁵⁰ Christian, 2009, p.19

¹⁵¹ in António Ferro - *o Traje e a Moda*, Brotéria, 1995

teatro de Jean Cocteau (*Antígona*, em 1923), criou também para *Le Train bleu*, dos *Ballets Russes* de Diaghilev. Chegou a assinar um contrato de um milhão de dólares da Metro-Goldwin-Mayer, a que depois renunciou, mas ainda produziu os figurinos para os filmes *La Règle du Jeu*, de Jean Renoir, ou *L'Anée dernière à Marienbad*, de Alain Resnais (dois clássicos do cinema).



115- Coco Chanel - *Le Train bleu*, dos *Ballets Russes* de Diaghilev

Henry de Givenchy assinou os figurinos de *Sabrina* e *Cinderella* em Paris e, sobretudo, para *Boneca de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*), em que o traje de Audrey Hepburn ficou na memória de todos.



116 - Henry de Givenchy - Boneca de Luxo (*Breakfast at Tiffany's*)

Também Christian Lacroix desenhou figurinos para óperas, como *Carmen*, *Phedra*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, ballet, *Sherazade* em 2001



117 - Christian Lacroix

Do mesmo modo, marcaram filmes como *West Side Story*, com figurinos de Irene Sharaff, e a série *Fame*, recorrendo a vestuário corrente, ou, de modo mais sofisticado, *The Devil Wears Prada*, com figurinos da estilista Patricia Field.



118 - *West Side Story*



119 - O diabo veste Prada

A tendência continuou, e não por acaso: aos criadores de moda, interessava o acesso ao grande público que o cinema proporcionava; aos produtores e realizadores, interessava o chamariz de um grande nome da Moda para atrair público à bilheteira. Deste modo, alguns filmes tornaram-se quase *passerelles* de desfile de moda, e salões de desfile tornaram-se ponto de encontro de gente do cinema.

Naturalmente, o impacto dessa tendência no teatro foi inferior; não só porque os orçamentos são, em regra, muito inferiores, mas, também, porque a distância, entre o espectador e o ator ou atriz, é em regra muito maior e pode ignorar-se certos pormenores ou acabamento, uma vez que estes não têm leitura. Pelo contrário, o grande plano ou mesmo, apenas, o plano aproximado revelam detalhes que a presença de um ator em palco não revela.

Mas, nos nossos dias, a separação teatro-cinema esbate-se, porque, sobretudo entre nós, é normal os criativos dividirem-se entre o palco e os plateaux de cinema ou de televisão. O esbater das fronteiras leva a uma abordagem do figurino mais abrangente; e os próprios espectadores tendem a apreciar os figurinos, não como trajés de cena no conceito tradicional, mas como modelo a seguir no dia-a-dia, sobretudo se os figurinos são naturalistas e coevos.

Ora, isto obriga a uma preparação por parte do figurinista, não só na dramaturgia, história, técnica de confeção e escolha de materiais (para referir só estes aspetos), mas também na Moda, seja ela a contemporânea, seja a seguida na época a que o texto se reporta.

A tomada de consciência da especificidade e importância da profissão de figurinista levou à criação, em 1953, nos Estados Unidos, de um sindicato de figurinistas, inicialmente com 30 membros, que ganhou suficiente prestígio para instituir o *Annual Costume Designer Award*.

Em 1975, a Academia do Cinema Francês criou os prémios César, um dos quais é atribuído ao melhor guarda-roupa, assim premiando os figurinistas.

A sua conceção baseia-se, não na mera questão de vestir o personagem de forma apropriada à época, às convenções sociais, ou a regras mais ou menos aceites, mas na necessidade de compor esse personagem conforme foi definido pelo texto do autor, pela leitura dramaturgicamente do encenador/diretor, no caso do teatro (realizador ou produtor, no caso de cinema ou da TV), pelas características do ator, e pelas condicionantes

ambientais e materiais, inclusivamente dos recursos financeiros. Mesmo assim, "a documentação de pesquisa só será válida se, ao mesmo tempo, o ator souber usar um figurino de época, e a relação do corpo com os volumes e as matérias vier a ser uma maneira direta de intervir na relação psicológica e no imaginário"¹⁵² .

Os historiadores da moda consideram três razões básicas para a escolha do vestuário. A primeira é a da utilidade: a roupa é, antes de mais, a necessidade de uma proteção. A segunda é a da hierarquização e, ainda hoje, por vezes, é rigorosamente definidora. A terceira é a da sedução: pretende-se atrair, ou no mínimo, chamar a atenção, de outros¹⁵³. A estas poderia acrescentar-se a identificação com o grupo, ou seja, o traje como um elemento definidor, não tanto como hierarquização social, mas como afirmação de pertença: religioso, médico, juiz, militar, etc. "No conformismo destas posturas a roupa deixa transparecer o que há de comportamental nas relações sociais, traduzindo estados de espírito positivos ou negativos que, por sua vez, ensaiam formas de linguagem pessoais nas mensagens das cores dos cortes e dos materiais. Um guarda-roupa é, assim, capaz de criar não apenas uma identidade, mas as várias máscaras que o olhar do outro reclama. Estes motivos devem estar presentes na mente do figurinista, com maior ou menor incidência, em função do personagem a compor"¹⁵⁴ .

Em suma, o figurino é a resultante de um ato volitivo e estudado, pelo que tem necessariamente de ser algo de criativo e elaborado. Quer tenha por objetivo criar um novo personagem, ou de evocar ou recriar uma figura, uma época, uma classe social ou um acontecimento, isso tem de ser feito através da criatividade do figurinistas; assim, este deve partir de uma orientação ou de um estereótipo para fazer uma nova leitura. Voltando ao Roteiro do Museu Nacional do Teatro, "o figurino de teatro, enquanto projeto gráfico, nunca é alheio, quer às correntes estéticas dominantes, quer às metamorfoses do corpo, dos comportamentos e das representações mentais do período histórico em que é executado"¹⁵⁵ .

Há que atender a que, por um lado, o figurino é um desenho autónomo, e nessa qualidade é muitas vezes preservado como obra de arte em si, como o demonstra o

¹⁵² (Manuela Bronze, Tese de Doutoramento, pág. 35).

¹⁵³ (Griffiths, Stagecraft, 1982, p. 109)

¹⁵⁴ Manuela Bronze, Tese de Doutoramento, pág. 79

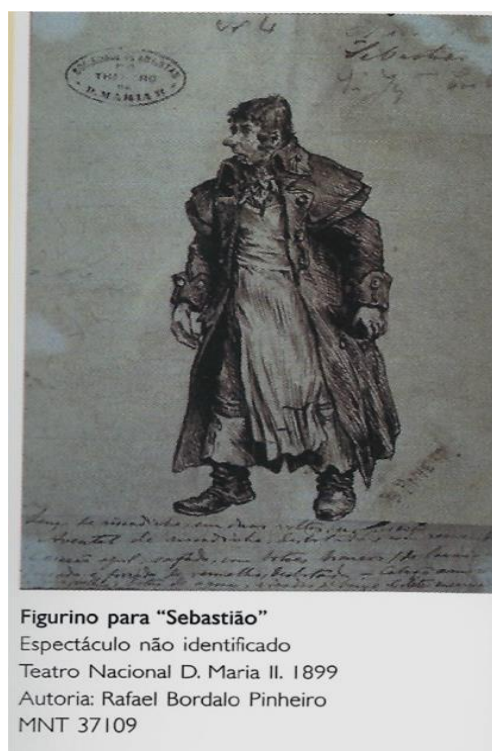
¹⁵⁵ Roteiro do Museu Nacional do Teatro, p. 55 -56

acervo existente no Museu Nacional do Teatro, em que estão patentes obras de alguns dos melhores artistas plásticos portugueses, que fizeram incursões mais ou menos regulares na conceção de figurinos.

Podemos citar por exemplo Rafael Bordalo Pinheiro, Maria Adelaide Cruz, Raul Lino, Mário Alberto, Maria Keil, Abílio de Mattos e Silva, Mário Cesariny, João Vieira, José de Guimarães, Pedro Calapez, Paula Rego, António Casimiro, Luis Filipe Abreu, Helena Reis entre muitos outros que poderíamos indicar.



120 - Raul Lino



121 - Rafael Bordalo Pinheiro



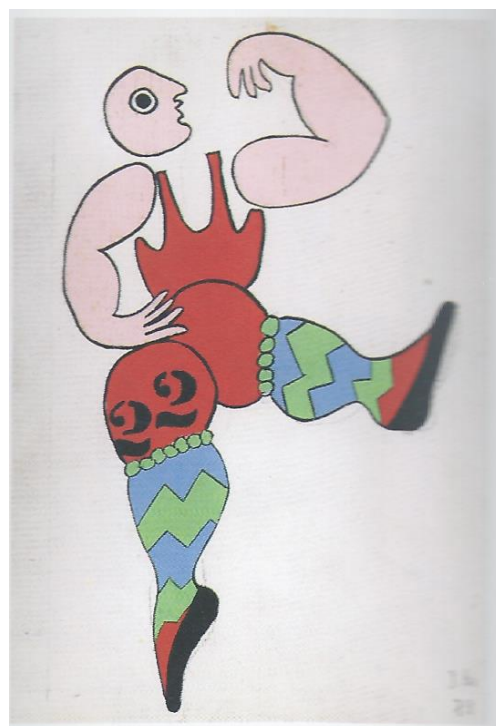
122 - Olympia, figurino de Luís Filipe Abreu



123 - Dama de Honor, Mário Cesariny



124 - Figurino para "Estúpida", João Vieira



125 - Variações Paganini, José de Guimarães

Mas, por outro lado, o figurino é um desenho preparatório de uma obra que será (ou deveria ser) executada por profissionais qualificados, o que quer que seja entendido como qualificação, ao longo dos tempos. E, nesse sentido, deverá transmitir ao executante um conjunto de indicações, escritas ou gráficas, explícitas ou implícitas, tomando, como exemplo, o desenho original de Rafaela Mapril, com o objetivo da obra executada corresponder o mais possível à conceção do figurinista, por sua vez, intérprete da visão do encenador ou diretor.

Tão pouco se esgota o figurino na indumentária: há que definir igualmente o penteado, a maquilhagem e adereços que melhor caracterizam e completam o personagem.

Conforme refere Gary Thorne¹⁵⁶, a função de toda a conceção dos figurinos é apoiar a peça e os atores. Embora a representação seja muito importante o carácter da peça tem de ser respeitado, o que exige da parte do figurinista criatividade e conhecimentos técnicos e práticos.



126 - Picasso, desenho de Rafaela Mapril

¹⁵⁶ Thorne, Designing Stage Costumes, 2001, p.8

Na concepção do figurino pesam naturalmente as condicionantes das épocas, das correntes estéticas, do espaço geográfico (ambiente) e do espaço cénico, bem como, dentro deste último, das tecnologias disponíveis.

O figurino deve transmitir, a par da interpretação do ator, ou melhor, sublinhando e acompanhando essa interpretação, elementos sobre a personagem, como a época, a posição social, idade, sexo, a mobilidade ou não, enfim todos os aspetos que compõem a figura idealizada¹⁵⁷.

O tipo de espetáculo a apresentar tem também influência determinante, pois o tom desejado para um drama, uma comédia ou uma farsa ditará forçosamente os elementos a acentuar, tais como a volumetria, a textura, a cor e os seus respetivos significados, de maneira a enquadrar-se no tom do espetáculo. “No figurino, tudo que confunde a clareza dessa relação, contradiz, obscurece ou falsifica o gestus social do espetáculo, é ruim; ao contrário, tudo o que nas formas, nas cores, nas substâncias e na sua disposição ajuda na leitura desse gestus, é bom”¹⁵⁸.

As épocas condicionam a criação de figurinos; mas tanto pode levar à tentativa da reconstrução minuciosa do traje da época, como à adoção de figurinos perfeitamente diacrónicos, com soluções intermédias. Segundo a classificação de Marcel Martin e de Gérard Betton, os figurinos podem ser realistas, se retratam o vestuário da época com precisão histórica, para-realistas, se o figurinista se inspira no traje da época, mas recorre a estilizações em que a sua visão estética prevalece sobre o rigor estético; ou simbólicos (não confundir com simbolistas), quando o rigor histórico é desvalorizado em favor da comunicação de caracteres, estados de alma ou de outros efeitos pretendidos.

Assim, a criação dos figurinos, como a dos cenários, pode oscilar entre a profusão de cores, formas e detalhes, e o minimalismo de um palco vazio, com figuras neutras, onde apenas a luz sublinha a actuação dos atores.

Definido o figurino, qual o papel do figurinista? Fazer o figurino seria a resposta imediata, descrever o seu trabalho, a forma correta de responder. Como se disse, a função do figurino é apoiar a representação da peça. Portanto, o primeiro passo será estudar o texto por uma leitura inicial, normalmente em conjunto com outros

¹⁵⁷ Griffiths, op. cit., pág. 114

¹⁵⁸ Barthes *apud* Muniz, 2004, p. 9

intervenientes, e receber as orientações do encenador ou diretor. Tomando como exemplo o estudo apresentado por Gary Thorne¹⁵⁹, deve ser analisado o texto em termos das suas implicações quanto aos figurinos, e depois dividi-lo em atos e cenas, enumerando as personagens e os cenários, e definindo-se os figurinos completos para cada personagem em cada ato e cena, tendo em atenção possíveis mudanças de roupa de cena para cena, ou dentro da própria cena, o que obriga também a ter em atenção a facilidade e naturalidade da mudança, usando materiais pouco usuais na roupa do dia-a-dia, para que não se perca o ritmo da peça, o que implica normalmente alterações à forma normal de confecção das peças de vestuário (quer ao nível da modelagem, bem como o sistema de abotoamentos), de modo a atingir este desiderato.

