

Bricolagem na criação de figurinos: práticas de ensino e de produção artística

*Bricolage in costume design: teaching
and artistic production practices.*

João Dalla Rosa Júnior¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3896-5417>

[**resumo**] Neste artigo, explora-se o conceito de bricolagem na criação de figurinos a partir de uma proposta metodológica que estabelece um processo de produção artística no contexto de formação de atores. Fundamentando a bricolagem como uma forma de pensamento e um princípio criativo, são apresentados procedimentos que elaboram uma abordagem teórica e prática da criação, enfatizando temas como a materialidade da produção artística, a noção de projeto e a definição da pós-produção. O texto aplica a bricolagem como uma abordagem metodológica no trabalho com as referências, apresentando a narrativa de um caso, que se contextualiza no espaço de atuação e na experiência do professor-pesquisador-criador.

[**palavras-chave**] **Bricolagem. Figurino. Criação. Prática de ensino. Produção artística.**

[**abstract**] This article explores the concept of bricolage in the creation of costumes based on a methodological proposal that establishes a process of artistic production in the context of actor training. Based on bricolage as a way of thinking and a creative principle, procedures are presented that elaborate a theoretical and practical approach to creation, emphasizing themes such as the materiality of artistic production, the notion of project and the definition of post-production. The text applies bricolage as a methodological approach to cross-referencing, presenting the description of a case, which is contextualized in the workspace and experience of the teacher-researcher-creator.

[**keywords**] **Bricolage. Costume design. Creation. Teaching practice. Artistic production.**

Recebido em: 24-09-2024.

Aprovado em: 11-11-2024.

¹ Doutor em Design pela PUC-Rio. Professor Adjunto da Faculdade Cesgranrio. E-mail: joadrjr@gmail.com.
com Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0397762085270268>.

Introdução

Quando pensamos no termo “bricolagem”, diferentes referências nos ocorrem devido ao contexto de disseminação do termo. O mais recorrente, nas mídias, associado às propagandas de grande circulação, refere-se ao sentido da expressão “faça você mesmo”, cujas palavras se vinculam à tradução da expressão inglesa “*do it yourself*”.

Essa expressão pode ser associada ao sentido da palavra na língua francesa. Como o dicionário Larousse (2024), *bricolage* corresponde a uma “atividade manual não profissional que consiste em trabalhos de reparação, instalação ou fabricação realizados no domicílio”². Apesar desse enfoque doméstico, o radical da palavra também é encontrado no substantivo *bricoleur*, aquele que faz bricolagem, e no verbo *bricoler*, cujo sentido se direciona às ações de organizar, reparar ou fabricar alguma coisa.

No contexto das ciências humanas, o termo nos remete diretamente aos estudos do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss que, em seu livro *O pensamento selvagem* (1989), lançado em 1962, empregou o termo para descrever a maneira como os povos originários constroem suas realidades sociais e culturais a partir dos recursos disponíveis, muitas vezes de forma improvisada ou não planejada. Nesse caminho, a expressão se transformou e passou a ser empregada como um princípio de criação e, também, como uma abordagem que envolve procedimentos e métodos de pesquisa, como é possível perceber em publicações de diferentes áreas de conhecimento.

Como princípio criativo, a bricolagem se disseminou no campo das artes visuais, uma vez que artistas, principalmente, a partir do início do século XX, passaram a trabalhar com montagens, colagens e objetos que se contextualizavam no desenvolvimento da indústria e na sociedade de consumo, baseada na oferta de mercadorias. Hoje, a bricolagem se pauta pela polissemia das composições que se estabelecem por relações e conexões de diferentes materiais, rompendo com cânones sobre os gêneros das produções artísticas e questionando o universalismo de conceitos (Côrrea; França, 2015; Loddi; Martins, 2010).

Nas artes cênicas, a bricolagem é referenciada na pesquisa do ator, dentro de sua prática de atuação, abrangendo a relação entre estímulos, memórias e experiências pessoais (Carvalho, 2008). Também aparece como abordagem nas investigações sobre o ensino do teatro, em especial, a partir dos cruzamentos das figuras do ator, pesquisador e professor. Inclusive, é no campo da Educação que encontramos inúmeras referências que empregam a bricolagem como uma orientação metodológica (Kincheloe, 2004), uma vez que ela permite a construção de uma abordagem de pesquisa que contempla as múltiplas epistemologias e o cruzamento de diferentes contextos a partir do aspecto interpretativo de todo o conhecimento.

Nos estudos sobre moda e figurino, a bricolagem não parece ter sido considerada como um tema de pesquisa. Nos poucos materiais encontrados, o termo se vincula a processos manuais de produção (Barboza; Prestes; Marques, 2010; Suriani; Millecco, 2017) ou ao modo como profissionais do setor trabalham (Mostaro, 2012). Assim, surge a seguinte questão: como poderíamos compreender a bricolagem na criação de figurinos?

² Tradução nossa para “Activité manuelle non professionnelle consistant en travaux de réparation, d’installation ou de fabrication effectués dans la maison”.

Diante da pergunta, a proposta deste artigo se insere no âmbito dos processos criativos e das metodologias de desenvolvimento de figurino. Partindo da ideia de que a bricolagem estabelece um princípio criativo, o objetivo aqui é apresentar a aplicação de um método que se insere em um processo de criação de figurinos no contexto do ensino e da produção artística em teatro. Para tanto, o ponto de partida é situado na minha experiência como figurinista, designer, pesquisador e professor. O artigo se constitui por uma abordagem teórica a partir do método descritivo que explora o debate de um caso que se contextualiza no espaço de atuação e na experiência do professor-pesquisador-criador, que fundamenta a autoria desta proposta.

Especificamente, o artigo visa explorar a definição de bricolagem, demarcando sua aplicação no currículo do curso de graduação em que eu trabalho. Com isso, as experiências de criação de figurinos no ensino do teatro são colocadas em pauta por meio de procedimentos de produção artística construídos junto aos alunos do curso de Bacharelado em Teatro.

A proposta metodológica apresentada aqui se estrutura a partir da bricolagem, trazendo a técnica de cruzamento de ideias, assumindo a perspectiva qualitativa e destacando temas teóricos e práticos da criação de figurinos. Entre os temas, estão: o processo coletivo de criação, a materialidade dos objetos e das roupas, o diálogo entre moda e figurino, a noção de projeto, a pós-produção artística como forma de trabalho, bem como as questões de autoria.

