

[ VALÉRIA FARIA DOS SANTOS TESSARI ]

Doutoranda em Design pela UFPR e mestre em Tecnologia/Mediações e Culturas pela UTFPR. Pesquisadora no Grupo de Pesquisa Museu da Indumentária e da Moda pelo MIMO/IBRAM.

E-mail: tessari.valeria@gmail.com

[ RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA ]

Doutor em Ciências Humanas pela UFSC, mestre em Tecnologia pela UTFPR. Estágio de doutoramento no Pós-graduação em Ciências Antropológicas da Universidad Autónoma Metropolitana (México) e Pós-doutoramento pela UFRGS. Professor na UFPR.

E-mail: rcorrea@ufpr.br

# Um espartilho para dançar: processos criativos para o figurino do espetáculo *Valsa* *nº 30*, Têssera Companhia de Dança da UFPR

[ 4 ]

*A Corset to Dance: Creative Processes for the  
Costume Show Valsa Nº 30, Têssera Dance  
Company of UFPR*

**[resumo]** Este artigo tem como objetivo descrever algumas práticas a respeito dos processos de criação de figurinos para espetáculos da Têssera Companhia de Dança, da UFPR. Para isso, utilizamos entrevistas narrativas extensas realizadas com uma das coreógrafas da companhia, imagens dos figurinos e pesquisa bibliográfica. Como resultado foi possível perceber que, na Têssera, se compreende o figurino como elemento de comunicação e composição de personagens. Sua principal função é compor a obra, e sua confecção é realizada em paralelo à produção do espetáculo.

[ palavras-chave ]

figurino; Têssera; processos criativos.

**[abstract]** This paper aims to describe some practices of Têssera, UFPR's Dance Company, and the way they create costumes for their shows. For this, we used extensive narrative interviews with one of the company's choreographers, costumes pictures and literature research. As a result, it was revealed that Têssera understands the costume as an element of communication and character composition. Its main function is to be part of a composition and the creation process happens at the same time of the show's production.

**[keywords]** costume; Têssera; creative processes.

## Introdução

O figurino, artefato da cena, não tem definição única. Elemento de comunicação, meio para reproduzir uma época, pele do ator, caracterização da personagem... Ora tecido, ora nudez. Não é simples compreender os múltiplos significados, usos e alcances das roupas (ou da falta delas) pensadas para as cenas. Diante disso, o objetivo deste artigo é descrever e analisar os modos pelos quais os figurinos são concebidos e produzidos na Têssera Companhia de Dança da UFPR. Esta é a companhia de dança contemporânea da Universidade Federal do Paraná (UFPR), localizada em Curitiba (PR). Criada em 1981, está em atividade ininterrupta desde então, com uma trajetória de mais de cem montagens alinhadas às práticas da dança-teatro.

Para descrever e analisar alguns dos modos pelos quais a companhia faz figurinos, investigaremos como foram concebidos e produzidos alguns dos trajes da obra *Valsa nº 30*, criada por Cristiane Wosniak<sup>1</sup> para a Têssera em 2012. Os dados que serão apresentados foram coletados por meio de entrevistas extensas de acordo com os princípios da história oral, que é “uma abordagem ampla, é a interpretação da história e das sociedades e culturas em processo de transformação, por intermédio da escuta às pessoas e o registro das histórias de suas vidas” (THOMPSON, 2006, p. 20). Foram utilizadas ainda pesquisa bibliográfica, coleta de documentos impressos, fotografias digitais cedidas, imagens produzidas durante a entrevista e observação dos artefatos. Quanto a estes, solicitamos com antecedência à Cristiane que selecionasse peças de figurinos sobre as quais gostaria de conversar. A análise será feita a partir do cruzamento dos dados obtidos, tendo a fala de Cristiane como fio condutor, e os documentos coletados, como estratégia para melhor compreensão das narrativas.

Ao registrar e tornar acessível os modos particulares de realizar o design de figurinos dessa companhia, esperamos contribuir para a construção dos conhecimentos a respeito de como se fazem figurinos. Iniciaremos esta reflexão discutindo como Cristiane compreende o figurino e seus usos.