Daqui resulta a elaboração de uma listagem de peças vestuário e adereços, por personagem e por cenas, que orientará o trabalho futuro do figurinista e seus assistentes de cena.

Definidos estes pontos, haverá que discutir e esclarecer com o encenador/diretor até estar bem ciente da sua conceção do espetáculo. Deve em seguida conhecer os atores e os técnicos com quem vai formar a equipa, para bem se enquadrar no espetáculo entendido como um todo.

Ao longo dos tempos, a prestação e capacidade de intervenção dos diversos interventores (diretor, atores, cenógrafos, técnicos) tem variado, ao sabor das correntes estéticas, das limitações de espaço, de tempo disponível e das capacidades técnicas e também das alterações do tecido social. Sobretudo a partir da aceitação do conceito da obra de arte total, a *Gesamtkunstwerk* de Wagner, pode afirmar-se que o trabalho de equipa se tornou a norma, abandonando-se o sistema de pintores, cenógrafos e figurinistas trabalharem independentemente.

Essa tendência atingiu a maioria com Serge Diaghilev e os seus *Ballets Russes*, em que, embora sob a férula do diretor, o planeamento dos espetáculos era precedido por um minucioso trabalho de conjunto¹⁶⁰. Importante é também saber em que espaço cénico decorrerá a representação.

¹⁵⁹ Thorne, op. cit., p. 35 e 39

¹⁶⁰ Paz, *El Teatro de los Pintores*, 2000, p. 45

O impacto no público poderá ser diferente conforme se trate de um espetáculo de rua ou num teatro, sendo que este pode ter variadas configurações: clássico italiano, isabelino, barroco, com proscénio avançado, tipo arena, de rua, com o público separado ou envolvendo a cena, ou mesmo estando integrado nela.

O figurinista deve, antes de mais, idealizar o figurino para cada personagem. A sua escolha é condicionada por muitas variáveis, além do texto e da orientação do encenador, já referida. As possibilidades não são infinitas, e as condicionantes práticas limitam-nas tanto mais quanto menor for a capacidade criativa do figurinista e mais restritivas forem as orientações do encenador, ou os meios disponíveis.

Assim, pede-se ao figurinista que saiba interpretar o texto, ou seja, que faça a dramaturgia, que seja criativo, que domine as características dos tecidos e as questões técnicas dos materiais face à personagem a construir e a fazer evoluir no palco, de modo a fazer passar a mensagem do autor e do encenador para o público. Antes de mais, é necessário ter em conta que a primeira ativação sensorial que o espetador tem é a imagem do ator, e portanto é o aspeto visual que lhe permite uma primeira interpretação do personagem.

Cabe ao encenador/diretor dar a sua orientação, ou seja, definir a sua leitura da dramaturgia e a imagem que pretende que seja a de cada personagem, expressa através do traje, de forma a que o figurinista a possa levar à prática.

Para atingir os seus objetivos (o figurino deve ser a “segunda pele” do ator) deve ser tida em conta a necessidade de garantir um mínimo de conforto e por essa via a operacionalidade do gesto; obter a integração no espaço, no tempo e no cenário; jogar com a interação com a iluminação. Estes são apenas alguns dos problemas que se levantam ao figurinista.

O conforto pode ser encarado sob vários aspetos. O conforto termofisiológico tem a ver com o lado físico (temperatura, humidade), na relação do corpo com o meio ambiente; o conforto sensorial, com o “toque”, ou seja a relação do corpo com as áreas em contacto; o conforto ergonómico, com a liberdade de movimento e cumprimento de tarefas (o “vestir bem”); e o conforto psico-estético, que tem a ver com a relação do que se veste com a interação com o corpo e imagem externa e a sua aceitação (o que nos conduz à Moda)¹⁶¹.

¹⁶¹ texto da Universidade do Minho

Para fazer ideia das dificuldades com que se deparam os figurinistas, nem sempre a norma do conforto pode ser seguida. No *Ballet Parade*, de Diaghilev, certos personagens criados por Picasso eram francamente incômodos, como os managers ou o cavalo, em que os atores chegaram a cair durante uma representação¹⁶². Evidentemente, nada disso se obtém sem uma sólida formação de base e sem um apurado trabalho de pesquisa. Isto tanto pode ser no sentido de uma criação completamente nova, como a recriação de uma época (estudo de povos, culturas, profissões, usos e costumes).

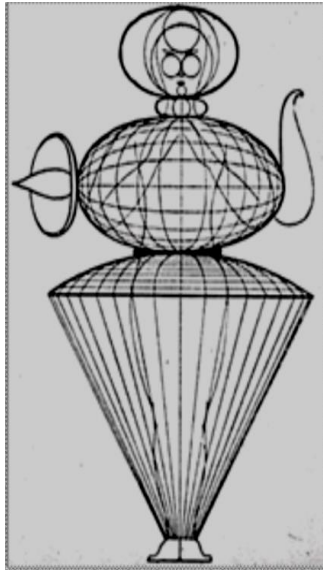
Tem que se ter ainda em atenção a interligação com o cenário e o efeito cénico pretendido, bem como as características do personagem (idade, sexo, altura, peso, postura). Complementando o desempenho do ator, o figurino deve induzir no espectador todos os elementos que definem o personagem criado.

No desenho de figurinos, o corpo do ator deverá estar sempre presente no trabalho do figurinista, pois é a partir deste que é moldado o traje que será posto em cena. O figurinista terá de partir das características anatómicas de cada ator, podendo, conforme a intenção da peça ou do encenador, acentuar ou dissimular essas características, em função do resultado pretendido, de forma a construir o personagem de acordo com as orientações recebidas. Isto é, de certo modo, o contrário do desenho de Moda, em que se cria para uma figura ideal e abstrata.

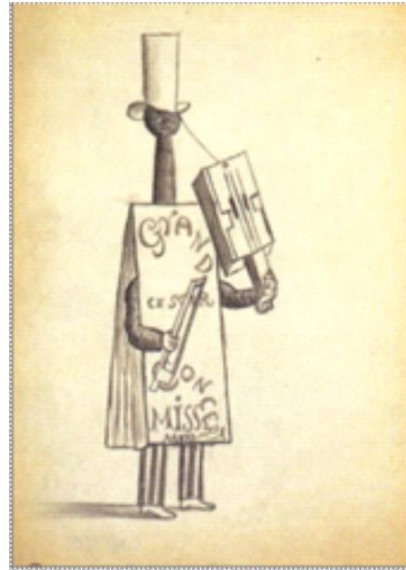
Não podemos, porém, esquecer que o figurino pode escapar, por vezes, completamente, às limitações da figura humana; pode ser necessário representar animais, objetos, figuras distorcidas ou imaginárias, como nos figurinos concebidos por Pablo Picasso para o bailado *Parade* ou de Oskar Schlemmer para o *Ballet Triádico*, para a realização das quais o figurinista tem de ter os conhecimentos sobre os materiais a empregar e os efeitos a atingir, sempre de acordo com o conceito do autor e de encenador¹⁶³.

¹⁶² Paz, op. cit., p. 46-52

¹⁶³ Paz, op. cit., p. 77



127 - *Ballet Triádico*, Oskar Schlemmer



128 - *Parade*, Pablo Picasso

Ao longo dos tempos e das escolas, a representação do corpo humano em termos estruturais, ou das suas proporções, tem variado em função do conceito estético vigente, o que serve mesmo para identificar uma época ou uma cultura. Por outro lado, na mesma época e dentro da mesma cultura, o objetivo do desenho pode levar a uma estruturação diferente. Assim, de acordo com o sexo, ou o estatuto social, o corpo pode ser apresentado realçado, conformado ou dissimulado pela moda, sem que por isso deixe de ter uma estrutura de base fixa e conhecida.

Aliás, a definição das proporções ideais do corpo humano tem um longo historial. Stephen Pheasant refere, entre outros, os trabalhos de Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer, dando-os como a transição entre o empirismo moderno e a tradição clássica, e como tal precursores da antropometria científica¹⁶⁴. O figurinista seguirá a sua escola, aproximando-se dos cânones da pintura ou da moda de acordo com a sua formação e com a mensagem que pretende passar.

A título de exemplo, no estudo das roupagens e seus drapeados¹⁶⁵, intervêm certos aspetos anatómicos que podem ficar dissimulados pelo volume da roupa. No entanto, deve-se prestar atenção aos pontos de tensão das roupas, nomeadamente às

¹⁶⁴ Pheasant, *Bodyspace, Anthropometry, Ergonomics and Design of Work*, p. 7-8

¹⁶⁵ Suh, *Os apontamentos de Leonardo* – p. 75

articulações, como o ombro, o cotovelo ou o joelho. No desenho de figurinos há uma tendência para seguir de mais perto o corpo do ator (supondo-se que ele é conhecido) ou seja, tenta-se “jogar” com a anatomia de cada um.

16.3 - A LIGAÇÃO ENTRE A MODA E O CINEMA

A ligação entre a moda e o teatro, já anteriormente afluída, não se limitou aos palcos. Já nos anos 20 do século XX costureiros como Chanel e Patou tinham produzido figurinos para o cinema, vestindo as então estrelas de Hollywood.

Desta tendência para recorrer a grandes nomes de outras áreas criativas para atrair espectadores para as salas de cinema há outros exemplos, como Alfred Hitchcock, quando convidou Salvador Dali a fazer um cenário para o seu filme *Psycho*, daí resultando a célebre cena da cortina com olhos que marcou muitos espectadores.



129 - Telão de Salvador Dali Filme *The Haunted House*, 1921

A tendência continuou, e não por acaso: aos criadores de moda, interessava o acesso ao grande público que o cinema proporcionava; aos produtores e realizadores, interessava o chamariz de um grande nome da Moda para atrair público à bilheteira. Deste modo, alguns filmes tornaram-se quase *passerelles* de desfile de moda, e salões de desfile tornaram-se ponto de encontro de gente do cinema.

Naturalmente, o impacto dessa tendência no teatro foi inferior; não só porque os orçamentos são, em regra, muito inferiores, mas também porque a distância entre o espectador e o ator ou atriz, é em regra muito maior, e pode-se ignorar certos pormenores ou acabamento, uma vez que estes não têm leitura. Pelo contrário, o grande plano ou mesmo apenas o plano aproximado revelam detalhes que a presença de um ator em palco não revela.

Mas, nos nossos dias, a separação teatro-cinema esbate-se, porque, sobretudo entre nós, é normal os criativos se dividirem entre o palco e os plateaux de cinema ou de televisão. O esbater das fronteiras leva a uma abordagem do figurino mais abrangente; e os próprios espectadores tendem a apreciar os figurinos, não como trajes de cena no conceito tradicional, mas como modelo a seguir no dia-a-dia, sobretudo se os figurinos são naturalistas e coevos.

Ora, isto obriga a uma preparação por parte do figurinista, não só na dramaturgia, história, técnica de confeção e escolha de materiais (para referir só estes aspetos), mas também na Moda, seja ela a contemporânea, seja a seguida na época a que o texto se reporta.

A tomada de consciência da especificidade e importância da profissão de figurinista levou à criação em 1953, nos Estados Unidos, de um sindicato de figurinistas, inicialmente com 30 membros, que ganhou suficiente prestígio para instituir o *Annual Costume Designer Award*.

Em 1975, a Academia do Cinema Francês criou os prémios César, um dos quais é atribuído ao melhor guarda-roupa, assim premiando os figurinistas.

16.4 - EVOLUÇÃO DO ESPAÇO CÉNICO, A PARTIR DO SÉCULO XVII

Com o Teatro Inglês da Restauração (Carlos II) assiste-se à redução do palco avançado, à adição do proscénio e das portas laterais, herança de Serlio e Palladio. O teatro francês sofre também a influência italiana, através de Giacomo Torelli, e a criação da *Comédie Française* contribuiu para a criação de uma estética oficial. O conceito de teatro, enquanto espaço cénico, tende a uniformizar-se, com maquinaria para mudança de cenários e espaço para os músicos. Ainda assim, apenas bem dentro do século XVIII, serão construídos na Inglaterra teatros de tipo italiano, com palco reduzido, camarotes laterais e orquestra antes do palco.

No século XVIII, acentua-se essa tendência, acompanhada pela ascensão de um número apreciável de mecenas, oriundos, quer da nobreza tradicional, quer da alta burguesia, que, não se democratizam, banalizando o teatro.

Na Inglaterra e suas colónias, com natural destaque para a América do Norte, surgem novos teatros, ainda que, na Inglaterra, o *Licensing Act de 1737*, condicionando a abertura de teatros, tenha tentado controlar os excessos. Em toda a Europa Continental, assiste-se ao mesmo fenómeno, quer no mundo germânico, quer no mundo eslavo. Do mesmo modo, em Portugal, assistiu-se, em 1731, à instalação de uma companhia italiana de ópera e, em 1734, à abertura do Teatro da Ajuda, que duraria até 1868. Em 1755, seria inaugurado um novo teatro nos Paços da Ribeira, ou Ópera do Tejo, que o terramoto se encarregaria de destruir nesse mesmo ano. O emblemático teatro de S. Carlos seria inaugurado em 1793. Dessa época, é, também, o Teatro da Rua dos Condes, e o Teatro do Salitre, bem como o Teatro de S. João, no Porto. Além destas grandes salas, proliferaram os pequenos teatros dos palácios e os teatros populares¹⁶⁶.