De modo a conduzir a apreciação das ideias, o artigo se divide em quatro seções. A primeira, que está a seguir, busca fundamentar a bricolagem como um conceito e explorar seus fundamentos teórico-metodológicos. A segunda seção descreve o campo de pesquisa, apresentando os diferentes contextos das práticas de ensino e de produção artística que delimitam as experiências relatadas. A terceira contempla a narrativa prática artística desenvolvida com os alunos, ressaltando o processo de criação de figurinos e o método desenvolvido. Por fim, a última realiza uma incursão reflexiva acerca de alguns temas que despontam da proposta metodológica relatada.

Bricolagens teóricas e metodológicas

No capítulo “A ciência do concreto”, Lévi-Strauss (1989, p. 15), utilizou o termo “bricolagem” para contrastar duas formas de pensamento: o mítico e o científico. Para o autor, a forma de pensamento dos povos originários, identificado como selvagem, fundamenta-se na experiência do concreto, em distinção à lógica racional da civilização moderna e ocidental. As culturas indígenas organizam e interpretam o mundo pela metáfora do *bricoleur*: alguém que utiliza os recursos disponíveis ao seu redor, adaptando e combinando elementos para resolver problemas ou criar algo novo, sem seguir um plano pré-estabelecido. O antropólogo explora o conceito em comparação ao do engenheiro e, em suas palavras, podemos perceber as especificidades de cada um.

O bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra do seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto

do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto (o que suporia, aliás, como com o engenheiro, a existência tanto de conjuntos instrumentais quanto de tipos de projeto, pelo menos em teoria); ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir” (Lévi-Strauss, 1989, p. 33).

Embora a definição apresentada por Lévi-Strauss possa sugerir uma oposição entre formas de pensar, o antropólogo brasileiro Viveiros de Castro (2009) alerta que a leitura sobre o conceito de Lévi-Strauss deve se guiar por compreender “o pensamento em estado selvagem”, ou seja, “o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não-domesticado em vista da obtenção de um rendimento”. Para ele, a referência de Lévi-Strauss sobre pensamento científico, exemplificado na figura do engenheiro, deve ser considerada pelo seu processo de domesticação, como uma espécie de pensamento dentro do gênero “pensamento em estado selvagem”. Com isso, a bricolagem representaria esse estado do pensamento não-domesticado e, tendo em vista nossa aplicação na prática de pesquisa em arte, ela “[...] se torna uma abordagem para a produção de sentido que desafia a base da racionalidade estrutural”³ (Rogers, 2012, p. 3).

Por esse caminho, aproximamo-nos da aplicação do conceito de bricolagem realizada por Michel de Certeau (1998). O autor retoma o conceito na década de 1980, por ocasião da publicação do seu livro *A invenção do cotidiano*, no qual explora como os indivíduos reapropriam e reinterpretam os produtos culturais impostos pela sociedade de consumo. Para ele, a bricolagem corresponde a atos na vida cotidiana pelos quais as pessoas fazem uso das oportunidades e dos materiais disponíveis para subverter práticas e significados hegemônicos. Como Certeau (1989, p. 40) afirma, considerar esses atos “supõe que à maneira dos povos indígenas os usuários “façam uma bricolagem” com e na economia dominante, usando inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras”.

O exemplo apresentado pelo autor é a sucata. Seu uso corresponde a uma ação tática que envolve a criatividade a partir da reapropriação de materiais disponíveis. O *bricoleur* “[...] que ‘trabalha com sucata’ subtrai à fábrica tempo (e não tanto bens, porque só se serve de restos) em vista de um trabalho livre, criativo e precisamente não lucrativo” (Certeau, 1998, p. 87). A partir desse contexto, Corrêa e França (2015) sugerem que a concepção oferecida por Michel de Certeau é significativa ao expor a bricolagem como uma forma de criação a partir de objetos consumidos e descartados. O *bricoleur* é um criador cujo trabalho se insere no contexto do tempo presente e impõe questões referentes à dimensão material da produção artística.

³ Tradução nossa para “[...] bricolage becomes an approach to meaning-making that challenges the basis of structural rationality.”

Conforme aponta Viveiros de Castro (2009), “a arte é, para Lévi-Strauss, como que o refúgio ecológico do pensamento selvagem dentro do mundo racionalizado e tecnicizado das sociedades modernas.” Com isso, a bricolagem pode ser localizada, basicamente, nos movimentos das artes visuais do século XX, que puseram em pauta a materialidade das obras por meio do emprego de objetos não convencionais oriundos da industrialização. Entre inúmeros artistas e procedimentos, podemos citar rapidamente os *objets trouvés* e *readymades* de Marcel Duchamp, as fotomontagens de Man Ray e Hannah Höch, os contrarrelevos de Vladimir Tátlin, as colagens de Pablo Picasso, as *assemblages* de Jean Dubuffet, as experiências surrealistas de André Breton e até as apropriações de Andy Warhol e as pinturas de Rauschenberg.

Historicamente, a colagem se consolidou como uma técnica que se associa à bricolagem, uma vez que a prática artística busca aproximação de elementos ou materiais distintos, sejam eles artísticos ou não. Como sugere o professor Patrice Pavis, a colagem “trabalha os materiais, tematiza o ato poético de sua fabricação, diverte-se com a aproximação casual e provocativa de seus constituintes” (Pavis, 2008, p. 51). Embora ela possa nos remeter à experiência bidimensional de composição, pelas considerações de Pavis, é possível encontrar colagens até mesmo no âmbito do teatro na medida em que os diferentes suportes materiais da prática teatral podem usufruir da técnica de aproximação e sobreposição de materiais heteróclitos. Há colagens dramáticas, verbais, cenográficas e de atuação. Assim, a colagem nos encaminha a compreensão de que a bricolagem corresponde a uma prática que está em diferentes linguagens artísticas, já que ela opera outra postura diante dos processos de criação devido à estrutura do pensamento.

Essa postura também é compartilhada no âmbito metodológico das ciências humanas, uma vez que elas investem na bricolagem como uma abordagem para a definição de uma metodologia de pesquisa que se coloca em distinção às tradições conservadoras de paradigmas positivistas e, especificamente no campo dos estudos visuais, em oposição às convenções das produções artísticas já legitimadas. Dessa forma, assumimos os preceitos da Cultura Visual e da Educação, cujos estudos se fundamentam na posição crítica que o pesquisador assume e na construção metodológica que explora múltiplas abordagens para se contrapor aos discursos monológicos (Rogers, 2012).