## Uma abordagem sobre figurinos

O figurino pode ser abordado de diferentes maneiras, por modalidades e grupos artísticos distintos. É possível que seja utilizado para indicar

de maneira geral: localização espacial ou geográfica; clima, época do ano; idade da personagem; sexo; ocupação, posição social e atividade; a hora do dia e a ocasião; período histórico em que a personagem vive; fatores psicológicos. (VIANA; BASSI, 2014, p. 28)

Pode ainda ser usado como condutor da caracterização de uma personagem, compondo-a, pois

quando começa a elaborar uma personagem, o ator se sente nu diante daquele ser que deverá interpretar. E além de suas falas, das indicações do diretor e da relação sensível com a malha de emoções que envolve o seu papel, o ator conta com o figurino como a grande pista material de quem é o outro que ele será no palco. Ao vestir-se é que o intérprete se paramenta para entrar definitivamente na personagem e concretizar o mistério do fazer teatral. (MUNIZ, 2004, p. 44)

Cristiane declara que a dança praticada na Têssera está alinhada com a dança-teatro. Essa vertente foi marcada pela atuação da coreógrafa e bailarina Pina Bausch no século XX, na qual, além da dança, falas, cantos, gritos, risos poderiam integrar as performances (SERVOS, 2015). Era imprescindível que os espetáculos fossem ancorados na realidade, mas também que abrissem “espaços livres, poéticos, para a plateia, dando espaço para

as suas próprias associações" (SERVOS, 2015). A partir dessa ideia, Cristiane informa que na Têssera se faz

dança moderna com elementos de teatro, embora não tenha o verbo (...), são raros os casos em que se verbaliza qualquer coisa em cena. Existem cenas de gemido, de grito, de soluço e outras coisas que são incorporadas. (Cristiane Wosniak, entrevista, junho de 2015)<sup>2</sup>

Ao alinhar-se à dança-teatro, Cristiane assume ser/atuar na Têssera como uma "artista da cena", e isso marca a sua linha de trabalho como coreógrafa da cena. Esses, diferentemente dos coreógrafos do movimento, investem na criação da cena – composta por elementos como figurino, coreografia, música, luz, pois "os coreógrafos da cena pretendem realizar uma dramaturgia completa. O trabalho desses é muito maior, porque tem que conversar o tempo inteiro, você não está consigo mesmo. Você depende de conversar". Esse diálogo acontece até a estreia, em momentos que Cristiane chama de intervalos, que são negociações com, por exemplo, o diretor de trilha sonora. O figurino também pode ser discutido até o momento de entrar no palco e ainda além, após a estreia, pois a recepção por parte do público também tensiona essa conversa e pode provocar alterações.

Cristiane entende que, no cenário da dança, a coreografia tem uma presença importante, mas que os demais elementos não são hierarquizados, nem dissociados da coreografia. O figurino, por exemplo, vai se colando à pele da bailarina e do bailarino de tal forma que seus significados não poderiam mais ser separados do seu uso. Ao ponto que "na cena, no momento da performance, da coreografia, é tudo uma coisa só. E não há hierarquia nesse sentido".

Para Cristiane, os figurinos não têm significado único. Esses artefatos são descritos por ela como uma ação materializada, uma alusão a um tempo histórico, a um contexto ou a um conceito. E ainda como portadores de informação, como elementos que ajudam a comunicar a ideia da obra. Os materiais com os quais são feitos, por exemplo, são escolhidos a partir desse cuidado. Segundo a coreógrafa, nada está em cena por ser "bacana". Tudo deve ser "fundamental na corroboração da ideia central do que a cena está trazendo. Qual é a importância daquele tecido, daquela cor, daquele formato, naquele momento". Viana discute essa ideia ao afirmar que alguns dos princípios importantes para a criação do figurino são "a opção estética do espetáculo e o estilo de direção ou da criação coletiva" (VIANA, 2014, p. 27). Cristiane diz: "quando eu utilizei tule em cena é porque preciso de volume, preciso de uma aparição de um outro tipo de tecido que contribua na elucidação do movimento". Assim, os figurinos da companhia não se encaixariam na ideia de ilustração para embelezar a cena.

A abordagem de elucidação do movimento por meio do tecido explicita outra questão: a de que esses artefatos estão intimamente ligados ao desenho do movimento. Cristiane explica que na Têssera se dança com o tecido. Em alguns sentidos, os figurinos não apenas ajudam ou complementam o movimento ou a cena, eles

são a cena! Quando aquele figurino adentra, ele não veste apenas o bailarino, ele é uma informação junto com o bailarino, eu chamo de fusão! Há uma hibridação ali em termos de movimento, intenção, gesto, interpretação e figurino que são indissociáveis na realização da cena. (...) Então, ele não é só um complemento, é muito mais do que isso para nós aqui na Têssera.