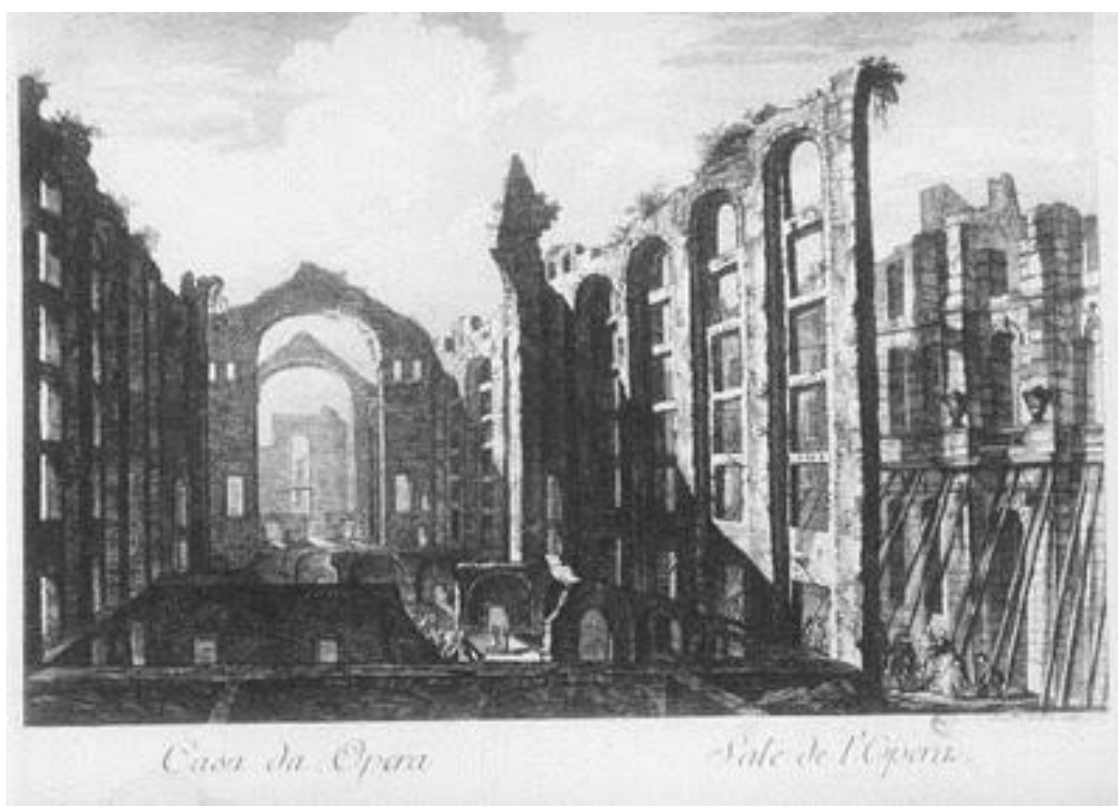
O Teatro Nacional D. Maria II surgiria já no século XIX, mais precisamente em 1846, fruto de um confuso processo em que se misturavam a iniciativa privada com o interesse público¹⁶⁷.

É de realçar que alguns desses teatros foram concebidos por arquitetos que se distinguiram como cenógrafos, como Giovanni Carlo Bibiena, com a malograda Ópera

¹⁶⁶ Cruz, 2001, p. 92 a 96

¹⁶⁷ Cruz, 2001, p. 151

do Tejo,¹⁶⁸ ou Rambois e Cinatti, autores da nova ala dos Jerónimos, ou ainda Luigi Manini, criador do Palácio do Bussaco e da Quinta da Regaleira¹⁶⁹.A proliferação desses teatros, em geral pequenos e mantidos por mecenas ou pelas cidades, permitiu a circulação de companhias em digressões pela província, contribuindo para a divulgação das peças e para a estandardização das salas.



130 - Ópera do Tejo, Giovanni Carlo Sicinio Gali Bibiena

¹⁶⁸ "Obra de Giovanni Carlo Sicinio Gali Bibiena, membro de uma prestigiada família de arquitetos e cenógrafos teatrais, a Ópera do Tejo, segundo os escassos testemunhos, seria um sumptuoso edifício com decorações a branco e dourado. Teria uma lotação de 600 lugares.

Na Primavera de 1755, pelo aniversário da Rainha Dona Mariana Vitória, é inaugurado o Teatro Real da Ópera, ou Ópera do Tejo, por iniciativa régia. A estreia recairia em libretos de Pietro Metastasio, musicadas por David Perez: Alexandre nell' Indie.

Numa sequência da ópera Alexandre na Índia apresentar-se-iam em cena, simultaneamente, 25 cavalos, demonstrando a capacidade do palco.

O terramoto de 1 de Novembro de 1755, destruiria, por completo, aquele que era considerado um dos mais grandiosos teatros europeus. Teatro da Ópera depois do terramoto de 1755, gravura das ruínas."

Fontes: AML

¹⁶⁹ Roteiro do Museu do Teatro, p. 84-85

Paralelamente, a viragem para o século XIX, com as convulsões da Revolução Francesa e a ascensão da classe burguesa, com a sua capacidade económica, levou a que, para além do número de salas, aumentasse a sua dimensão. Teatros como a *Comédie Française* ou *Drury Lane*, pelas suas dimensões, obrigavam a uma nova abordagem das formas de representar, de decorar e de vestir.

Os novos espaços permitiam, e, depois, exigiam, encenação de batalhas, catástrofes, multidões e mesmo grandes animais em palco. Em suma, os teatros, que tinham nascido fora das cidades ou em sítios pouco recomendáveis, da Idade Moderna, passaram, na Idade Contemporânea, a fazer parte dos edifícios nobres da cidade, numa manifestação de poder económico e de cultura dos governantes, mecenas e burgueses dessas cidades.

Desde logo pelas fachadas, mas também pelas possibilidades de espaço e de maquinaria para encenar grandes espetáculos. E mais: as salas de ópera e de teatro (muitas vezes as mesmas) passaram a ser o ponto de encontro da elite cultural e política da cidade¹⁷⁰.

Mas, a grande revolução surge nos anos vinte do século XIX, com a adoção da iluminação a gás. Não só porque tinha maior capacidade, mas também porque permitia variar a iluminação, em quantidade e em direção, à vontade do diretor do espetáculo. É certo que há referências de as luzes de ribalta no século XVI¹⁷¹, mas as possibilidades do gás eram muito superiores, só tendo sido suplantadas apenas com a iluminação elétrica no final do mesmo século.

¹⁷⁰ Joaquin Lorda, Classical Architecture, <http://www.unav.es/007-TEAT.html>, de 6/10/2008

¹⁷¹ Hartnoll, 1968-1985, p. 88



131 - Primeiras luzes da ribalta

Para além disso, o recurso a lâmpadas de acetileno permitiu explorar pontos ou áreas específicas, com efeitos visuais inovadores. Zonas do palco anteriormente relegadas para a penumbra podiam ganhar vida, e a profundidade do palco, embora, existente desde Serlio e Palladio, podia agora ser plenamente utilizada, o que acarretou naturalmente a perda de importância do proscénio e do palco avançado ao estilo isabelino.

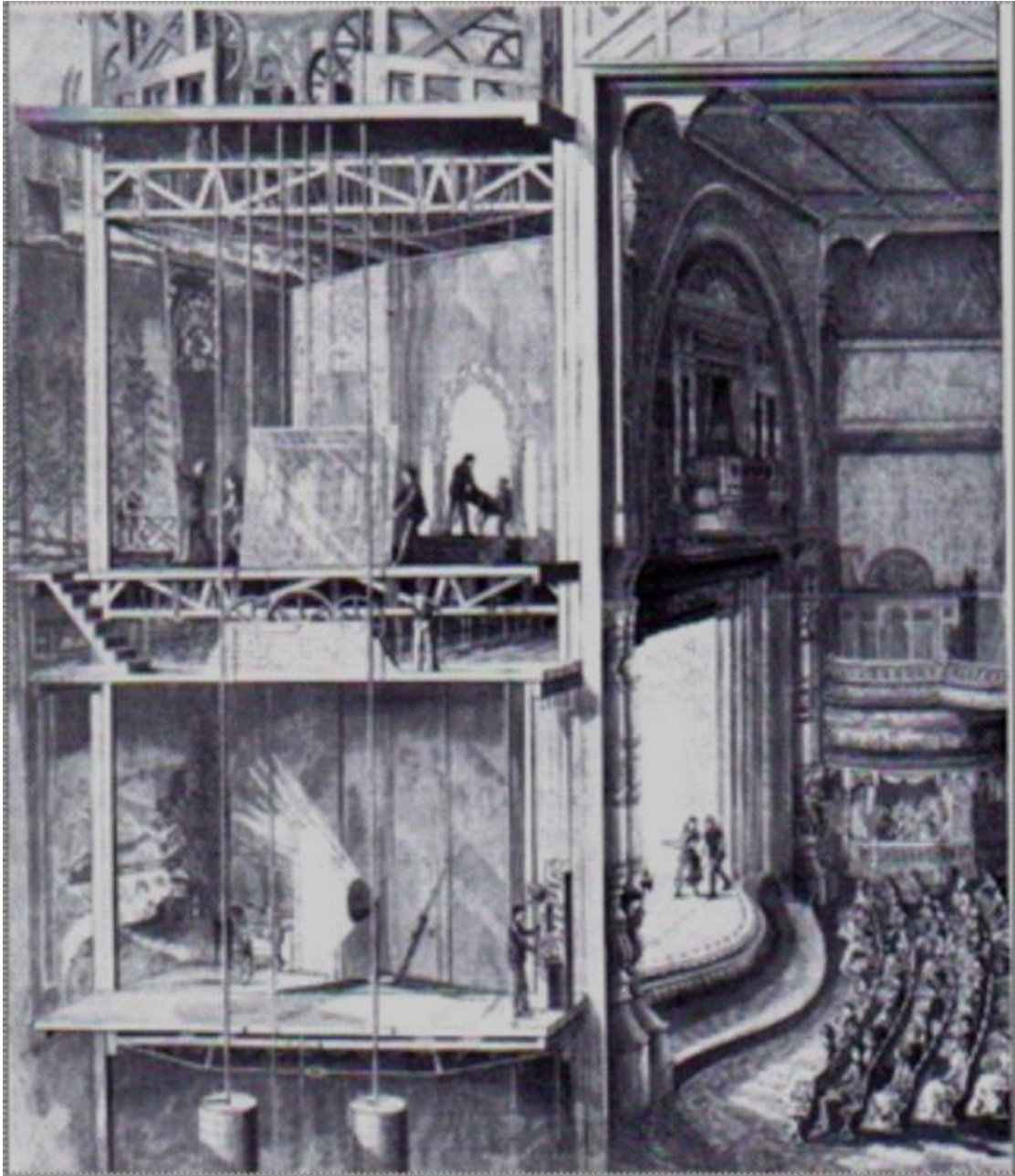
A abertura do teatro a camadas cada vez mais vastas de população ditou naturalmente uma profunda alteração do gosto do público. Ficaram fora de moda os temas eruditos das peças clássicas, em favor de temas atuais, de preferência românticos, apoiados em cenários e figurinos inteligíveis para a assistência. Um cenário padrão para várias peças deixou de ser admissível, e esta tendência culminou em meados do século com Charles Kean,¹⁷² em Inglaterra e, com o duque George II de Saxe-Meiningem, na Alemanha¹⁷³, que fundaram a escola do naturalismo, não só nos cenários e no vestuário, como na representação, movimentação em cena dos atores, de grupos e de multidões, etc., construindo, assim, a unidade do espetáculo, orientação essa que fez escola e que perdurou até aos nossos dias, apesar das novas tendências que foram surgindo.

A criação desses ambientes obrigava, não só a especial cuidado na elaboração de cenários e figurinos, como na sua rápida substituição, de acordo com o evoluir do enredo. Aperfeiçoou-se, assim, a maquinaria de cena (embora já existente desde o século XVI, mas então algo de pesado e pouco versátil), com a vulgarização da caixa do palco contendo os maquinismos de descer e subir cenários para a mudança rápida de cena, recorrendo a descida e subida de todo o conjunto (palco duplo)¹⁷⁴, ou a palcos rotativos.

¹⁷² http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Kean

¹⁷³ Vasques, 2003, p.67-68

¹⁷⁴ Wickham, 1985,fig. 155, p. 183

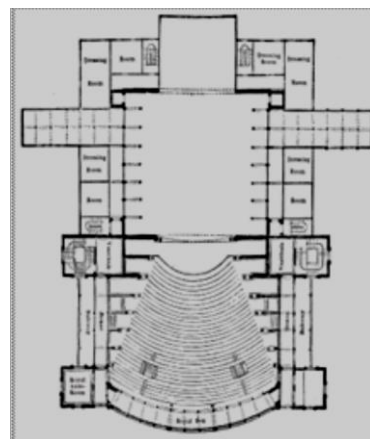


132 - Palco duplo

Desapareceram definitivamente as portas laterais do proscênio, a entrada e saída dos atores ou dos bailarinos passou a ser feita através das pernas (quando o cenário não era fechado). As pernas, combinadas com as bambolinas, compunham o cenário, facilitando a sua rápida alteração e permitindo ocultar não só os mecanismos, como, mais tarde, os focos de iluminação.

A partir do final do século XIX, a generalização da iluminação elétrica abriu novas possibilidades, não só no palco como na audiência, já que se podia dosear, concentrar, dispersar, ou focar certas áreas; enfim, criar ambientes simplesmente jogando com a iluminação, de forma quase instantânea; e, ainda, diminuir a luz no auditório, aumentando a concentração dos espectadores no que se passava no palco¹⁷⁵. Tema retomado por Alfred Jarry¹⁷⁶, quando propõe que só o palco fique iluminado, ao contrário de Vsevolod Meyerhold¹⁷⁷, ou Bertold Brecht¹⁷⁸, que propõem exatamente o contrário: é questão de saber se o público participa, ou não, no espetáculo¹⁷⁹.