A partir de argumentos epistemológicos e filosóficos, Kincheloe (2004, p. 11-12) defende que o poder da bricolagem no âmbito metodológico está na medida em que ela adota o construtivismo e a historicidade como fundamentos da pesquisa e que isso leva o pesquisador a explorar a forma como ele estuda, como o conhecimento é estruturado e como as reivindicações são apresentadas. Sendo um dos autores mais referenciados sobre a conceituação da bricolagem na pesquisa educacional, Kincheloe (2005, p. 327-330) afirma que a bricolagem metodológica exige rigor e que ele se estabelece na medida em que a complexidade da bricolagem é conduzida pelo pesquisador. Adotar uma postura que questione o universalismo dos conceitos e assumam a polissemia representa entender a relação entre poder e conhecimento e, dessa forma, estar ciente do aspecto interpretativo de todo o conhecimento. Além disso, é necessário compreender que os objetos de estudos estão situados em processos vivos e que a pesquisa não pode restringi-los ou isolá-los, bem como é elementar que o pesquisador reconheça que, na pesquisa, há múltiplos contextos que se cruzam e que expor as relações e conexões evidencia a multiplicidade de pontos de vista sobre o fenômeno.

No desenvolvimento do tema deste artigo, destaca-se que a bricolagem, para além de um conceito aplicado à prática de criação de figurinos, é empregada como abordagem metodológica. Ela se expressa no cruzamento dos diferentes contextos em que o objeto de estudo, no caso, o figurino, está localizado. Esses contextos se configuram pelas diferentes posições que ocupo como artista, professor e pesquisador. À medida que a experiência de criação de figurinos explorada aqui é situada na esfera educacional de formação de artistas, as minhas posições refletem os diferentes contextos que o artigo visa pôr em pauta: a educação pelo ensino superior, a pesquisa pela investigação do tema e a produção artística pelo processo de criação.

Por essa razão, adota-se aqui uma metodologia nomeada de “*a/r/tography*”. De acordo com Charréu (2013), ela se estrutura pelo cruzamento das diferentes posições, na qual o “a” designa a função do artista (*artist*, em inglês); o “r” alude ao *researcher* (em português, o investigador); o “t” representa o papel do *teacher* (professor), e o sufixo *graphy* remete à etimologia grega *graphien*, que significa “escrever”. Essa metodologia “se esforça por ultrapassar as limitações da linguagem como veículo de expressão de experiências humanas que só as artes podem proporcionar” (Charréu, 2013, p. 105). Assim, da bricolagem como princípio criativo, direcionamo-nos a sua compreensão como referência metodológica da pesquisa. Essa constatação reforça o posicionamento epistemológico que pauta o artigo. A seguir, exploraremos os contextos da pesquisa, principalmente, pela apresentação das esferas de produção artística e de ensino em que a criação de figurinos está localizada.

Figurino em campo: contextos e cruzamentos

O campo em que o figurino se coloca como objeto de pesquisa se contextualiza em um espaço que cruza dois diferentes objetivos: a educação e a produção artística. Como artista e professor, minha atuação no ensino superior se circunscreve aos cursos de Bacharelado em Teatro e de Licenciatura em Teatro da Faculdade Cesgranrio.

Desde as suas origens, no ano de 2018, os cursos possuem uma complementação intensa devido à integração dos currículos. A partir de um núcleo comum de disciplinas, os cursos encaminham os estudantes aos componentes curriculares específicos de cada formação. Como é declarado pelo Ministério da Educação por meio das Diretrizes Curriculares Nacionais dos Cursos de Graduação, a Licenciatura em Teatro possui mais horas de curso em comparação ao bacharelado devido à carga horária para a formação docente.

O curso de Bacharelado tem como objetivo a formação de atores. Embora, durante o curso, os estudantes tenham contato com diferentes áreas para o desempenho profissional no mercado de trabalho, o currículo privilegia o campo da atuação, isto é, aquele que se fundamenta no trabalho do ator em cena. Por sua vez, a licenciatura se dedica à formação de professor na área do teatro. Embora possa parecer bastante restrito esse objetivo, o curso busca formar profissionais que tenham um perfil de artista-educador, ou seja, que compartilhem a formação do bacharelado em sua atuação na cena, mas que também estejam aptos às práticas pedagógicas no campo da educação.

Ambos os cursos se estruturam por projetos integradores, ou melhor, a cada semestre há uma disciplina de projeto que concentra o objetivo de experimentação dos conhecimentos organizados nas diferentes disciplinas daquele período. Os dois cursos oferecem

aos estudantes a disciplina de Fundamentos da Cenografia e do Figurino Teatral, na qual os conteúdos referentes ao figurino são propostos juntamente àqueles que aludem ao espaço teatral. A abordagem orientada pelo plano de ensino é teórica e direcionada a uma perspectiva histórica, apesar de indicar a exploração de um conhecimento técnico acerca dos elementos estruturais do espaço cênico e do figurino teatral.

Especificamente sobre os aspectos do figurino, a disciplina conduz a compreensão do aluno para a noção ampla do termo, recorrente no campo das artes cênicas, que se refere àquilo que o ator veste em cena. Pela abordagem histórica, a disciplina visa construir o entendimento dos sistemas vestimentares, delimitando o surgimento da moda como um evento nas diferentes trajetórias da humanidade, assim como registram Viana e Velloso (2018, p. 16-18). Vale destacar que nesse caminho de definições, a abordagem semiológica é aplicada para distinguir os aspectos individuais e sociais do vestuário (Barthes, 2005), que são empregados na composição dos figurinos e que se sintetizam na expressão “traje de cena”⁴ (Viana; Velloso, 2018).

Um aspecto importante da disciplina reside no modo como ela contempla a visualidade como uma categoria da cena. Nesse sentido, elementos como espaço, corpo e figurino se tornam as bases de uma composição visual que é construída a partir da experiência de criação. Tomando Roubine (1998) e Scheffler (2019) como referências, a disciplina penetra nas diferentes abordagens dos encenadores ao longo da Idade Contemporânea, indicando princípios de composição de poéticas e experimentações que chegam aos nossos dias. A partir disso, a disciplina demanda que a composição visual da cena também seja integrada ao trabalho do ator. Os elementos espaço, corpo e figurino são tomados como componentes de atuação, bem como indicam alguns relatos de Muniz (2004, p. 44) acerca da relação entre atores e figurinos nos processos de criação.