Assim, os figurinos têm, além da função de comunicar, a ideia central da obra, a função de construir a obra. Essa proposta está presente na fala de Cristiane, e ela explica que o elenco da Têssera ensaia usando peças similares às que serão usadas nas apresentações. Bailarinas e bailarinos praticam os movimentos utilizando peças com o comprimento, o peso, a roda da saia, o chapéu, a máscara. Mas ainda não as que estarão em cena em cena. O encontro entre o elenco e o figurino acontece uma ou duas semanas antes da estreia e, então,

quando esse elenco coloca (o figurino) a obra já está acabada, eles já estão adornados do movimento, da personagem, faltando aquele toque final (...) nasce a coreografia na íntegra ali, quando todos os elementos são conjugados e vem a emoção, vem a coisa, porque vem a textura certa, vem a cor certa e a personagem veste-se por completo! Pela primeira vez.

O trabalho de montagem de um espetáculo é o de concretizar as ideias dos coreógrafos no palco. Essa ação acontece por meio de materialidades: roteiro, coreografia, figurino, luz, música. Miller (2013) compreende as materialidades dessa maneira, considerando que, além de representar algo ou alguém, elas os fazem, os constituem. Referindo-se às roupas, Miller afirma que “elas são o que faz de nós o que pensamos ser” (MILLER, 2013, p. 22-23). Ora, antes de mais nada, figurinos são roupas (adereços, acessórios), sendo possível pensar que eles constituem as personagens a serem interpretadas pelas bailarinas e pelos bailarinos.

A seguir, conheceremos a peça selecionada por Cristiane para este estudo.

### A cena e o espartilho

A peça selecionada por Cristiane como tema deste estudo, um espartilho, integra o figurino do espetáculo *Valsa nº 30*, produzido e apresentado no ano de 2012. Essa obra foi uma adaptação da peça teatral psicológica *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues. Em 2012, a Têssera completou 30 anos, o que motivou a adaptação do título de *Valsa nº 6* para *Valsa nº 30*. Como narra Cristiane, a produção de Nelson Rodrigues é ambientada nos anos 1950, na sociedade burguesa carioca. A personagem principal é Sônia, uma moça debutante que, estando vestida para ir ao primeiro baile e tocando a *Valsa nº 6* de Chopin ao piano, é assassinada. A história é contada de trás para a frente, e o percurso de Sônia se dá na busca por descobrir quem é o assassino, seus motivos e onde ela, agora morta, se encontra.

A cena na qual o espartilho é usado tem o título *No tempo de mamãe usava-se espartilho*, cujo tema principal é a memória de Sônia. Segundo Cristiane, a personagem dá um mergulho no passado, que é materializado pelas valsinhas e pelos trajes da época de sua mãe: “para esse momento, eu tinha que trazer para a cena a questão do tempo da personagem”. Para a coreógrafa, o espartilho materializa o passado, indica o tempo, a época para a qual Sônia regressava na cena. Indica ainda uma postura referente a esse tempo, um modo de comportamento, uma regra do vestir da época.

Na cena em questão, a personagem principal não usa o espartilho, mas sim um vestido de baile, o mesmo que usava quando foi assassinada. No entanto, ela é transmutada em dez outras Sônias, ecos que vestem, todos, o espartilho, como pode ser observado nas imagens a seguir.

Figura 1 – Os ecos de Sônia usando o espartilho em cena. Sônia aparece à direita, ao fundo, na primeira imagem com o vestido de baile.



Fotos: Christian Alves (direita) e Alceu Bortolanza (esquerda). Fonte: arquivo digital da Têssera.

O roteiro escrito por Cristiane indica alguns elementos denominados de signos da obra coreográfica. Esses são os pontos centrais de apoio para a produção. Entre eles, é possível encontrar as "roupas de baixo (espartilhos)", o que elucida mais um motivo para a presença do espartilho em cena. Sônia era tratada de certo mal psiquiátrico pelo médico da família. Médico esse que a seduziu e, por fim, a matou. Para Cristiane, o espartilho ajuda a expor uma atmosfera de intimidade, na qual Sônia se deixava examinar pelo especialista, revelando-lhe as roupas de baixo, o que, em parte, possibilitou a sedução e o desenrolar da trama.