E também, porque não dizê-lo, diminuindo os riscos de incêndio, tão frequentes nos teatros dessa época. Outro conceito, nascido não no teatro, mas na ópera, haveria de revolucionar a arte do espetáculo. Richard Wagner, na sequência das suas obras. A Arte e a Revolução e A Obra de Arte no Futuro, concebeu e obteve os meios, para construir o local próprio para as suas criações. Assim nasceu a “sua” sala para a apresentação das suas óperas, a *Festspielhaus* de *Bayreuth*, ainda, hoje, o templo de todos os seus admiradores, que continuam a acorrer em massa aos seus festivais.



133 - Planta da Festspielhaus de Bayreuth

¹⁷⁵ (Wickham,1985, fig.154, p. 182).

¹⁷⁶ (http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred_Jarry)

¹⁷⁷ (http://pt.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Emilevitch_Meyerhold)

¹⁷⁸ (http://pt.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht)

¹⁷⁹ (Vasques, 2003,p. 80).

O conceito *Gesamtkunstwerk* ou a obra de arte global, em que música, canto, representação, cenários, figurinos, iluminação, tudo se conjugava para um objetivo único, sob uma orientação única¹⁸⁰.

Esse conceito haveria de ser retomado pelo diretor Serge Diaghilev, nos seus *Ballets Russes*, com notável êxito, e o conceito firmou-se. Como efeito imediato, as salas, ou mesmo os espaços abertos, deveriam ser suficientemente amplos para permitir a exibição de todos os meios empregues.

A evolução não foi só no sentido da grandiosidade. Tornado negócio, o teatro proliferou em outras formas mais comerciais, como o *vaudeville*, a comédia popular, o espetáculo de variedades e até o circo, com a conseqüente adaptação das infraestruturas mais especializadas na apresentação dessas formas¹⁸¹. Foi longe do que se julgava ser o epicentro da criação teatral que partiram novas formas.

Na Rússia, principalmente, com Anton Tchekov, e, na Escandinávia, com Henrik Ibsen, para só citar os principais, criou-se um novo conceito, mais introspectivo, lançando o que se chamou o “Teatro das Ideias”.

As suas peças não careciam de grandes meios para a encenação, o que tornou os espetáculos mais acessíveis.

Paralelamente, a contestação lavrava noutros centros, onde surgiram outras formas de teatro, que hoje chamaríamos de marginais, ou underground, que não podiam permitir-se usar grandes salas, mas que nem por isso deixaram de influenciar o meio teatral, sem que no entanto se alterassem as características gerais dos espaços cénicos.

A turbulência que caracterizou as primeiras três décadas do século XX, com a aparição diversas linhas estéticas que se refletiram naturalmente no teatro e no bailado, como o cubismo, dadaísmo, modernismo, construtivismo, expressionismo, etc., influenciou inevitavelmente no espaço cénico. Já nos finais do século XIX, surgiram movimentos em oposição ao naturalismo e ao realismo, apontando no sentido de uma simplificação dos cenários e figurinos; autores como Bernard Shaw ou Oscar Wilde consideravam que os cenários deveriam ser reduzidos ao mínimo.

O suíço Adolphe Appia, baseado nas suas experiências com a montagem de espetáculos de Wagner, e o inglês Gordon Craig, que se fixou no Continente,

¹⁸⁰ Vasques, 2003, p. 53

¹⁸¹ Wickham, 1985, p. 182, fig. 154

aprofundaram a exploração da iluminação elétrica, agora como elemento base da cenografia, e não um complemento como até aí.

A luz projetada sobre ecrãs ou superfícies extensas criava o ambiente desejado, mas obrigava a repensar o teatro, já que a exiguidade dos palcos e as limitações impostas pelo proscênio não permitiam levar estes conceitos às suas consequências lógicas.

Appia não se limita à encenação: diz que “a arquitetura pode ser também mais ou menos evocada em torno do ator, tanto como em torno do espectador, porque a sala faz parte da arte dramática, pelas suas exigências óticas e acústicas”¹⁸². Nada de novo: já Vitruvius, no seu Tratado de Arquitetura, se referia aos problemas da visibilidade e da audição Vitruvius¹⁸³. E, na sequência da experiência da *Festspielhaus* de *Bayreuth*, termina concebendo a cena como um espaço vazio, vivo, transformável através do movimento do ator¹⁸⁴.

O filósofo e poeta russo Vyacheslav Ivanov proporia uma modificação radical do edifício teatral, com a abolição da caixa de palco e a mistura dos atores com o público, que, assim, tomaria, ou seria, parte do espetáculo.

Essas ideias influenciariam Vsevolod Meyerhold, que se lançaria numa série de experiências teatrais, como representações na penumbra ou cenário liso, ou em soluções mais simples, como a abertura do pano de boca, dividido ao meio, para os lados, em vez de subir enrolando como era tradição¹⁸⁵.

É também de Meyerhold a ideia de que “queremos fugir da caixa cénica usando palcos com superfícies fraturadas”¹⁸⁶, apontando assim um caminho que levaria ao construtivismo.

¹⁸² Vasques, 2003, citação de Appia, p. 89

¹⁸³ Tratado de Arquitetura, pág. 180 – 182

¹⁸⁴ Vasques, 2003 p. 90

¹⁸⁵ Vasques, 2003, p. 101-103

¹⁸⁶ Citação de Anne Ubersfeld, Espaço e Teatro, <http://www.grupotempo.com.br>, de 6/10/2001

Por essa mesma época, a Europa descobriu o teatro oriental, principalmente a ópera chinesa e as formas tradicionais *Nô* e *Kabuki* do teatro japonês. Neste último, para além de outras características, havia uma espécie de passerelle que ligava o fundo da sala ao palco, chamada *hanamichi*, ou “caminho das flores”, que induzia uma grande aproximação entre os atores e o público. Era um pouco conceito do antigo teatro europeu, com as portas do proscénio por onde entravam e saíam os atores, mas teve o efeito de uma revelação.

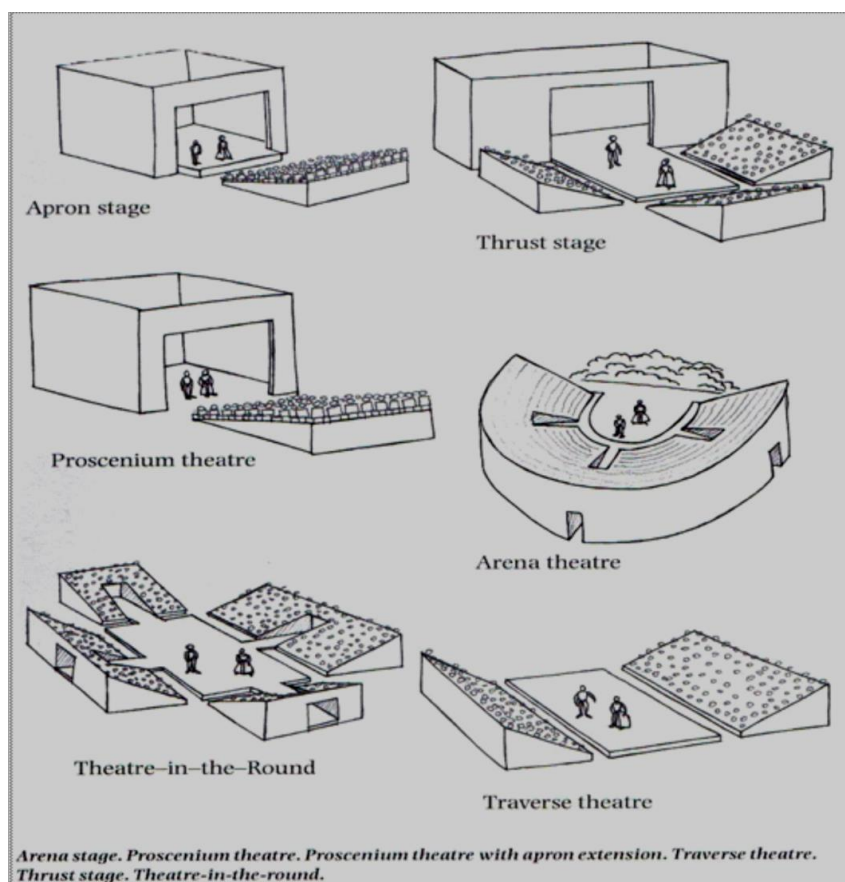
Paralelamente, o teatro teve de enfrentar o seu maior desafio: a popularização do cinema. Não só como concorrente em termos de meio de distração ou recreio, mas também como divulgador de ideias, conceitos, histórias e mesmo peças de teatro, agora levadas para o ecrã.



134 - Teatro Japonês

Todo este conjunto de fatores levou a encarar o espaço cênico de modo a responder a estes desafios. Globalmente, assistiu-se a uma aproximação dos atores ao público – algo que o cinema não podia dar. Foram feitos, ou refeitos, teatros dentro do modelo isabelino, em que o palco estava rodeado pelo público; criaram-se teatros tipo arena, em que esse envolvimento era levado ao extremo, ou teatros abertos, com o mesmo objetivo¹⁸⁷.

As diversas configurações que pode apresentar o palco (se bem que não exaustivas) e a distribuição da audiência em função dele, e portanto as hipóteses de interação entre a audiência e os atores, estão esquematizadas no diagrama junto¹⁸⁸.



135 - Vários tipos de arenas

¹⁸⁷ Wickham, 1985, fig. 202, p. 251

¹⁸⁸ Thorne, 2001, p. 56

Por outro lado, o teatro deixou os espaços específicos a ele dedicados e espalhou-se por outros lados. Não só em salas sumariamente adaptadas (como já se tinha visto em refeitórios de mosteiros, armazéns ou salas de *Jeu de Paume*), como em espaços abertos temporários (como já se vira com os “*corrales*”) ou mesmo em manifestações de rua (como nos autos religiosos medievais, que, como se disse, nalguns casos perduraram até aos nossos dias).

A evolução do espaço cénico no século XX, pesem embora todas as tecnologias empregues, em especial as mais sofisticadas, importadas do cinema e da televisão, tem assim um ar de eterno regresso.

Embora esta curta incursão pela evolução do espaço cénico possa parecer fora do contexto, dado que o período mais focado é o da *Comedia dell'Arte*, a verdade é que, quando hoje se pretende levar à cena uma peça de Goldoni, é nos espaços existentes que se tem de trabalhar, e é com base nas condições reais que se tem de desenvolver tanto, a criatividade do encenador, como a do figurinista. Já vimos como essas condições podem ser determinantes para as soluções encontradas.

Mas, mau grado todas as inovações e renovações, Teatro... é onde e como o Homem quiser...

16.5 - TEATROS BARROCOS EM ESPANHA E PORTUGAL

Na Espanha do século XVI, e passe esta expressão, porque só se pode verdadeiramente falar se Espanha a partir do reinado de Filipe IV (1621-1665), quando começam a esbater-se os foros regionais, o teatro tinha características próprias, fruto da tradição medieval, das representações litúrgicas, das formas populares de teatro itinerante e de algumas formas dramatúrgicas eruditas.

Tal como em Portugal, certas festas religiosas tinham uma componente de representação pública, sendo, disso, o expoente máximo, a procissão do *Corpus Christi* (Corpo de Deus). Entre nós, essa procissão era objeto de uma regulamentação precisa e imperativa, com penas para quem não cumprisse as obrigações, mais tradicionais que litúrgicas. Caso típico eram as confrarias, de certo modo precursoras das ligas e sindicatos, obrigadas a apresentar certo número de santos ou diabos, dançarinos ou figurantes.

A par disso, havia a representação de autos religiosos, com intuítos de educação de uma assistência predominantemente analfabeta, com formas de expressão que chegaram até aos nossos dias, em regiões mais periféricas. A Contra-Reforma, aprovada pelo Concílio de Trento (1545-1563), pondo grande ênfase na pregação, na proliferação das imagens santas e no aparato dos rituais litúrgicos, contribuiu para vincar a teatralidade da vida religiosa, a par da teatralidade que servia a doutrina da centralização do poder e do direito divino dos reis. A interligação de diferentes formas de expressão está também presente no teatro, com os autos sacramentais de Lope de Vega e Calderón de la Barca.

O teatro espanhol tinha características próprias. Para além das referidas razões históricas, as representações teatrais foram, desde muito cedo, uma forma de recolher fundos para as obras assistenciais, e como tal apoiadas pelas autoridades civis e eclesiásticas. Por outro lado, o teatro em Espanha, e sobretudo o que era apresentado nos corrales, tinha um público muito mais variado do que o que ocorria aos teatros dos palácios ou recintos fechados de França ou Itália. As várias classes estavam ali representadas, e havia mesmo um espaço dedicado às mulheres (a *cazuela*), o que não se

verificava noutros teatros da época.

Assim, a abertura de Espanha contrasta com as limitações impostas em França, então a braços com as guerras de religião, ou por interesses corporativos, como a proibição em 1571, do parlamento de Paris à actuação dos artistas italianos, apesar das autorizações reais, para não prejudicar a *Confrèrie de la Passion*, que monopolizava as representações teatrais.

Em Inglaterra, uma vaga de puritanismo, surgida na segunda metade do século XVI, não via com bons olhos a subida de mulheres ao palco. Segundo um comentador da época, os italianos, “artistas de além-mar”, tinham prostitutas para fazer os papéis de mulher. E não só: o Papa Sisto V, em 1588, proibiu a companhia dos Andreosi de utilizar mulheres em palco quando representassem em Roma.