Quanto à bricolagem, ela só aparece como um item curricular do curso de Licenciatura em Teatro. Na disciplina Bricolagem e Reaproveitamento de Materiais, a bricolagem é nominalmente expressa por meio de sua vinculação com os princípios de criação plástica e com o reaproveitamento de materiais. Ela direciona a criação para máscaras, bonecos, adereços cênicos e elementos cenográficos, tendo em vista o ensino das Artes Cênicas na escola. De acordo com o plano de ensino, o conteúdo programático indica que haja o uso consciente de materiais e que eles sejam selecionados e preparados a partir de transformações criativas de baixo custo, evitando o desperdício. Dessa forma, os objetos indicados como resultados da experimentação material, como bonecos, máscaras e adereços são confeccionados, principalmente, a partir da sucata, levando em consideração que as técnicas plásticas de construção despontem do contato com os materiais e da própria experiência criativa.

Como professor, desde 2019, sou o responsável pela disciplina Bricolagem e Reaproveitamento de Materiais no curso de licenciatura. Ao longo dos anos, direcionei a abordagem da bricolagem aos estudos das formas animadas (Amaral, 2011), conforme é sugerido pelo plano de ensino. No entanto, ultrapassando o contexto de objetos de manipulação que

⁴ Para uma maior clareza e padronização, no texto, o termo traje é adotado para expressar a dimensão particular da aparência e das roupas dos personagens, enquanto o termo figurino é empregado para designar o âmbito coletivo e determinado do conjunto de trajes e objetos vestíveis de uma produção artística.

as formas animadas atribuem, estendi a experimentação plástica ao figurino. A partir da criação dos bonecos e das máscaras, passei a provocar os alunos para que a criação chegasse a uma experimentação no próprio corpo do ator, a partir da plasticidade dos trajes. Assim, da tridimensionalidade do boneco como um objeto manipulado pelo corpo, direcionamos-nos à máscara, como um recurso sobre o corpo, até chegar ao traje, na medida em que ele é estruturado pelo corpo do ator, ao mesmo tempo em que estrutura o corpo do ator (Viana; Velloso, 2018, p. 22; Scheffler, 2019, p. 133-134).

Entre 2020 e 2021, assumi a disciplina Fundamentos da Cenografia e do Figurino Teatral, trabalhando diretamente com os conteúdos de figurino e cenografia, realizando um diálogo na formação dos alunos, já que, concomitantemente, também estava à frente da disciplina de Bricolagem e Reaproveitamento de Materiais. No entanto, a partir de 2022, migrei da disciplina Fundamentos da Cenografia e do Figurino Teatral para a disciplina Ateliê de Criação, que somente existe no curso de Bacharelado. Esta disciplina tem como objetivo proporcionar aos estudantes a experiência de uma oficina de criação autônoma, na qual pesquisa e desenvolvimento sejam direcionados pela vivência dos alunos a partir da orientação de um conjunto de professores. Meu papel ao integrar o grupo docente se concentra na direção de arte, considerando o figurino como um objetivo específico do trabalho. Essa mudança significou uma intensificação no âmbito da produção artística: apesar do caráter de ensino por se tratar de uma disciplina, ela ampliou o cruzamento das posições de professor, pesquisador e artista em meu trabalho, pois seu objetivo de oficina impõe um resultado artístico a ser apresentado como finalização da formação dos estudantes no curso.

Diante do desafio, a bricolagem se tornou o princípio a guiar as criações na esfera da direção de arte. Por se tratar de uma experiência contextualizada no trabalho do ator, o objetivo da direção de arte não é exercer a função de figurinista, o que representa um controle na minha posição como artista. O objetivo é promover que os estudantes experimentem a criação do figurino na produção artística, realizando procedimentos individuais e coletivos que se pautem pela materialidade dos trajes. Por essa razão, a bricolagem passou a representar um princípio que orienta o processo de criação que a disciplina demanda, considerando a bricolagem da minha própria experiência nos conhecimentos estruturados nos currículos dos cursos.

Bricolagens e figurinos

Na disciplina Ateliê de Criação, o processo de criação estimulado pelos professores leva em consideração a montagem de uma peça que visa a apresentar o trabalho realizado ao longo de um período letivo que, no caso da Faculdade Cesgranrio, corresponde a um semestre. O processo compreende três orientações distintas: atuação e direção geral, direção de arte e direção musical. As orientações são realizadas por três professores, que assumem cada uma das áreas e acompanham o processo ao longo do período.

A proposta metodológica apresentada aqui é produto das experiências realizadas entre os anos de 2023 e 2024 e que resultaram nas seguintes montagens: “Macondo: um dia em cem anos” (2023/01), “O amor é um franco-atirador” (2023/02) e “O pânico” (2024/01). Durante esse período, estive orientando a direção de arte e integrando o grupo docente com

as professoras Carolina Virgüez e Chiara Santoro⁵ e com o professor Theotônio de Paiva⁶. A intenção aqui não é apresentar um relato cronológico dos processos de cada semestre, mas evidenciar um método de trabalho que sintetiza diferentes procedimentos dentro do processo de criação do espetáculo de modo geral e, especificamente, do processo de criação dos figurinos.

Para tanto, emprego a narrativa, de acordo com as indicações de Marilda Oliveira (2011), enquanto relato da experiência vivida em sala de aula e pela qual construímos sentido por meio da descrição e análise dos dados. Sobre tal aspecto, ressalto que, na narrativa, envolvo elementos autobiográficos e exercito a memória (Oliveira, 2011; Hernández, 2013) como fatores que permitem transparecer a reflexividade da postura de pesquisador.

O processo de criação de cada turma se inicia a partir da escolha de um texto que contemple o número de estudantes inscritos na disciplina e o interesse comum de pesquisa. Comumente, adaptações dramáticas são necessárias tendo em vista a relação com o espaço teatral, a linguagem adotada para a montagem, bem como o uso de recursos cênicos e musicais. A seleção do texto se associa diretamente à fixação de personagens, o que corresponde a uma das etapas mais importantes nesse momento inicial do processo. A escolha de personagens pelos atores é um fator decisivo para o processo de criação dos figurinos, já que, a partir de então, começam-se a esboçar problemas criativos para o trabalho com o figurino. Entre eles, destacam-se: o número de cenas; a variação de trajes de um mesmo personagem; a troca de figurinos de um ator ou atriz que possui mais de um personagem; os núcleos de personagens que o texto e a dramaturgia sugerem, entre outros. Todos esses problemas são colocados no trabalho coletivo de criação, mas são elaborados também na ordem individual, de modo que cada estudante dedique atenção às questões práticas de sua atuação.