Cristiane informa que o espartilho foi a primeira peça de figurino que lhe veio à mente quando convidada para a entrevista, pois, além de integrar uma das cenas mais importantes da obra, pondera que obra e figurino cumpriram completamente os objetivos propostos:

Quando eu li o texto, fiz a adaptação, pensei na coreografia, pensei no figurino. Quando eu vi esse figurino finalizado (...) foi um dos raros momentos que um criador tem de ver o conjunto da obra numa coerência magnífica! (...) chegamos muito próximo de um ato total (...) Porque ele conjuga literatura, adaptação, obra coreográfica, comunicação, figurino e música (...) para comunicar uma ideia.

O espartilho era usado sob um macacão com babados e rendas. Essa era uma espécie de roupa de baixo das sinhazinhas do século XIX, do Romantismo, ainda em referência ao "tempo de mamãe". Por isso, o uso de rendas e babados presentes no imaginário a respeito desse período. Por baixo do macacão era usada uma malha preta. Essas camadas remetiam às muitas camadas de roupas usadas no século XIX. A seguir, serão discutidos alguns dos modos de fazer figurinos na Têssera.

[ 46 ]

### Um jeito de fazer figurino

Quando Cristiane cria uma obra para as bailarinas e os bailarinos da Têssera dançarem, o primeiro passo é escrever um roteiro. Em seguida, pensa especificamente nos personagens, na criação do movimento e do figurino. O roteiro já indica pistas de como o figurino deverá ser. Fausto Viana (2014) informa que os textos ou roteiros podem solicitar ou indicar certos figurinos. Como exemplo, o autor cita exatamente o texto original de *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues: "Uma adolescente sentada ao piano. Vestida como que para um primeiro baile" (VIANA, 2014, p. 28). No roteiro de *Valsa nº 30*, Cristiane descreve cena por cena e informa: "(...) sentada inerte como uma boneca (des)articulada, a personagem Sônia, vestida como se fosse ao seu primeiro baile" (WOSNIAK, 2011, p. 3).

Personagens, movimentos e figurinos nascem juntos, mas suas trajetórias de materialização se dão de maneiras particulares.

O figurino vai sendo definido no momento do roteiro, mas até o momento da estreia há brechas, eu chamo de intervalos nos quais a gente está negociando. (...) Então, nós vamos discutindo e nos relacionando com o figurino até o momento que a obra fecha. Quando nós sentimos que temos uma obra completa, que pode ir para a cena, então, ali não se mexe mais naquele signo.

O início da elaboração de um figurino é como pensar "uma elaboração de uma personagem com sua característica de tecido. Que tipo de tecido? Que textura? Que formato? Que modelos?". No caso da *Valsa nº 30*, as cores que seriam usadas já estavam escolhidas no ponto de partida da criação do figurino. Como a obra era uma comemoração pelos 30 anos da companhia, as cores da Têssera – amarelo, branco e preto<sup>3</sup> – foram selecionadas para permear toda a obra, incluindo os cenários.

Utilizar um espartilho como figurino de dança contemporânea se configura como um desafio, pois ele "restringe movimento, restringe respiração, e eu trabalho com

movimento, e a respiração é essencial para a qualidade do movimento". Tanto a visibilidade da peça quanto sua funcionalidade para dançar eram questões que precisavam ser resolvidas. Como material, Cristiane e a equipe de costureiras desse projeto decidiram utilizar um tecido firme, como o brim, que daria o corpo necessário ao espartilho, porém, com certa elasticidade, o que permitiria a execução dos movimentos.

A peça foi construída de maneira que pudesse ser usada para dançar, além de não atrapalhar as trocas de figurino entre as cenas, evitando atrasos na sequência coreográfica. Como é possível observar na figura 2 (à esquerda), o sistema funcional para abrir e fechar foi feito com velcro.

Figura 2 - Espartilho de frente com velcro (à esquerda) e detalhe de amarração das costas (à direita).



Fotos: Valéria Tessari. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Isso por não ser possível utilizar o fechamento padrão de espartilhos (amarrações e colchetes) em figurinos que devem ser trocados rapidamente entre as cenas. A amarração que aparece na figura 2, à direita, era fixa. Embora o espartilho tenha essa adaptação, "ele engana, é atrás que está o entrelaçamento, mas a abertura é na frente". Costuras ao modo da técnica matelassê foram aplicadas sobre toda a superfície da peça, como é possível observar nas fotos a seguir.