A presença de artistas itinerantes italianos em Espanha está bem documentada. As primeiras referências datam de 1548 (antes da constituição oficial da primeira companhia de *Commedia dell'Arte*), relacionadas com a boda de Maximiliano de Áustria com Maria da Hungria, filha de Carlos V (I de Espanha).

Em 1574, a companhia de comédia de Zan Ganassa (Alberto Naselli) atuou, em Junho, nas festas de *Corpus Christi*, em Sevilha, demonstrando, mais uma vez, a mistura entre o sagrado e o profano.

Em outubro, no mesmo ano, apresentou-se em Madrid, no *Corral de la Pacheca*, onde solicitaram que se lhes fizesse “um teatro e palco coberto com todos os seus telhados para que nele representassem as comédias que haviam de apresentar à Corte, e ofereceram duas comédias para a ajuda do edifício”, tudo isto com o acordo dos comissários das *Confrarias*, e, ainda, considerando o aluguer do *Corral*, por nove ou dez anos.

Nessa altura, eram também mencionados o *Corral* de D. Juan, em Sevilha, e, o *Corral de la Puente*, em Madrid, e o Teatro Nuevo de las Obras Pias, ou *Corral de la Cruz*.

É necessário ter em atenção que apenas, em 1561, começa a Corte dos Habsburgos (ou Áustrias, como preferem chamar-lhes os espanhóis) a instalar-se em Madrid, podendo considerar-se a sua instalação definitiva, em 1605, no tempo de Filipe III (II de Portugal). É um atraso de séculos em relação a Portugal, uma vez que desde D. João I a corte passa a centrar-se em Lisboa. Há uma razão para isso: Toledo, a capital

histórica da Hispânia desde o tempo dos visigodos, era um feudo do seu arcebispo, e o rei de Espanha não podia morar em terra alheia. Com o impulso da presença da Corte, a cidade cresce de, 10 000, para 100 000 habitantes.

Dentro da organização por foros regionais da Espanha de então (fenómeno que hoje se mantém através dos autonomismos, quando não separatismos), no foro junto à corte o teatro era controlado pelo Conselho de Castela; este regulamentava não só os corrales, como as festas religiosas, como o *Corpus Christi*.

Estas atividades, bem como os autos-da-fé que se seguiram, eram as únicas diversões de massa dessa época; no caso do teatro, como se disse, vendiam-se as entradas que revertiam para as confrarias, que lhes davam o destino conveniente.

O teatro enquadrava-se bem na vida diária do homem barroco, até pela dinâmica instituída pela Contra-Reforma. Nas igrejas era dado especial à pregação e à ostentação das imagens sobre motivos da história sagrada (em detrimento da leitura e interpretação individual das Escrituras, como propunham os Protestantes), bem como às cerimónias litúrgicas, aliás na tradição das grandes festividades medievais. Grande ênfase era dada às cerimónias públicas ou privadas, como entradas de reis ou bispos numa cidade, anúncios de gravidezes reais ou de nascimentos de príncipes, casamentos, ou festas litúrgicas. Para todas estas ocasiões eram erigidas construções efémeras, constituídos desfiles e procissões, e encenadas peças de teatro, por vezes escritas propositadamente para o evento.

Esta teatralidade era levada ao quotidiano durante o período Barroco, a ponto de a vida terrena ser considerada como um teatro, conforme foi magistralmente dramatizado por Calderón de la Barca, na sua peça *El gran teatro del mundo*. Podemos dizer que não só ele e não só em Espanha: é conhecida a frase de William Shakespeare “*life is a stage*”. Representar uma peça implica um espaço apropriado e, em Espanha surgiram várias respostas a esta necessidade. Foram utilizados não apenas espaços dedicados expressamente ao teatro, mas outros como igrejas, conventos, colégios, para produções de índole mais religiosa, mas também salas de palácios, jardins, praças públicas, estalagens e mesmo casa particulares; e, naturalmente, os carros e palcos móveis dos saltimbancos. Exemplo disso foi a utilização dos jardins do duque de Lerma, ministro e valido de Filipe III (II de Portugal), onde foram feitas representações teatrais.

Mas o mais tipicamente espanhol eram os corrales, dos quais a primeira

referência data de 1574, como se viu, embora se refira a um espaço já existente. A partir de 1580, surgem corrales como locais construídos expressamente para o teatro (e não apenas o aproveitamento de uma praça ou uma rua), não só em Madrid e outras grandes cidades, como Sevilha e Valência, mas, também, em pequenas cidades e povoações menores.

Os corrales tinham aspetos comuns, nomeadamente quanto ao espaço cénico e área reservada aos atores, mas não seguiam exatamente o mesmo modelo.

Em 1952, foi descoberto, em Almagro, Ciudad Real, o antigo *Corral de Comedias de Almagro, Ciudad Real*, que tinha funcionado, como teatro, até 1837. O desabamento de estuque de gesso pôs a infraestrutura original a descoberto, tendo sido recuperado e declarado monumento histórico artístico, em 1955. O grande interesse deste *Corral* deriva do bom estado de conservação em que se encontrava, que permite reconstituir o que seriam esses espaços na época áurea do teatro espanhol.

O *Corral das Comedias* de Almagro tem uma área de cerca de 300 m², apresenta a forma de um pátio rectangular, sem cobertura, e estava rodeado dos lados por uma galeria com dois pisos, com dois ou mais metros de profundidade. O palco estava coberto por um teto suspenso. Por baixo, algumas colunas sustentavam o tablado.

Era um palco semelhante ao de outros *corrales*, elevado acima do nível do solo e projetando-se para o pátio, ficando rodeado de espectadores por três lados. Disponha de uma série de colunas que sustentavam uma galeria superior, e que formavam assim uma série de vãos que permitiam a saída dos atores pelo fundo do palco. Um protocolo notarial, de 1636, permite datar sua construção, em 1628.

Não pode deixar de ser referida a existência de um *Corral* em Lisboa, o Pátio das Arcas (porque situado na rua das Arcas), na freguesia de Santa Justa. Esta iniciativa pode ser considerada como decorrente da monarquia dual, com o estreitar de relações entre as duas capitais. Se, por um lado, a corte se estabeleceu em Madrid, algo veio em sentido contrário.

O *Corral* de Lisboa foi construído no final do século XVI, por um espanhol, Fernando Diaz da Torre, residente em Lisboa, num terreno que era propriedade do Hospital de Todos os Santos, segundo as normas e até as dimensões do corrales de além fronteira. As casas que o delimitavam tinham janelas para dentro do teatro (entre elas as do marquês de Cascais), e a organização interna era a usual (palco, galerias, cazuela,

assentos corridos com cinco degraus).

O Pátio das Arcas ardeu em 1697, tendo sido reconstruído por administração direta da Misericórdia (que até aí cobrava 3/5 dos ingressos), mas agora com uma disposição interior diferente. Em vez do amplo espaço retangular, o piso térreo foi dotado de um conjunto de divisórias, que hoje se poderiam chamar frisas, dispostas em ferradura; segundo um documento da época, "... há vinte aposentos, que são logeas dos maes, a que chamam forçuras". Também se diz que tinha a "caza de água e sorvete". Note-se que, se o piso térreo se aproximava do conceito dos novos teatros ao estilo italiano, o palco não foi alterado, com as limitações que isso implicava. Para utilizar o conceito de perspectiva, haveria que recorrer à Ópera do Tejo. Unidos num trágico destino, estes dois teatros ficaram destruídos, em 1755.

Foi no reinado de Filipe IV que foi construído o *Coliseo do Buen Retiro*, adossado ao palácio do mesmo nome, inaugurado no ano de 1640, por sinal um ano fatídico para Filipe IV, com as revoluções da Catalunha e de Portugal. Este teatro, criado de raiz por um cenógrafo italiano, seguia a traça já consagrada, com proscénio e pano de boca, pernas e bambolinas, com saída dos atores pelas laterais, e emprego de máquinas de cena (tramoyas), tirando todo o partido da perspectiva, em forte contraste com os corrales, onde era de todo impossível usar a perspectiva. Este *Coliseo*, bem como a Ópera do Tejo, permitiam uma representação teatral muito mais em sintonia com o que já se fazia em Itália, desde a criação do Teatro Olimpico, e noutros países europeus, com implicações na cenografia e nos trajes usados em cena, uma vez que o espaço disponível era maior e permitia o uso das modas da época.

16.6 - INTERFERÊNCIAS ENTRE MODA E TEATRO

Não está no âmbito deste trabalho fazer uma historiografia da Moda, mas tão só procurar uma relação entre a Moda e o Teatro, no respeitante ao traje de cena.

Este relacionamento faz-se essencialmente em dois sentidos:

- A influência da Moda na conceção do traje de cena;
- A influência do Teatro na difusão da Moda;

A influência da Moda na conceção do traje de cena pode ser considerada na sua componente elitista, ou seja, a representação, em palco, de tipos de classes sociais elevadas, de que são exemplo típico os trajes dos *Innamorati*, que vestem, em regra, a roupagem elegante dos mais favorecidos, no que se pode considerar, *avant la lettre*, como uma abordagem naturalista; na sua componente identificadora de uma classe ou profissão, como é o caso do *Dottore*, que usa trajes académicos, ou mesmo alguns criados, que vestem à moda do povo e mais precisamente ao estilo das suas terras de origem; como ainda na criação e tipificação de certos personagens, de origem mais ou menos conhecida, mas que se tornam padrões, como *Arlechino*, que, ainda hoje, é facilmente identificável, ou *Pantalone*, que se manteve com as roupas dos jovens venezianos do século XV, apesar da sua idade, ou precisamente por ela, para obter uma imagem ridícula.

Outra questão prende-se com o traje militar, imperativo para a identificação do *Capitano*. A tipificação do traje militar não é tão evidente, porquanto os uniformes só surgem, e ainda não generalizados, na segunda metade do século XVI. E a instituição do uniforme prende-se mais com uma questão económica do que com uma lógica de padronização, ou de espírito de corpo, embora essas razões viessem a surgir mais tarde, mais como o resultado marginal (e positivo, dado o efeito prático) de uma iniciativa pragmática do que de uma política premeditada.

Pode bem fazer-se a comparação com o exército romano, em que recrutar, armar e equipar as legiões determinou uma padronização, quer em termos de organização e tática, quer em fardamento, quer em equipamento e tática.

Mas, se isto era verdade nos séculos XVI-XVII, na origem da *Commedia dell'Arte* ainda não havia esse tipo de padronização, e a origem do traje do *Capitano* foi

outra, como veremos.

A Moda, se por um lado pode tipificar uma época ou uma área geográfica, ou mesmo um país, não é um fenómeno estanque, por assim dizer. Ou seja, nem as fronteiras, nem as barreiras culturais, são suficientes para estabelecer uma separação, como hoje se vê nas influências Norte/Sul ou Leste/Oeste (para simplificar).

Essa mundialização, como hoje se diz, não é tão recente como se argumenta. Os historiadores do traje referem que as influências são a regra, e não a exceção. Pode-se tipificar o traje espanhol, francês, italiano ou alemão de uma certa época; mas as crónicas e relatos dessa época, pelo menos nas classes elevadas, referem com frequência essas influências.

As chamadas Guerras de Itália fizeram afluir àquela região soldados da França, da Espanha, da Alemanha e da Suíça, para além dos variados exércitos dos diferentes estados em que se dividia a Itália nesse tempo; recordemos que a unificação italiana só terminou em 1871, com a ocupação dos Estados Pontifícios.

Os diferentes nomes do *Capitano* vão nesse sentido, quer com consonâncias tipicamente espanholas, como Capitão *Matamoros* ou o Capitão *Cocodrillo*, ou italianas, como os capitães *Taglia-Cantoni*, *Spezzaferrro*, *Val d'Inferno*, *Corazza*, *Rinoceronte*, ou outros.

A identificação do *Capitano* pelo traje pode ser estudada contrapondo uma gravura da época, representando um ator encarnando esse personagem, com um quadro da mesma época.

Quem consolidou esta figura foi o ator Francesco Andreini, com as *Bavure del Capitano Spavento* da *Val d'Inferno*, em 1607, a que se seguiram outros *Capitani*. O problema está em que a iconografia sobre a *Commedia dell'Arte* do século XVI é escassa, em contraste com a do século XVII, que é abundante. Ou seja, embora haja referências escritas sobre o traje do *Capitano* nos primórdios da *Commedia*, que referem indubitavelmente a sua inspiração espanhola, não há imagens coevas que documentem essa inspiração.

Nas primeiras descrições escritas do *Capitano* aparecem referências ao morrião emplumado, capacete de crista que ainda hoje usam os guardas suíços do Vaticano, mas na iconografia correspondente a uma época mais tardia isso não aparece; possivelmente, a dificuldade de usar o morrião em cena, com as pantominices a que o papel obrigava,

levou os atores a desistir desse adereço.

Se considerarmos Jacques Callot (1592-1653), um autor tido como referência na iconografia da *Commedia dell'Arte*, ressalta logo que não podia documentar diretamente os primórdios da *Commedia*, já que todo o seu trabalho decorre no século XVII.