Com o texto selecionado e os personagens definidos, o trabalho de atuação e de música da montagem se inicia. Nesse sentido, a direção de arte instrui a pesquisa do espaço, uma vez que ela é fundamental para o trabalho de atuação e de música. O processo cenográfico começa nesses primeiros estágios, ao passo que a criação dos figurinos tende a aguardar a atuação se desenvolver, ou seja, a orientação costuma observar que os atores e os próprios professores percebam e sinalizem a necessidade de os figurinos entrarem no processo. Esse momento não é determinado em um cronograma, mas sentido pela dinâmica do trabalho.

Quando tal necessidade é posta em evidência, organiza-se um procedimento coletivo que busca intensificar o processo de criação de figurinos. Nesse procedimento, são estabelecidos alguns códigos da linguagem visual (Dondis, 2007) que o espetáculo irá adotar e, especificamente, os códigos visuais de representação dos personagens (Volpi, 2012). Vale ressaltar que, até chegar ao procedimento, os estudantes são orientados a assumirem uma atitude criativa de maneira que busquem e empreguem, em seus processos de pesquisa de atuação e de música, objetos que julguem estimular o desenvolvimento da criação. Entre

⁵ A professora passou a integrar o grupo docente em 2023/02.

⁶ O professor participou do grupo docente na montagem de *Macondo: um dia em cem anos*.

os objetos, estão incluídas roupas, itens do vestuário e até mesmo objetos decorativos que assumam uma função de estímulo na criação. No entanto, a orientação é que esses objetos sejam obtidos a partir de uma coleta daquilo que já está disponível aos estudantes, tal qual preconiza as considerações de Lévi-Strauss sobre o *bricoleur*. Em outras palavras, que nada seja adquirido até que os acordos sobre os códigos sejam estabelecidos pelo procedimento coletivo e pelas etapas posteriores de pesquisa individual.

Para o procedimento coletivo, há uma preparação que advém da atitude de coleta de objetos, estimulada em relação à pesquisa de atuação e de música. Antes de chegarem para o dia do procedimento coletivo, todos os estudantes devem armazenar o maior número de roupas e itens de vestuário que considerem ser pertinentes à criação do espetáculo. Em alguns casos, o grupo estabelece critérios para a seleção das peças a partir de avaliações sobre o processo de criação. Os critérios de seleção levam em consideração alguns códigos que se tornam explícitos e estabelecidos como elementos da linguagem visual. Por exemplo, cores de figurinos, formas e volumes das roupas, estilo e décadas de referência, entre outros. Os critérios estabelecidos para a seleção são determinados pelos códigos visuais explorados pelos alunos durante a fase de pesquisa e são determinantes para o procedimento coletivo, que é realizado em conjunto com os professores-orientadores.

Para a preparação do procedimento coletivo de criação de figurinos, a ressalva de não adquirir nenhum item é mantida e a coleta e a seleção devem ser realizadas nas fontes acessíveis para cada estudante. Muitas vezes, os próprios guarda-roupas individuais ou de pessoas próximas são os locais escolhidos. Apesar disso, a preparação não se destina somente à coleta e seleção de itens do personagem (ou personagens) de cada estudante. A orientação é que seja selecionado tudo que possa servir à criação do espetáculo. Inclusive, os professores também participam dessa etapa.

O estímulo a essa atitude de coleta e seleção, tendo em vista a prática do *bricoleur*, concentra a atenção do processo de criação sobre a relação entre corpo e objeto, em especial, o vestuário. Na proposta metodológica, assume-se o vestuário como uma fonte para o processo criativo. Ele se refere ao conjunto de roupas e de outros objetos que estão disponíveis e estabelecem relações sociais, já que seus usos são estruturados e estruturam convenções, aquilo que Barthes chamou de indumentária (Barthes, 2005, p. 268), e que produz o significado de moda (Barthes, 1979). A bricolagem como princípio criativo para o figurino ativa o vestuário como um elemento, que se caracteriza pela plasticidade significativa e que é apropriado como matéria para a criação das composições. Portanto, a orientação aos alunos da atitude de busca e seleção de objetos do vestuário reforça o princípio da bricolagem. Quando os estudantes assumem uma postura ativa de observação e pesquisa sobre aquilo que existe no cotidiano deles e que já integra o seu campo de atuação, eles vivenciam simultaneamente processos a partir de uma abordagem da bricolagem: o de criação, como sugere Certeau (1998) sobre a reinterpretação dos produtos culturais na sociedade de consumo, e o de “ensinoaprendizagem”, como Nilda Alves (2003) indica nas práticas pedagógicas que manifestam o uso de artefatos do cotidiano. No caso dos figurinos, essa atitude põe em pauta a noção de que o material para a criação, o vestuário, já existe em seu entorno e que ele pode acessá-lo e ressignificá-lo. Assim, é possível dizer que a atitude fortalece o princípio

identificado por Lévi-Strauss de que o *bricoleur* recolhe e emprega os materiais tendo em vista que “isso sempre pode servir” (Lévi-Strauss, 1989, p. 33).

O incentivo à apropriação do vestuário desperta uma relação entre moda e figurino na medida em que os objetos coletados e empregados para a criação estão identificados sob o significado da moda. Uma vez que os alunos obtêm as peças entre o conjunto do seu cotidiano, as roupas, acessórios e outros itens recolhidos representam a lógica do consumo, pois são produtos que estão no ciclo de comercialização da moda. Embora as peças possam ser obtidas em seus próprios guarda-roupas, ou até de pessoas próximas, e, por essa razão, podem ser antigas e estarem fora de uso, elas simbolizam o signo da moda na medida em que passaram pela esfera da produção, da distribuição e do consumo, aludindo a uma referência temporal do próprio fenômeno da moda. Tal contexto se assemelha ao debate conduzido por Ana Hoffman (2012), na medida em que artefatos de moda são adotados como materialidade para uma experiência de criação de figurino, o que estabelece um jogo temporal a partir da montagem que utiliza o corpo do sujeito como suporte. O vestuário que alude ao passado, rotulado como “fora de moda”, é ressignificado na composição criativa, evidenciando a característica cíclica da moda e demonstrando uma mudança na função dos objetos. Como Viana e Velloso (2018, p. 9) sintetizam acerca do estatuto da moda e da relação com o figurino: “traje de cena não é moda, ainda que possa representá-la quando necessário. Quando a moda sobe ao palco teatral, torna-se traje de cena”.