Figura 3 - À esquerda, imagem de referência pesquisada por Cristiane Wosniak. Fonte: Arquivo digital da Têssera. À direita, detalhes do matelassê na superfície do brim.



Foto: Alceu Bortolanza. Fonte: Acervo digital da Têssera.

Essas costuras foram incorporadas ao espartilho pelas costureiras após observarem a imagem cedida por Cristiane como referência (Figura 3, à esquerda). O nível de detalhes que devem ser incorporados é negociado com a equipe de confecção. Nesse

caso, o matelassê não foi solicitado, levando-se em conta a distância com que os figurinos são vistos pela plateia, mas o resultado agradou à coreógrafa:

É uma felicidade poder trabalhar com uma equipe de figurinistas ou costureiras que também propõe soluções (...). Você, coreógrafo, diretor de cena ou ensaiador, ou professora de dança, (...) está mais focado na concepção do movimento atuando com o figurino! E nem sempre está atento às questões de ordem técnica e prática na confecção daquela peça. E isso quem oferece, se você tem confiança e um trabalho de parceria, de diálogo com a equipe que confecciona as peças, é nesse sentido, essa equipe propõe soluções também no processo de criação, antes de o problema ser nem sequer mencionado! São diálogos.

Essa questão nos permite pensar que a concepção final do figurino de *Valsa nº 30* se deu também por meio do pensar e do fazer de outros profissionais, como as costureiras, além da coreógrafa responsável.

Na Têssera, geralmente, a pessoa que pensa uma obra coreográfica pensa também o figurino. Em algumas ocasiões, a companhia já contratou figurinistas para determinados espetáculos, no entanto, esta não é uma prática rotineira, pois não há verba destinada para esse fim. Os recursos financeiros são questão central para a realização de um projeto artístico. Viana (2014) lembra que os custos do projeto e a verba disponível são direcionamentos fundamentais para as decisões de concepção e realização de um espetáculo.

Diante desse cenário, a companhia tem atuado interdisciplinarmente, convidando bailarinas e bailarinos com habilidades em desenho, por exemplo, para confeccionar croquis com base em esboços, maquetes cenográficas e outros.

Os figurinos de *Valsa nº 30* não passaram pelo processo dos croquis. Foram rascunhados, esboçados a partir de pesquisas em livros, revistas da época, como *Manchete e Cruzeiro*, que registravam aspectos das sociabilidades burguesas no Rio de Janeiro dos anos 1950. Para o espartilho, a pesquisa foi até o século XIX. Cristiane coletou imagens digitais que poderiam servir como referência para a criação do figurino. Depois, fez uma seleção e a imprimiu em cores para ceder à equipe de confecção dos trajes. A confecção dos figurinos é a prioridade da contratação de profissionais externos. Na Têssera, empresas de confecção de figurinos são contratadas via licitação e trabalham por projeto. Nos últimos anos, a companhia tem "trabalhado com equipes muito interessantes, que dialogam bastante com o projeto (...) é muito bom quando você trabalha duas ou três vezes com a mesma equipe, com a qual você vai conseguindo um diálogo mais interessante". São jovens costureiras com habilidade, estrutura e interesse pela confecção de figurinos.

Cristiane comenta sobre a importância de esses profissionais entenderem que nem sempre é o material mais caro que produzirá o melhor figurino. É importante conhecer o funcionamento dos trajes de cena, sua relação com a luz, com os movimentos, saber o que funciona para o teatro e a dança, ser criativo no sentido de pensar em soluções dentro das possibilidades. Por isso, a empresa contratada assiste aos ensaios, reúne-se na sede da companhia para tratar dos detalhes, circula pelos espaços e busca impregnar-se da ideia.