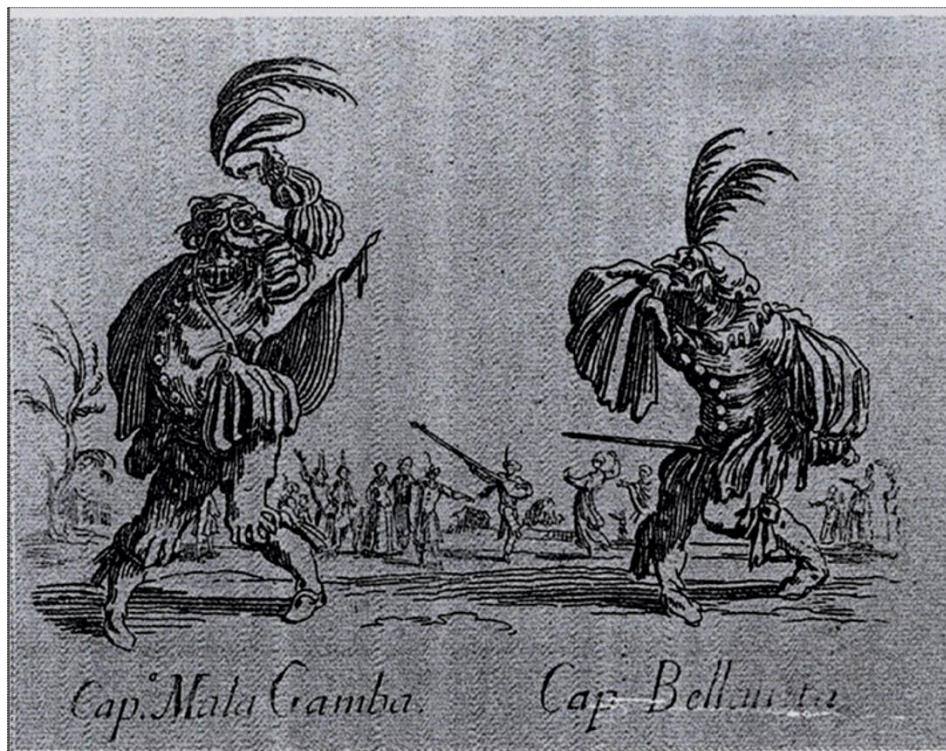
136 - Figuras da *commedia dell'arte* por Jacques Callot

Callot, originário de Nancy, mostrou, desde muito cedo, a sua propensão para as artes. Após uma fuga de adolescente para Roma e Florença, volta a esta cidade, então governada pelo grande mecenas Cosme II de Médicis, e aí aprendeu a técnica da gravura.

Callot não se limitou a aprender: foi um investigador e inovador, tendo começado a aplicar o verniz duro dos fabricantes de violinos (*luthiers*, na expressão francesa) para proteger as placas de cobre, em vez do verniz mole, até então utilizado. A sua obra de gravador ficou célebre, mas, para o âmbito deste trabalho, interessam em particular os seus trabalhos sobre a *Commedia dell'arte*.

As suas obras sobre este assunto podem dividir-se em duas áreas: as gravuras sobre os atores da *Commedia*, feitas de modo naturalista, e que podem ilustrar o que eram os trajes de cena no início do século XVII, e o conjunto de obras caricaturais conhecidos com os *Bali di Sfessania*.

Estes *Bali* eram uma forma de representação popular da região de Nápoles, caracterizada por exibições exageradas ou mesmo violentas, com recurso a formas de expressão e gesticulação obscenas, de certo modo na mesma linha da comédia atelana, outra das fontes da *Commedia dell'Arte*, como vimos. As imagens da sua obra *Balli di Sfessania*, aqui reproduzidas¹⁸⁹ têm indubitavelmente um cunho caricatural, inclusive pela forma menos cuidada da sua execução. Mostram ter sido tiradas do natural, a partir de espetáculos de *Bali de Sfessania* feitos em espaços abertos, portanto, de companhias itinerantes, ou de manifestações carnavalescas, mas o interesse reside em que as figuras da *Commedia dell'Arte* eram sistematicamente utilizadas.



137 - Balli di Sfessania, Callot

¹⁸⁹ The Italian Comedy, pág. 229

As figuras representadas estão longe de uma abordagem naturalista, parecendo antes dentro de uma tradição já com meio século, e naturalmente já codificada. Assim, podemos considerar que as suas gravuras sobre os *Bali* são uma caricatura dentro de uma caricatura, ou seja, a caricatura dos personagens da *Commedia*, dentro da caricatura da sociedade que era a *Commedia dell'Arte*.

Nas imagens dos *Bali di Sfessania*, os capitães aparecem sempre com um chapéu emplumado, máscara cor de carne, um grande nariz e enormes bigodes, ou seja, não há relação direta com o traje militar espanhol original do século XVI.

Apenas nos *Capitaines Mala Gamba e Bellanda* se podem ver as mangas e calções tufados do século XVI, como reminiscências das tropas espanholas e dos *lansquenets*, aparecendo os restantes com uma mistura das calças justas de *Pantalone* com o gibão abotoado de *Pulcinella*, ou seja, um traje de cena, sem atender ao rigor histórico. Aliás, nas gravuras de Callot nota-se que se trata de apontamentos de teatro de rua, ou de cenas carnavalescas, pois não aparece algo que se pareça com um palco, mesmo improvisado ou desmontável, com sucedia com as companhias itinerantes. Mas, numa água-forte de Callot, datada de 1619¹⁹⁰, o Capitão surge, com aspeto naturalista, com um traje ao estilo do século XVI.

Aliás, nas gravuras de Callot nota-se que se trata de apontamentos de teatro de rua, ou de cenas carnavalescas, pois não aparece algo que se pareça com um palco, mesmo improvisado ou desmontável, com sucedia com as companhias itinerantes. Mas, numa água-forte de Callot, datada de 1619¹⁹¹, o Capitão surge, com aspeto naturalista, com um traje ao estilo do século XVI.



138 - Água-forte de Callot, datada de 1619

¹⁹⁰ Berthold, História Mundial do Teatro, 2006 p. 354

¹⁹¹ Berthold, História Mundial do Teatro, 2006 p. 354

Já numa gravura da obra *The Italian Comedy*, o *Capitano* é representado com calções atados abaixo do joelho, um pequeno manto e chapéu com pluma (fig.139). Uma gravura de *Geijn* mostra-o com uma arma de fogo – coisa rara – com o que já se pode chamar o uniforme do século XVII, com casaca e tricórnio.



139 -The Captain

Significa isto que, a partir de uma origem decerto modo determinado, a evolução do traje do *Capitano* se vai fazer a par da evolução da moda em geral, e da moda do país onde atuam as companhias de *Commedia*. Não esqueçamos que os uniformes estavam no seu início, e não diferiam do traje civil, exceto em algumas adaptações para o uso do armamento e proteções (couraças).

Para além disso, o tratamento da imagem, a partir do século XIX, quando se pretendeu fazer reviver a *Commedia dell'Arte*, veio lançar alguma confusão. Em *The World of Harlequin*, é reproduzida uma imagem (p. 102), sem assinatura reconhecível, com Francesco Anderinei bem ao estilo do século XVI, com gibão, calções golpeados, chapéu emplumado e uma enorme espada; é, sem dúvida, um trabalho erudito, mas não corresponde a outras imagens da época.



140 - Francesco Anderinei

Assim, na mesma obra, (*The World of Harlequin*, p. 99), aparece uma figura do *Capitano Spavento*, (criação de Andreini), que, embora não datada nem assinada, parece muito mais próxima de uma imagem tirada do natural.

E, aqui, o *Capitano Spavento* aparece trajando à moda espanhola do início do século XVI, vestido de negro, com gorjeira, pequeno manto, calções justos, pequeno chapéu com pluma e a própria espada mais próxima das usadas nesse período.



141 - Capitano Spavento

Tomando como boa a imagem mais próxima da época, fica reforçada a ideia de que, para além da tradição da origem espanhola do *Capitano*, houve cedências em dois sentidos: uma, fazendo aproximar o traje deste personagem do utilizado pelos militares da época, já não ao estilo do século XVI, mas, sim, às figuras que eram facilmente identificáveis pelo público; outro, pelo distanciamento histórico das guerras de Itália, que fez naturalmente diluir o impacto dos militares espanhóis das tropas de Carlos V.

Bom exemplo dessa evolução temporal é uma figura inserida na obra de referência de Maurice Sand, *Masques et Bouffons*, de 1862 (pág.193).



142 - Il Capitan Spezzafer

A gravura está assinada por M. Sand, e tem por título *Le Capitan Spezzafer*, com a data de 1668. Salta á vista que se trata de um traje já próximo dos uniformes dessa época, com um tricórnio e as polainas reviradas, mas a casaca (*redingote*) até aos joelhos está substituída por um casaco curto e um largo cinturão; o modelo de espada é também do século XVII. Longe vão as referências aos militares espanhóis, ou aos lansquenetes alemães.

Mas essas referências aparecem noutra figura, também assinada por Maurice Sand (p. 174), na forma do *Capitan Spavento*, com data de 1677. Este surge com gibão com *panserot*, enchimento que reproduzia a forma da armadura peitoral (couraça), e

calções listrados, atados com fitas e laços nos joelhos, ambas as peças de cores vivas, chapéu emplumado e um grande espadalhão.



143 - Il Capitan Spavento, Maurice Sand

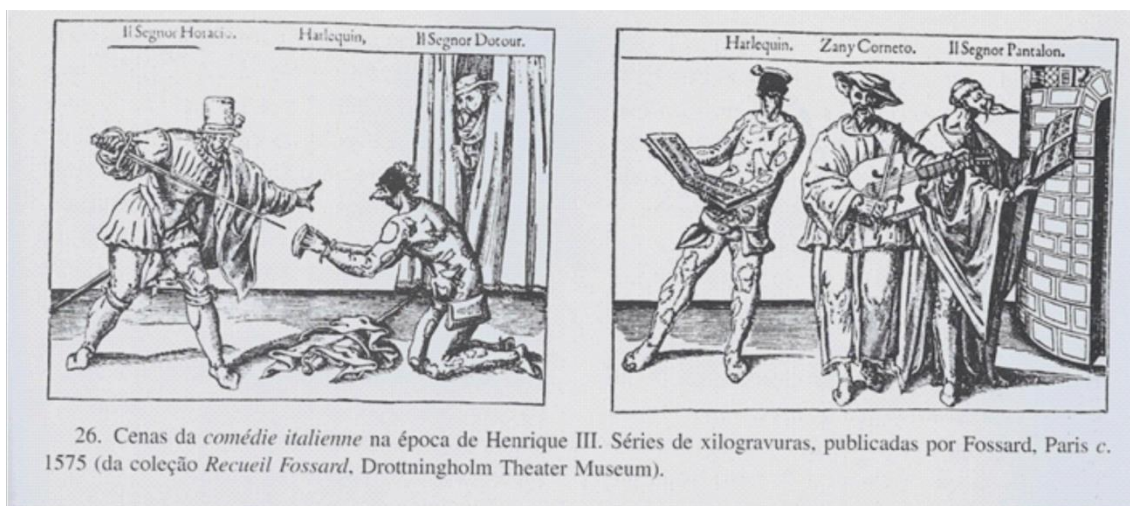
Estamos aqui num revivalismo do militar espanhol do século XVI, combinado com o colorido dos lansquenetes. Esta figura aproxima-se mais do caricatural de Callot do que do naturalismo das outras figuras.

Em resumo, embora a origem dos *Capitani* fossem os militares espanhóis ou alemães do século XVI, no rescaldo das guerras italianas, houve uma evolução em função da moda, passando esses personagens a trajar ao estilo da época, numa forma que poderíamos classificar como naturalista, *avant la lettre*.

No entanto, houve exceções, quer num certo revivalismo, como nos mostra Maurice Sand, quer em formas que podemos considerar caricaturais, como nos mostra Callot.

A figura *Arlechino* sofreu uma longa evolução, tanto no carácter como no vestuário. Na sua origem era um dos *Zanni*, os criados de origem humilde, normalmente originários de Bergamo, região montanhosa de onde desciam à cidade em busca de melhoria de vida.

As falas em dialeto bergamasco não só davam o lado cómico, como os identificavam, como hoje se faria entre nós com o sotaque alentejano ou nortenho. A sua condição humilde era marcada pelo traje remendado, com bocados de tecido de formas e cores variadas. Uma meia máscara negra, um pequeno chapéu ornado de uma cauda de coelho (sinal de cobardia) um cinto com uma pequena bolsa e uma espada da pau completavam o seu traje. Era um servo simplório e boçal, vítima dos outros *Zanni* e de todos os mal entendidos. Este lado maltrapilho está bem patente nas imagens mais antigas como as que surgem no *Recueil Froissard*, coleção de xilografuras publicadas por Froissard, cerca de 1575. E o seu traje refletia isso mesmo: um fato remendado com pedaços de tecido de várias formas e cores, como surge no *Recueil Fossard*, datado de cerca de 1575



Nestas imagens *Arlechino* (ou *Arlequin*, já que as imagens são de origem francesa) aparece com um fato justo, com remendos irregulares, máscara negra, um cinto e uma bolsa, e um pequeno chapéu ornado com um rabo de coelho, sinal de cobardia; apenas falta a espada de pau. Esse traje está bem documentado num quadro do século XVI, em que felizmente estão preservadas as cores originais (Hartnoll, p.59); nele estão bem patentes, quer as diferentes cores, quer a irregularidade dos remendos. A evolução do personagem *Arlechino* fez dele o criado esperto, astucioso, sempre esfomeado, é certo, mas já capaz de seduzir a Colombina. Isso não se coaduna com um fato remendado, e o traje de *Arlechino* foi evoluindo até à composição artística que hoje se associa à figura de *Arlequim*: um fato sofisticado, combinando cores e formas geométricas, que nada tem a ver com os remendados trapos originais.

Que a criatividade à volta da figura de *Arlequim* podia ir bem longe do conceito original, está bem documentado em dois figurinos (podemos assim chamar) de Ludovico Burnacini, do século XVII (Hartnoll, op. cit., p. 59): os dois Arlequins nada têm a ver com o original, à exceção do cacete ou espada de pau.