Para o dia do procedimento, reserva-se um espaço em que todos os estudantes e professores possam circular. Como a preparação estimula a coleta de material, é necessário que o espaço comporte a visualização de todos os itens trazidos pelos estudantes e pelos professores. Geralmente, os espaços escolhidos são aqueles em que a montagem irá acontecer, ou seja, o espaço de apresentação. Isso favorece o processo de criação dos figurinos, já que o diálogo com o espaço auxilia na ambientação e caracterização.

Todos os objetos trazidos são dispostos em alguma superfície. Como a maioria são roupas e, dependendo do número de estudantes, o volume pode ser grande, o chão, comumente, é adotado como o espaço para a distribuição das peças de acordo com seus formatos e funções: partes de cima, partes de baixo, vestidos, calças, casacos... Essa distribuição permite que todos os envolvidos tenham uma visualização panorâmica do material que está disponível para a composição dos trajes. Assim, os alunos são convidados a circularem pelas roupas e observarem o que se apresenta no espaço e quais são os itens que mais lhes chamam a atenção.

Diante do material coletado e distribuído, inicia-se a exploração compositiva, que se refere à ação que cada ator promove ao experimentar no corpo as peças que ele considera mais aderentes à caracterização do personagem. A exploração é realizada por blocos, já que é importante que os demais alunos observem as composições que os colegas realizam. Não há regra para a organização dos blocos, mas, geralmente, eles se formam por núcleos de personagens ou por grupos. Entende-se aqui como núcleo um conjunto de personagens que possuem uma relação já descrita no texto, como, por exemplo, uma família. Por grupo, se agregam personagens que possuem alguns critérios de semelhança: importância, função, ordem de aparição, idade, gênero, localidade, entre outros critérios que podem surgir de acordo com a montagem. Para ilustrar, podemos relatar que, em *Macondo*, houve um bloco que era composto por um núcleo familiar, como está registrado na figura 1. Depois desse, fo-

ram realizados outros blocos, como os dos narradores e os dos personagens que apareciam em um lugar específico. Após a finalização desses grupos, passou-se para os núcleos de personagens que pertenciam a outra região explorada no texto. Vale destacar que a ordenação dos blocos é realizada no momento da experimentação, conforme a percepção do elenco sobre a estrutura da peça.

FIGURA 1 – BLOCOS COMPOSITIVOS DE FIGURINO



FONTE: Acervo do autor. Registros fotográficos dos blocos compositivos de figurino da montagem *Macondo: um dia em cem anos*.

Na ação de criar as composições com os figurinos, os estudantes exploram as formas, cores, texturas de acordo com suas impressões sobre os personagens, como aparece na figura 2. Algumas vezes, eles seguem rubricas do texto ou mesmo ensaiam composições a partir de objetos que já estão em utilização ao longo do processo de pesquisa de atuação. As indicações das rubricas podem sugerir referências para as composições, bem como algumas peças do vestuário que já fazem parte do processo de criação se tornam guias para a exploração de outras possibilidades de composição.

FIGURA 2 – COMPOSIÇÕES PARA PERSONAGENS



FONTE: Acervo do autor. Registros fotográficos das composições de duas estudantes para as personagens Menina Ruiva (parte superior) e Garota do Campo (parte inferior), da peça *O amor é um franco-atirador*.

Todas as alternativas geradas pelos estudantes são registradas por fotografias, que passam a ser consideradas “documentos de trabalho” (Gonçalves, 2020). Cada ator é fotografado individualmente com a composição do traje que criou no espaço de ensaio. No entanto, também são feitos registros das composições por núcleos e grupos de personagens. Esses registros servem como documentos do processo de criação e permitem que os elementos visuais sejam facilmente visualizados, pois, como afirma Flavio Gonçalves (2020, p. 25), tornam-se “indícios que podem servir ao estudo das ações e caminhos que constituem o contexto de concepção de um trabalho em arte”. Uma vez que a dimensão indiciária das fotografias fixa o enquadramento e as poses realizadas, por uma perspectiva semiótica, as semelhanças e diferenças visuais das alternativas se evidenciam com mais precisão.

A partir das criações e de seus registros, os estudantes, sob a orientação dos professores, identificam os elementos visuais mais pertinentes para cada personagem e, com isso, inicia-se um trabalho de coordenação das composições, principalmente no que se refere à construção de um código por núcleos e/ou grupos. Essa fase é bastante intensa, já que a ideia de coordenação indica que elementos de diferentes trajes se integrem na busca de uma unidade visual. A cor é o elemento mais explorado, já que ela dirige a percepção da aparência visual devido à luz. Porém, texturas, estampas e formas também são determinantes para a coordenação das composições.

O trabalho de coordenação se fundamenta na ideia de que a composição do traje de cena do personagem se estabelece pelo modo como o corpo do ator e os elementos do vestuário se tornam signos na montagem da peça. Essa fundamentação semiológica se expressa pela própria adoção do termo “traje” (Barthes, 2005; Viana; Velloso, 2018) e pela consideração da encenação como uma linguagem (Roubine, 1998; Pavis, 2008) construída a partir de códigos que dimensionam a visualidade da cena teatral pela interação entre corpo, espaço e objetos (Scheffler, 2019).

Além disso, é nesse momento que o procedimento fortalece o processo de criação como uma “rede”, tanto no âmbito criativo, já que explicita um sistema aberto em construção pela interação entre os sujeitos (Salles, 2017), como uma tessitura pela dimensão pedagógica da produção de sentidos (Alves, 2007). Como professor, convoco todos os alunos a apreciarem e opinarem sobre a determinação dos códigos, de modo que as escolham sejam orientadas pelas percepções coletivas.

No trabalho de coordenação, alguns trajes podem ser recompostos devido à escolha dos códigos visuais que guiam um núcleo ou grupo. Assim, ao estudante cabe gerar outra composição, respeitando a determinação do código visual decidido coletivamente. O trabalho de coordenação implica retornos ao material coletado e a uma outra observação do conjunto de objetos disponíveis para a criação. É nessa fase que as alternativas passam a se tornar decisões e, por essa razão, algumas vezes, o trabalho de retorno requer a possibilidade de renunciar a composições geradas e já definidas. Como o processo de concepção ocorre por blocos tendo em vista a sequência das cenas da montagem, grupos ou núcleos finais podem criar a necessidade de revisão dos figurinos de personagens determinados anteriormente.