Rosane Muniz (2004) registra que "existem diversas maneiras de criar um figurino e cada produção se diferencia por seu *modus operandi*. E este depende do diretor, da equipe de produção, da verba disponível, se o figurinista faz parte de um grupo ou não" (MUNIZ, 2004, p. 44). Em razão da forma como o trabalho é realizado na Têssera – licitações e equipe externa de confecção –, geralmente, os trajes dos espetáculos ficam prontos uma ou duas semanas antes da estreia. No entanto, Cristiane pensa ser muito importante que o elenco esteja próximo do figurino durante os meses de ensaio. Depois de três ou quatro semanas de estudo do roteiro, de pesquisa coreográfica e dos personagens, o elenco começa a usar peças de figurinos do acervo<sup>4</sup> nos ensaios. Estas devem ser o mais próximas possíveis das que serão usadas em cena: se a bailarina vai



usar um vestido longo e rodado, ela usará durante os ensaios um vestido similar, que esteja disponível no acervo. Isso

porque já na criação do movimento e em sua execução (...) o tecido faz diferença. A saia rodada dá uma movimentação muito diferente daquela da saia justa. Uma calça e um terno, um paletó e um chapéu para o elenco masculino (...) já fazem ter ideias e soluções para problemas de movimento; diferente daqueles que não usam chapéu, que não usam colete: eles não têm um elemento restritivo. Então, eu uso muito nos processos de ensaio e criação do movimento peças de figurino similares às que eles vão utilizar.

Essas práticas permitem que bailarinas e bailarinos desenvolvam os movimentos e encontrem soluções para a sua execução. Essa aproximação sensível oferece ainda o contato entre bailarinas e bailarinos, movimento e interpretação, já que na Tésseira o movimento e a interpretação nascem juntos e são indissociáveis.

Do encontro entre as pessoas que vão dançar e o figurino, Cristiane considera que as experiências, por vezes, ocorrem em meio a tensões. No entanto, destacamos uma boa experiência; quando ainda em ensaio, a bailarina que interpreta Sônia, a personagem principal de *Valsa*, começou a trabalhar aspectos psicológicos importantes. Angustiada, ela interpreta a personagem que descobre, durante a cena, que foi assassinada e que naquele momento está morta.

[ 49 ]

Ela chora em cena, e isso foi muito, muito interessante. Muito lindo de ver a composição e a entrega dessa bailarina para a sua caracterização. E ela utilizava a barra do vestido como véu. Em alguns momentos, ela queria se esconder. Ela o usava como um lenço, quando ficava aflita, para enxugar as próprias lágrimas. Então, esse vestido não é só um vestido na cena. Ele se constitui num véu, numa proteção, numa capa, numa camisola sensual na sua primeira noite com seu amante (...) Isso não foi passado para ela (...) Isso foi uma necessidade, uma questão orgânica da bailarina, adaptando o movimento e utilizando o próprio figurino na cena para dar uma resposta ao que aquela personagem estava sentindo.

Corpo e figurino se juntam para materializar os sentimentos da personagem. Nesse sentido, o figurino e a personagem se confundem ou a roupa e o corpo se fundem. É possível, então, traçar um paralelo e pensar, a partir de Miller (2013), que essas fronteiras nem sempre são nítidas entre vestimenta e corpo, tomando como exemplo o *pallu*, uma ponta ornamentada do sári indiano que desce do ombro esquerdo até a altura da cintura. Miller explica que "a presença do *pallu* é tão constante e permanente, tão indiscutível, que quase parece parte do próprio corpo" (MILLER, 2013, p. 41). Ele é usado como uma extensão do próprio corpo, como uma terceira mão da mulher. Com o *pallu*, elas pegam utensílios quentes, limpam os assentos públicos, os óculos, nele guardam notas de dinheiro, se protegem de respirar poluição. O *pallu* ainda está muito presente na relação mãe e bebê no período da amamentação, como uma extensão do corpo da mãe. Observando as práticas dessas mulheres indianas, por vezes, é possível notar que assim como usam as mãos, o corpo, usam também a roupa.

A imagem a seguir, à esquerda, mostra Sônia e seu vestido em cena. É um modelo que se reporta aos vestidos sociais de baile usados pelas moças dos anos 1950, formado por saia rodada, corpo liso, sem detalhes, sem mangas e com decote V, e é inteiramente coberto por tecido que simula renda. À direita, Sônia segura a saia do



vestido com força, utilizando o corpo e o figurino na tarefa de materializar os sentimentos da personagem.

Figura 4 - À esquerda, Sônia usando o vestido branco em cena. Foto: Christian Alves. À direita, ela segura o vestido com força. Foto: Alceu Bortolanza. Fonte: Acervo digital Têssera.



Os figurinos, na Têssera, passam ainda por um último crivo depois de subirem ao palco: a opinião do público. Ouvir as impressões da recepção do figurino é um momento de avaliação, de resposta: "a obra uma vez colocada na cena, a leitura é do público, do espectador. Isso nos interessa também porque nos alimenta como criadores. A gente leva sempre em consideração esse processo de leitura".