58-9 Two seventeenth-century masque costumes by Lodovico Burnacini, probably for Harlequin though unlike the original character (see Ills. 61, 65, 70)

Os excessos referidos não eram a regra. Numa gravura da mesma época, *Arlequim* aparece com um fato elaborado (Hartnoll, op. cit.,p. 65), mas sem a fantasia de Burnacini.



146 - Arlechino

É interessante comparar esta imagem com a reproduzida na obra de referência de Maurice Sand, *Masques et Bouffons* (p. 81). Tirando a *gorjeira*, os botões do casaco e os laços dos sapatos, a semelhança é flagrante, e, tratando-se de uma reconstituição, é fácil discernir de onde veio a inspiração



147 - Arlechino

Já os *Arlequins* reproduzidos na p. 105 e p. 112, *Masques et Bouffons*, são muito mais criativos, mais distantes do consagrado traje baseado em figuras geométricas.



148 - Arlechino, Maurice Sand



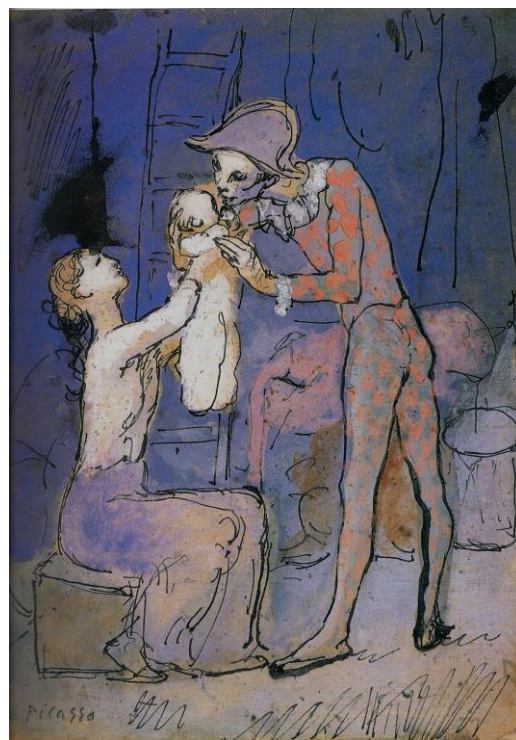
149 - Arlechino, Maurice Sand

Com maior ou menor liberdade criativa, a figura de *Arlechino* (*Arlequin*, *Harlequin*, *Arlequim*) continua sendo facilmente reconhecível, no teatro como em festas carnavalescas ou outros eventos, podendo dizer-se que a *Commedia dell'Arte*, se não lançou uma Moda, lançou um personagem indissociável de um figurino que tem

resistido ao longo de mais de cinco séculos, exemplo disso, são os dois arlequins de Cézanne, Picasso ou Derain, muitos outros poderíamos encontrar.



150 - Arlequin, Cézanne



151 - A Família D' Arlequí , Picasso



152 - Arlequin e Pierrot - André Derain (1880-1954)

ANEXOS II

16. 7 - A EVOLUÇÃO DA ESTC

O ensino de Teatro em Portugal começou em 1836, com a criação do Conservatório, a que foi agregada a Escola de Música. Não cabe neste trabalho fazer a História da Escola, mas apenas apontar pontos mais relevantes, até à época mais recente, e mesmo, assim, apenas quanto à área dos figurinos.

Os 150 anos da Escola Superior de Teatro do Conservatório Nacional foram comemorados com um conjunto de conferências, editadas pelo Centro de Documentação e Investigação Teatral da ESTC (Publicação da ESTC, 1988, depósito legal n.º 21088/88).

Segundo Eurico Lisboa, a Escola sofreu muitas vicissitudes, como as dificuldades registadas em 1919, quando o então Diretor, Júlio Dantas, teve que reduzir a cinco o número de cadeiras do curso, situação que veio a melhorar posteriormente. Mas o que ressalta da sua longa história é que, só no ano letivo de 1971/72, se registou um período de grande efervescência, a que se chamou a “Experiência Pedagógica, (Idem, p. 15).

Segundo a intervenção de Duarte Ivo Cruz, nesse ciclo de conferências, (Idem, pág. 63), a última reforma tentada do Conservatório datava de 1967, e na Secção de Arte Cénica ministrar-se-iam os cursos de Encenação, Arte Dramática, Bailado e Cenotécnica. O curso de Cenotécnica teria a duração de três anos, e para a matrícula era necessário um exame de aptidão artística.

Para a frequência do 1.º ano, era necessária a aprovação em Desenho de Estátua, Iniciação de Pintura, Geometria Aplicada (1.ª parte), Tecnologia de Pintura e História da Arte (1.ª parte).

Para o 2.º ano, aprovação em Pintura natural (1.ª parte); e para o 3.º ano certificado de aprovação em Pintura Natural (2.ª e 3.ª partes), Composição de Pintura (1.ª e 2.ª partes) e Pintura Decorativa (1.ª e 2.ª partes). A disciplina de Cenografia, Indumentária e Iluminação Técnica tinha a duração de três anos, e para a admissão ao

exame final seria ainda necessário aproveitamento nas disciplinas de Higiene e de Ética Profissional. Saliente-se a inclusão da indumentária no curso de Cenografia.

Ainda segundo Duarte Ivo Cruz, esta reforma infelizmente não chegou a ser implementada, adiando portanto as alterações para a “Experiência Pedagógica”.

Os cursos de Teatro ministrados no Conservatório Nacional na sequência dessa experiência foram reconhecidos como cursos superiores, em 1972, e foram sendo alterados até que ao Portaria n.º 878/83 os regulamentou, nomeadamente quanto aos currículos. Sintomaticamente, de todos os grupos de disciplinas referidos, apenas no grupo de disciplinas técnicas do 4.º ano do curso de formação de encenadores é referida a Introdução à Cenografia, a par de Luminotécnica e Técnica de Palco.

Este diploma haveria de ser alterado pela Portaria n.º 908/84, em que são regulamentados os Cursos de Cenografia – área de cenografia, e Cenografia – área de figurinos. Para este último era necessário, além do aproveitamento global e numa disciplina de grupo de teoria, o aproveitamento em todas as disciplinas práticas e defesa de uma tese na área de figurinos. No 1.º ano curricular, as disciplinas práticas incluíam Cenografia I, Técnicas de Desenho e Pintura I, Adereços I, Tecnologia de Materiais I e Figurinos I. No 2.º ano, incluíam Cenografia II, Técnicas de Desenho e Pintura II, Figurinos II, Adereços II e Tecnologia de Materiais II. No 3.º ano, Cenografia III, Figurinos III e Produção Teatral.

Nota-se, portanto, uma maior preocupação com a área de figurinos.

A portaria 512/86 viria a reformular os cursos de Teatro, dividindo-os em duas áreas: Curso de Teatro, dividido em Actor, Dramaturgista e Produtor, e Curso de Realização Plástica do Espetáculo, num só ciclo de três anos.

Para o concurso de aptidão, ou seja, para a entrada na Escola, era exigida aptidão física, voz, imaginação, improvisação e cultura geral; note-se a não exigência em competências técnicas, como Desenho.

As cadeiras do Curso de Realização Plástica do Espetáculo eventualmente relacionadas com figurinos eram:

- No 1.º ano, Cenografia I, Figurinos I, Cenotécnica I, Tecnologia de Materiais I e Técnicas de desenho e Pintura I.
- No 2.º ano, Cenografia II, Figurinos II, Cenotécnica II, Tecnologia de Materiais II, Técnicas de Desenho e Pintura II, Luminotécnica Le História do Traje e do Mobiliário I
- No 3.º ano, Cenografia III, Figurinos III, Cenotécnica III, Luminotécnica II e História do Traje e do Mobiliário II

A Portaria 123/87 não viria a alterar o programa do 3.º ano do Curso de Realização Plástica do Espetáculo, mantendo as cadeiras já existentes.

A Portaria 648/87 revogou parcialmente a já referida 512/86, definindo, como habilitações preferenciais para o ingresso no Curso, o 12.º ano de escolaridade, *em qualquer área*, (sublinhado nosso), mantendo nas provas de acesso a aptidão física, a voz, a imaginação, a improvisação e a cultura geral.

Pela portaria 972/89, as disciplinas do 3.º ano do Curso de Realização Plástica do Espetáculo passaram a ser, além de Cenografia III, Figurinos III, Cenotécnica III, Luminotécnica II, História do Traje e do Mobiliário II, a História da Arte em Portugal.

A Portaria n.º 1172/97 viria de novo a alterar os planos dos cursos, passando o Curso de Realização Plástica do Espetáculo a ter:

- No 1.º ano, quatro cadeiras anuais mais ligadas à área dos figurinos, a Introdução à Cenografia, Introdução ao Figurino, Técnicas de Desenho e Pintura e Tecnologia de Materiais, todas com 4 a 8 horas semanais de aulas práticas.
- No 2.º ano, História do Traje I, Cenografia, Figurinos e Cenotécnica, estas três com seis horas práticas semanais.
- No 3.º ano, Realização plástica do Espetáculo (16 horas práticas) e História do Traje II.

A portaria 413-E/98 autorizou a ESTC a conferir os graus de Bacharel e de Licenciado, nos Ramos de Estudos Teatrais e de Formação de Atores, no 1.º ciclo (3 anos), e Estudos Teatrais e Formação de Atores e Encenadores, no 2.º ciclo (2 anos).

A portaria 992/99 aprovou o plano de estudos da ESTC, mas era omissa quanto aos Figurinos.

A portaria 466-G/2000 manteve a possibilidade de a ESTC conferir os graus de Bacharel e de Licenciado, inclusive no Curso de Realização plástica do Espetáculo.

A portaria 694/2001 regulamentou o 2.º ciclo do curso bietápico da ESTC, que ficou dividido em Estudos Teatrais, Formação de Atores e Encenadores, e Teatro e Educação.

A portaria n.º 1088/2002 viria a aprovar o plano de estudos do curso bietápico de Realização Plástica do Espetáculo da ESTC, mantendo os três primeiros anos, que garantiam o grau de bacharel, com a mesma estrutura, e para os dois últimos anos, a nível licenciatura, introduzindo, entre outras, as cadeiras de Teoria e Estética Teatral, Teoria e Prática da Encenação, e Produção e Montagem do Espetáculo Teatral.

A Portaria n.º 163/2003 haveria de manter a estrutura do curso a nível de bacharel, passando o 1.º ano do grau de licenciatura a ter uma cadeira semestral de Artes Visuais e Artes Cénicas, e o 2.º ano a ser constituído por um Projeto.

A portaria 462/2003 aprovou o plano de estudos da ESTC, referindo apenas o Ramo de Teatro e de Educação, com uma cadeira de Cenografia, Figurinos e Caracterização.

A portaria n.º 595/2005 desdobrou o curso bietápico de licenciatura em Teatro da ESTC em cinco opções: - Atores, *Design* de Cena, Dramaturgia, Educação e Produção,- opções essas mantidas quer no bacharelato, quer na licenciatura. Os planos de curso seriam fixados posteriormente.

A portaria n.º 753/2005 viria a estabelecer os planos de curso, organizados por semestres. Na opção *Design* de Cena, a que interessa a este trabalho, as cadeiras eventualmente relacionadas com figurinos para o grau de bacharel (o grau de licenciado era obtido através de seminários de teatro e projetos) eram as seguintes:

- 1.º Semestre: Tecnologia I, Desenho I e Teoria e História do Design de Cena I.

- 2.º Semestre: *Design* de Cena I, Tecnologia II, Desenho II, História do Design de Cena II.
- 3.º Semestre: *Design* de Cena II, Tecnologia III, Desenho III, História do Design de Cena III.
- 4.º Semestre: *Design* de Cena III, Tecnologia IV, História do Design de Cena IV.
- 5.º Semestre: *Design* de Cena IV, Tecnologia V
- 6.º Semestre: *Design* de cena V.

O que ressalta desta reorganização é a desapareção dos Figurinos e História do Traje, enquanto cadeiras autónomas.

O despacho n.º 2333/2007 veio a adequar o curso às novas normas, passando a designar-se licenciatura em Teatro, nos ramos de Actor o curso passou a ser de três anos e a estar organizado em unidades de crédito, sendo fixados para o ramo *Design* de Cena os seguintes:

- Práticas Teatrais – 10
- Tecnologias – 39
- *Design* – 76
- Histórias – 10
- Teorias e Estéticas – 38
- Produção – 2
- Dramaturgia – 5
- TOTAL – 180

As cadeiras mais relacionadas com os figurinos passaram a ser:

- 1.º Semestre: Tecnologia I (na qual se inclui a Tecnologia dos Figurinos), Desenho I, Teoria e História do *Design* de Cena I.
- 2.º Semestre: *Design* de Cena I, Tecnologia II, Desenho II (no qual se inclui o Desenho Técnico de Figurinos), Teoria e História do *Design* de Cena II.
- 3.º Semestre: *Design* de Cena II, Tecnologia III, Desenho III, Teoria e História do *Design* de Cena III.

- 4.º Semestre: *Design* de Cena III, Tecnologia IV, Teoria e História do *Design* de Cena IV.
- 4.º Semestre: *Design* de Cena III, Tecnologia IV, Teoria e História do *Design* de Cena IV.
- 5.º Semestre: *Design* de Cena IV, Tecnologia V.
- 6.º Semestre: *Design* de Cena V.

Desta um tanto longa enumeração de diplomas legais ressaltam dois aspetos fundamentais. Em primeiro lugar, a proliferação de portarias, que foram alterando os cursos com um intervalo tão curto que dificilmente se poderia ter uma ideia concreta sobre o real resultado das opções que se pretendia avaliar e reformar. Em segundo lugar, que a reforma de 1967, referida por Duarte Ivo Cruz, estava próxima do que tem vindo a procurar, em tempos mais recentes, sendo que os critérios de admissão estavam melhor adaptados à formação que se pretende hoje implementar.