Nesse contexto, é importante salientar que os retornos e as revisões podem corresponder à permuta de objetos entre as composições criadas, como demonstra a parte superior da figura 3. Isto é, o que estava sendo usado para a composição de um traje de um personagem passa a ser um item fundamental para outro, o que gera um novo trabalho de composição e geração de alternativas para os estudantes.

FIGURA 3 – REVISÃO DE FIGURINO E MANUTENÇÃO DE PEÇAS NOS TRAJES



FONTE: Acervo do autor. Processo de criação do figurino de *Macondo: um dia em cem anos*. Parte superior: permuta de objetos entre personagens. Parte inferior: dois casos de trajes de personagens diferentes realizados pelo mesmo ator.

Especificamente, os figurinos dos personagens que precisam de diferentes trajes, de acordo com a necessidade dramática, são explorados depois das definições dos códigos visuais. Uma vez estabelecidos os elementos que caracterizam o personagem, um grupo ou um núcleo, a variação é conduzida por meio da exploração e busca de objetos que se mantenham associados aos códigos e atendam a necessidade de um outro traje. Já os atores que realizam mais de um personagem demandam explorações criativas específicas, pois a troca de roupa é um fator decisivo para as diferentes composições. Ao longo das experiências conduzidas, os casos dos estudantes com mais de um personagem foram tratados por meio de efeitos de sobreposição, ou mesmo por composições que compartilhassem peças que eram usadas como opção de continuidade estrutural. Por exemplo, uma calça poderia se manter para os trajes de dois personagens distintos, uma vez que as demais peças que integravam os figurinos se diferenciavam fortemente e se relacionavam aos códigos visuais de cada grupo, como é possível observar na parte inferior da figura 3. Diante disso, é importante fazer a ressalva de que esses recursos de sobreposição e compartilhamento de peças são opções de acordo com a sequência das cenas e o tempo para a troca de figurino. Cada montagem possui necessidades distintas e, geralmente, as questões de figurino não se resolvem de forma rápida e pontual, já que o próprio processo de criação da peça teatral não é linear. Outros problemas criativos podem surgir durante o processo, o que representa os movimentos de retornos e revisões já mencionados.

O procedimento coletivo se encerra na medida em que ele consegue determinar os principais códigos pelos quais os figurinos se estruturam e registrar as diferentes composições. É claro que o procedimento não consegue contemplar todas as questões, já que o processo é vivo. No entanto, o que se estabelece é que, a partir desse procedimento coletivo, ocorram processos individuais que serão conduzidos por cada estudante na busca de atender as necessidades específicas de sua atuação frente ao personagem ou aos personagens que ele interpreta.

O processo individual se configura pelo diálogo com os códigos criados coletivamente e envolve procedimentos de busca, seleção de materiais e criação de alternativas por meio de composições que são realizadas isoladamente e testadas em cena, durante os ensaios, como se pode observar na figura 4. Diante da determinação dos códigos por meio da exploração coletiva e dos processos individuais de pesquisa, necessidades de objetos ou peças de vestuário específicas podem surgir para a composição de trajes. No entanto, isso não representa um problema: a demanda por um objeto, peça ou acessório exclusivo demonstra um aperfeiçoamento dos códigos visuais e ela deverá ser avaliada de acordo com os recursos que a peça tem para que a necessidade possa ser atendida. Situações como essas são recorrentes, sobretudo, no que se refere aos calçados. Por se tratar de um item muito suscetível à variação de tamanho, os procedimentos individuais tendem a concentrar especial atenção na busca pelas melhores opções. Brechós são amplamente explorados pelos estudantes, mas, novamente, há um incentivo por parte dos professores que os alunos mobilizem seus contatos para que o material seja conseguido tendo em vista aquilo que está disponível entre amigos, parentes e pessoas próximas, o que reforça o princípio da bricolagem.

FIGURA 4 – OS CÓDIGOS VISUAIS E OS PROCESSOS INDIVIDUAIS



FONTE: Acervo do autor. Processo de criação do figurino da personagem Terapeuta de *O pânico*. Parte superior e meio: procedimento coletivo de determinação dos códigos visuais. Parte inferior: resultado em cena do traje da personagem após processo individual de pesquisa.

Por fim, no contexto da disciplina Ateliê de Criação, o processo de criação de figurino se desenvolve durante os ensaios, nos quais as composições são avaliadas em cena pelos estudantes e pelos professores. Como responsável pela direção de arte, meu trabalho busca observar e questionar os alunos sobre como as escolhas criam sentido para a proposta da peça. Assim, até o momento da apresentação, podem surgir questões que são tratadas no tempo e nas possibilidades existentes.

Entre os diferentes alunos, os processos podem variar muito em relação à dedicação e ao tratamento das demandas específicas dos personagens. A observação dos diferentes fluxos implica, para mim como professor, uma organização de modo que os tempos individuais sejam respeitados sem que haja impacto sobre os acordos coletivos estabelecidos. De qualquer forma, a compreensão da bricolagem como princípio é evidente na interação entre os estudantes. Pelo procedimento coletivo, a configuração do figurino dos personagens faz com que cada aluno tenha peças de diferentes colegas, o que cria uma diversidade de relações que atesta a rede que o princípio da bricolagem proporciona nos processos criativos e de ensinoaprendizagem.

Considerações criativas

Frente à narrativa metodológica do processo de criação de figurino no contexto específico da prática de ensino da disciplina Atelier de Criação, e no âmbito da produção artística que a montagem da peça estrutura, gostaria de propor uma reflexão teórica sobre alguns temas que a proposta metodológica e os procedimentos implicam. Destacando o figurino como tema central, podemos concentrar a atenção sobre a forma de pensamento que a bricolagem representa e, com isso, explorar a relação entre bricolagem e projeto.

Por meio da figura do engenheiro, Lévi-Strauss evidencia um pensamento que se apoia no projeto enquanto um plano de ação *a priori*. O autor afirma que “[...] o engenheiro sempre procura abrir uma passagem e situar-se além, ao passo que o *bricoleur*, de bom ou mau grado, permanece aquém” (Lévi-Strauss, 1989, p. 35). Isso quer dizer que o pensamento do engenheiro se caracteriza por uma racionalização que implica uma solução pré-definida que necessita de materiais específicos para ser alcançada. Essa noção pode se conformar a questões que alguns figurinistas podem sugerir ao afirmar que a bricolagem exclui um profissional especializado que garante o trabalho material na produção do figurino. Porém, como figurinista e professor, destaco que a proposta metodológica não exclui o profissional. O que ela faz é estabelecer uma outra noção de projeto.