### Considerações finais

[ 50 ]

Este artigo teve como objetivo descrever aspectos sobre como os figurinos são produzidos na Têssera Companhia de Dança da UFPR. Tal tarefa foi realizada por meio de entrevistas narrativas extensas realizadas com uma das coreógrafas da companhia, que selecionou o figurino de um espetáculo para, a partir dele, descrever os modos como tais artefatos foram realizados. Utilizamos ainda imagens do figurino selecionado e pesquisa bibliográfica.

Por meio dessas ações, foi possível perceber que, na Têssera, o figurino é compreendido como informação, elemento de comunicação, ação materializada e elemento de composição de personagens. As escolhas e decisões sobre o figurino devem colaborar com a construção da obra, e a ideia de figurino como ilustração não tem espaço nesse cenário. Quanto ao processo de criação, este tem início logo após a elaboração do roteiro e, geralmente, é feito pelo coreógrafo responsável pela obra. A confecção das roupas é realizada por equipe externa contratada via licitação, e o elenco conhece seu figurino uma ou duas semanas antes da estreia.

Ressaltamos que criar um espetáculo é materializar ideias. Essa ação é realizada por meio do uso de materialidades, como a coreografia, o figurino, a luz, a música. Argumentamos que, mais do que comunicar e compor, o figurino constrói, constitui materialmente ideias e conceitos do figurinista/coreógrafo do espetáculo. Essa construção torna-se visível, por exemplo, quando o espartilho materializa a ideia de um tempo passado, de uma época em cena. Materializa ainda a ideia da exposição da intimidade de Sônia. Nesse sentido, o vestido branco de baile usado pela personagem também indica questões como sexo, idade, a ocasião de debutante e sua posição social, além de fatores psicológicos, como inocência, delicadeza e vulnerabilidade.

A noção de que os artefatos constroem algo ou alguém está alinhada ao pensamento do antropólogo Daniel Miller (2013), que compreende que as materialidades, para além das representações, constituem. Bailarinas e bailarinos entram em cena imaginando, sentindo, pensando ser seus personagens. Podemos pensar que os figurinos fazem delas e deles aquilo que pensam ser.

[Recebido em: 19/08/2015]

[Aprovado em: 21/09/2015]

## NOTAS

<sup>[1]</sup> Cristiane Wosniak atualmente é assistente de direção e uma das coreógrafas da Têssera, tendo sido a primeira bailarina a ingressar na companhia no ano de sua fundação, 1981.

<sup>[2]</sup> A partir desta, todas as citações diretas que não trouxerem a referência pertencem à entrevista realizada com Cristiane Wosniak em junho de 2015, em Curitiba (PR). (N. A.)

<sup>[3]</sup> Segundo Cristiane Wosniak, as cores preto, branco e amarelo foram selecionadas para a logotipia da companhia por Rafael Pacheco no ano de 2000, quando passou a se chamar Têssera. Tal escolha não tem um significado simbólico, tendo sido realizada a partir de "uma questão formal, estética e baseada em combinações" (WOSNIAK, 2015).

<sup>[4]</sup> No prédio histórico da UFPR, onde a Têssera está localizada, há uma sala na qual os figurinos dos espetáculos anteriores estão guardados. Essas roupas são chamadas de acervo e usadas em reapresentações, ou reformadas para novos espetáculos, ou ainda usadas durante os ensaios, fazendo as vezes do figurino que está sendo confeccionado.

## REFERÊNCIAS

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 244.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004. p. 344.

SERVOS, Norbert. *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

THOMPSON, Paul. Histórias de vida como patrimônio da humanidade. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (Coord). *História falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESC-SP/Museu da Pessoa/Imprensa Oficial do Estado de SP, 2006.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina. (Org.) *Traje de cena, traje de folgueda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014. p. 352.

WOSNIAK, Cristiane. *Por que amarelo?* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por tessari.valeria@gmail.com em 3/10/2015.

\_\_\_\_\_. *Projeto coreográfico 2º semestre 2011: roteiro Valsa nº 30*. Curitiba: Têssera, 2011.

\_\_\_\_\_. *Têssera Companhia de Dança da UFPR: 30 anos*. Curitiba: Editora Speed, 2011. p. 144.

## ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

WOSNIAK, Cristiane. Entrevista concedida em junho de 2015. Curitiba (PR).