16. 8 - O ENSINO NOOUTRAS ESCOLAS

Do ensino de Teatro, ou ligado ao Teatro, noutras Escolas, ou com incidência na área de figurinos, salientam-se cinco casos, por terem maior ligação ao meio nacional

1. A Licenciatura em Teatro, Variante Produção e Design da Faculdade do Porto oferece, no 1.º semestre, Introdução ao Figurino Desenho I e introdução à Cenografia; no 2.º semestre, Oficina de Figurino I, Desenho II História do Trajo I e Oficina de Cenografia I; no 3.º semestre Oficina de Figurino II, Desenho de Figurino I, Design de Figurino I e História do Trajo II; no 4.º semestre Oficina de Figurino III, Desenho de Figurino II e Indumentária Cénica I; no 5.º semestre Design de Figurino II, Oficina de Figurino IV, Adereços de Guarda-Roupa I e Indumentária Cénica I; no 6.º semestre Oficina de Figurino V, Adereços de Guarda-Roupa II e Técnicas de Figurino Teatral.
2. O curso cenografia da Faculdade de Arquitetura de Lisboa, se bem que nos quatro primeiros semestres tenha Desenho I, II e III e IV, bem como Projeto e Oficina de Cenografia I, II, III e IV, só no 5.º semestre tem Figurinos I e Design de Adereços, a par de Projeto e Oficina de Cenografia V, e no 6.º semestre Figurinos II e Projeto e Oficina de Cenografia VI.
3. No Curso de Teatro da Universidade de Évora não aparecem cadeiras diretamente ligadas aos Figurinos; apenas nas Optativas são consideradas a Maquilhagem e Caracterização, e Técnicas da Máscara; das restantes, poderão ser referidas as de Técnicas Cenográficas ou a História do Lugar Cénico.
4. O Curso de Teatro da Escola Superior de Artes Decorativas tem, apenas, no 1.º ano, Introdução ao Espaço Cénico e Espaço Cénico ou opção Livre e, no 3.º ano, Encenação Avançada ou Opção Livre, o que pouco ou nada releva quanto aos figurinos.
5. O Chapitô está ligado à arte circense; no 3.º ano são realizados estágios curriculares em companhias de teatro, de dança e de circo; em *ateliers*

profissionais de adereços e guarda-roupa; ou ainda em televisão ou outros organismos públicos ou privados. Não há, portanto, uma formação teórica.

Fora de Portugal, e a título de exemplo transcreve-se o programa formação em trajes de espetáculo de teatro, cinema e televisão da Tabarmukk, de Paris, por ser considerado um dos melhores.

Os programas de dois anos constituem o curso completo de formação de figurinista (*costumier*) de espetáculo, ou seja, 1.500 horas em dois anos. São complementares e não podem ser feitos separadamente, salvo concessão especial. O primeiro ano propõe um trabalho de executor de trajes (*réalisateurs de costumes*). A segunda parte propõe um trabalho de criador de trajes (*créateurs de costumes*). A escola dispõe de 18 vagas para estagiários, e isso para o conjunto dos dois anos. Este número é voluntariamente limitado tendo em vista uma melhor qualidade de trabalho, por um lado, e com o fim de manter um espírito de *atelier* quase familiar, por outro. A formação está aberta a profissionais no quadro da formação contínua, de especialização ou de aperfeiçoamento. É possível o estágio numa empresa.

A formação termina por uma entrevista perante um júri profissional e a apresentação em cena de realizações práticas.

Condições de inscrição:

Podem ser recebidas candidaturas a partir dos 18 anos e sem limite de idade a partir daí.

Nível desejado: 12.º ano (*baccalauréat*), conhecimentos de desenho, corte e costura.

A admissão faz-se através de uma entrevista e eventualmente mediante a apresentação de um dossier tendo em conta os conhecimentos anteriores dos candidatos.

É necessária uma verdadeira motivação. Há um serviço de informação regular nas instalações da Escola.

Primeiro ano

O traje histórico. O primeiro ano propõe estudo do traje histórico. Através de três períodos definidos, os estagiários vão adquirir os princípios que regem os cortes da

época. O trabalho de corte com medidas, a confecção das roupas interiores (*dessous*) o respeito pelos dados históricos, a escolha das texturas e das cores são outras tantas noções capitais para poder adquirir, na continuação, uma liberdade de expressão mantendo uma exigência na execução.

Executor (*réalisateur*) de trajes de espetáculo (teatro – espetáculo ao vivo – cinema – televisão)

- O traje histórico: as bases, a execução.
 - Duração: 8 meses a meio tempo (25 horas semanais), de setembro a maio.
 - Segunda a sexta-feira, 9H-14H; total 750 horas.
 - desfile no fim do ano e classificação do trabalho para a passagem para o segundo ano.
- Passagem de diploma de formação

Conteúdo:

- História do teatro e cenografia – história do traje
- História da arte – Estudos dos personagens – documentação
- Maquetes.
- Amostras (*echantillonnage*) - Aquisição de tecidos e materiais – Provas.
- Estágio de máscaras.

Períodos estudados:

1885 - Vestidos com armação (*robes á tournure*)

1830 – Casal romântico: *robe à cerclette* para mulher e fato de homem

Século XVIII – Regência – Casal: *robe à panier* para mulher e fato de homem

Renascença (francesa) – Casal: *robe à vertugadin* para mulher e *pourpoint à busc* (gibão), calções tufados para homem.

Segundo ano

Realização de um projeto pessoal. O segundo ano é baseado na realização de um projeto pessoal escolhido pelo estagiário. Trata-se de escolher um texto de ópera ou teatro e de conceber e executar os trajes. O trabalho começa assim por um período importante de análise da obra, de pesquisa e de maquete preparatória. Vem de seguida a realização dos trajes, em número de sete ou oito. Este ano permite ao estagiário o desenvolvimento das suas capacidades artísticas e imaginativas, experimentando ir tão longe quanto o texto o permita. É, igualmente, a ocasião de encontrar-se com profissionais a fim de melhor apreender as realidades da profissão de figurinista (*costumier*).

Curso de Figurinista (*costumier de spectacle*)

(Teatro – espetáculo ao vivo – cinema – televisão)

- O traje imaginário: Conceção – criação – execução
- Duração: 8 meses a meio tempo – 25 horas semanais, de setembro a maio.
- Segunda a sexta-feira: das 9H às 14H, total 750 horas.
- Apresentação, perante um júri profissional, do dossier de fim de curso e das realizações apresentadas em cena, seguidas de entrevista.

Conteúdo:

Estudo e análise de textos – Pesquisa das relações entre os personagens - História do traje – História da arte – História do teatro e da cenografia – Desenho (modelo vivo) – Escolha de um texto tendo em vista a apresentação de um projeto – Transposição para um espetáculo – Trabalho sobre o imaginário e o simbólico. Encontros com profissionais do espetáculo: realizadores, diretores de cena, decoradores, cenógrafos, técnicos de iluminação - Saber fazer estimativas, aprender a planificar um calendário, noção dos aspetos jurídicos da profissão, tomar a palavra, simulação de entrevistas de contrato (*embauche*), riscos de incêndio, aprender a autogerir-se e a ser autónomo – Maquetes - Amostragem (*echantillonnage*) – Aquisição de tecidos – Emprego de materiais especiais – *Bombages* – Desvio (reutilização) e destruição de materiais – execução e aplicação de acessórios nos trajes.

17

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES DOS
ANEXOS

102 - Desenho de figurino, Adelaide Cruz http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-nacional-do-teatro/	224
103 - Desenho de figurino, José Barbosa - <i>Verde Gaio</i> , <i>Museu Nacional do Teatro</i> , p.91	225
104 - <i>Diabo</i> , Almada Negreiros - <i>Roteiro</i> , <i>Museu Nacional do teatro</i> , p.79	226
105 - <i>O libertino</i> , figurinos de José Manuel Costa Reis - <i>lisboameninaemoca.blogs.sap...</i>	229
106 - Desenho de figurino, Pedro Calapez - <i>Roteiro</i> , <i>Museu Nacional do teatro</i> , p.70	230
107 - <i>Vermelho</i> , figurinos de Dino Alves http://propagandistasocial.com/2013/06/28/o-preco-estreia-no-teatro-aberto/	231
108 - <i>Fernando Krapp escreveu-me esta carta</i> , Figurinos de Mário Matos Ribeiro, Eduarda Abbondanza - http://www.teatroaberto.com/detalhe_peca.php?cd_cena=60	232
109 - <i>O mar é azul, azul</i> , Figurinos de Juan Soutullo http://www.teatroaberto.com/detalhe_peca.php?cd_cena=59	232
110 - <i>A bailarina vai às compras</i> , figurinos de Manuela Bronze http://www.entretantoteatro.pt/_site/02_01_01.php?id=138&data=2012-03-17	233
111 - <i>Lago dos Cisnes</i> , figurinos de António Tenente http://fragancias.blogs.sapo.pt/265704.html	233
112 - <i>A Carne</i> , Figurinos de Vera Castro http://propagandistasocial.com/2013/06/28/o-preco-estreia-no-teatro-aberto/	234
113 - Filipe Crawford - Teatro Casa da Comédia http://www.gazetadosartistas.pt/	235
114 - Filipe Crawford - Teatro Casa da Comédia http://www.gazetadosartistas.pt/	235
115 - <i>Le Train bleu</i> , dos Ballets Russes de Diaghilev, Coco Chanel www.russianballethistory.com	238
116 - Boneca de Luxo, Henry de Givenchy (<i>Breakfast at Tiffany's</i>) https://meucinediario.wordpress.com/2011/10/29/audrey-hepburn/	239
117- Christian Lacroix http://eitagchagas.blogspot.pt/2009_08_15_archive.html	239
118 - <i>West Side Story</i> http://www.bbc.com/news/av/magazine-23761990/rita-moreno-west-side-story-star-s-life-from-marlon-to-the-muppets	240

119 - <i>The Devil Wears Prada</i> com figurinos da estilista Patricia Field www.britannica.com/EBchecked/topic-art/505310	240
120 - Diabo, Raul Lino - <i>Roteiro do Museu do Teatro</i> , capa	243
121 - Sebastião, desenho de Rafael Bordalo Pinheiro - <i>Roteiro do Museu do Teatro</i> , p. 56	243
122 - Olympia, figurino de Luís Filipe Abreu - fotografia do original, <i>atelier</i> do artista	244
123 - Dama de Honor, Mário Cesariny - <i>Roteiro do Museu do Teatro, Roteiro do Museu do Teatro</i> , p.69	244
124 - Figurino para "Estupida", João Vieira - <i>Roteiro do Museu do Teatro</i> , p.68	244
125 - Variações Paganini, José de Guimarães - <i>Roteiro do Museu do Teatro</i> , p. 70	244
126 - Picasso, desenho de Rafaela Mapril, fotografia do original, <i>atelier</i> do artista	245
127 - <i>Ballet Triádico</i> , Oskar Schlemmer - https://library.calvin.edu/hda/node/2309	250
128 - <i>Parade</i> , Pablo Picasso - <i>Painters in the theater</i> p. 77	250
129- Telão de Salvador Dali Filme <i>Psico</i> - thesofacinephile.wordpress.com	252
130 - Ópera do Tejo, Giovanni Carlo Sicinio Gali Bibiena Revelar LX CML casadotinoni.blogspot.com	255
131 - Primeiras luzes da ribalta - <i>The Theater</i> , p.88	257
132 - Palco duplo - <i>A History of the Theatre</i> , p.183	259
133 - Planta da Festspielhaus de Bayreuth http://wikipedia.qwika.com/en2pt/Bayreuth_Festspielhaus	260
134 - Teatro Japonês - <i>The Theatre</i> , p. 232-233	263
135 - Vários tipos de arenas - Thorne, 2001, p. 56	264
136 - Figuras da <i>commedia dell'arte</i> , Jacques Callot https://www.art.com/products/p28134296573-sa-i8599016/scapino-and-zerbino-masks-from-commedia-dell-arte-engraving-by-jacques-callot.htm	273
137 - Balli di Sfessania, Callot - <i>The Italian Comedy</i> , p. 229	274
138 - Água-forte de Callot, datada de 1619 - <i>Historia Mundial do teatro</i> , p. 354	275

139 - The Captain - <i>The Italian Comedy</i> , p. 226	276
140 - Francesco Anderinei - <i>The World of Harlequin</i> , p. 102	277
141 - Capitano Spavento - <i>The World of Harlequin</i> . p.99	278
142 - Il Capitan Spezzafer, Maurice Sand - <i>Masques et bouffons</i> , p.193	279
143 - Il Capitan Spavento, Maurice Sand - <i>Masques et bouffons</i> , p.174	280
144 - Arlechino - <i>Recueil Fossard</i> , datado de cerca de 1575 <i>Hist. Mundial do Teatro</i> , p.357.	281
145 - Arlechino - <i>The Theatre</i> , p.59	282
146 - Arlechino - <i>The Theatre</i> , p.65	283
147 - Arlechino - <i>Masques et Bouffons</i> , p. 81.	283
148 - Arlechino, Maurice Sand - <i>Masques et Bouffons</i> , p.105	284
149 - Arlechino, Maurice Sand - <i>Masques et Bouffons</i> , p.112	284
150 - Arlequin, Cézanne - <i>The Italian Comedy</i> , p. 297	285
151 - Picasso, A Família D` Arlequí - <i>Picasso 1905.1906</i> , p.147	285
152 - Arlequin e Pierrot - André Derain (1880-1954)	285