Adriana Vaz Ramos (2013) explora a noção de projeto por meio das definições de Argan (2005), demonstrando como o seu significado historicamente alude a um sentido de programação, o que se associa às considerações de Lévi-Strauss. Identificando uma crise no design, Argan (2005, p. 251-261) sinaliza que a programação advém de uma condição na qual o caráter transformador do projeto é restrito a operações mecânicas e de soluções às contradições da sociedade capitalista. Nesse caminho, o projeto perde seu caráter social de devir histórico e se associa ao lucro e aos regimes reacionários, distanciando-se da imaginação, que, para o autor, é a base do projeto. Esse significado de programação atribuído ao projeto por Argan explicita sua fundamentação teórica no materialismo histórico e vai ao encontro da indicação do pensamento racional do engenheiro por parte de Lévi-Strauss.

Apesar da diferença entre o estruturalismo do antropólogo e o materialismo histórico do historiador da arte, a racionalidade do engenheiro pode se associar às condições ideológicas das soluções que reificam as relações criativas na sociedade capitalista. Com isso, podemos considerar que a bricolagem no processo criativo se difere desse pensamento de projeto enquanto uma programação, mas pode ser entendida como um projeto que envolve a imaginação e se vincula ao devir.

A distinção proposta por Ramos (2013) corrobora esse entendimento. Lançando o termo “design de aparência de atores” (Ramos, 2013, p. 40), a figurinista sugere que a noção de projeto esteja atrelada à realização artística e que se concentre na construção da informação visual. Essa orientação demonstra a fundamentação do pensamento de Argan (2005, p. 261-264) sobre a crise do objeto, na medida em que o produto não se torna o enfoque da prática do projeto, mas, sim, “a representação, o signo” (Ramos, 2013, p. 47), o que reativa a afirmação de Lévi-Strauss (1989, p. 35) ao afirmar que o *bricoleur* opera por meio de signos, enquanto o engenheiro, com conceitos.

Para a nossa proposta metodológica, a adoção da bricolagem como princípio criativo permite que o profissional do figurino compreenda sua prática pelo trabalho com a informação visual da aparência dos atores, o que Ramos (2013, p. 22) nomeia de “caracterização visual”. O trabalho de bricolagem na caracterização visual dos atores não exclui o profissional especializado do figurino. O que ele renuncia é uma postura racional e premeditada do profissional e, sobretudo, apartada do processo de criação da montagem teatral, tal qual Rosane Muniz (2004, p. 56-57) apresentou ao registrar o relato de Marília Pêra sobre os figurinos de *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues. Ao declarar que o figurinista da peça não havia acompanhado o trabalho e chegou com “a ideia fechada”, isto é, com o “figurino praticamente pronto”, a atriz diz que isso implica uma sujeição do ator, e que “o melhor mesmo é quando todo mundo torce junto”.

Contudo, alguém pode se perguntar: a ênfase sobre o processo não seria uma perda do trabalho profissional especializado na materialidade do objeto?

Para responder, podemos referenciar a proposta metodológica por meio do conceito de pós-produção, declarado por Nicolas Bourriaud (2009). Conforme aponta o autor, na contemporaneidade, a construção do objeto a partir de noções de originalidade e criação, como uma prática de dar forma a uma matéria bruta, foi substituída por práticas de manipulação e reordenação que não colocam um produto acabado no final do processo criativo. Retomando as noções de Michel de Certeau, Bourriaud (2009, p. 20-21) propõe que a apropriação é uma ação criativa, já que emprega elementos que estão a nossa disposição. Portanto, afirma que a produção artística deve ser considerada como “um local de manobras, um portal, um gerador de atividades [... pois] bricolam-se os produtos, navega-se em redes de signos, inserem-se suas formas em linhas existentes” (Bourriaud, 2009, p. 16).

Na proposta metodológica da bricolagem na criação de figurinos, podemos caracterizar que o processo direciona o foco “a estratégias de mixagem e de combinação de produtos” (Bourriaud, 2009, p. 48). Os procedimentos coletivos e individuais marcados pela determinação dos códigos visuais se estabelecem na medida em que os produtos do vestuário são apropriados e, a partir deles, são geradas inúmeras combinações. As combinações correspondem à materialidade das criações, o que concretiza a composição dos trajes

dos personagens. A aparência dos atores se configura pelo trabalho com os códigos visuais, e isso estabelece uma rede de signos, suscitando uma forma distinta daquela baseada na construção do objeto pela fabricação do produto e pela transformação da matéria-prima.

No âmbito pedagógico, a ênfase sobre o processo também não representa uma perda da especificidade da profissionalização. Além de tramar uma rede entre professores e alunos que potencializa a produção de sentidos, impulsionada pela prática que assume o cotidiano e os artefatos culturais como fontes para o processo de ensinoaprendizagem (Alves, 2003; 2007), a bricolagem se associa à dimensão política do que Boaventura de Sousa Santos chamou de “ecologia de saberes” (2007). Como um paradigma alternativo ao conhecimento monocultural hegemônico, científico e ocidental, a ecologia dos saberes concebe a pluralidade epistemológica que desierarquiza os lugares de dominação na produção do conhecimento. Nesse sentido, a bricolagem reforça a interação entre os saberes, a flexibilidade epistêmica e a valorização da diversidade, o que se associa à noção de uma criação por meio da pós-produção. Estabelecer a criação de figurinos pela apropriação do vestuário e realizar a composição a partir da interação entre professores e alunos ultrapassa a divisão rígida das posições racionais de concepção artística e de educação, que impõe um modelo único de solução ou entendimento. A bricolagem se combina à ecologia dos saberes, integrando diferentes sujeitos, conhecimentos e materiais, para lidar com os desafios complexos da criação artística e da formação de artistas.

Por fim, cabe destacar que caracterizar a proposta metodológica no âmbito da pós-produção e da ecologia de saberes é colocar em pauta a autoria como uma categoria ainda muito defendida pelas posições mais tradicionais da produção artística. Na medida em que o processo relatado aqui envolve procedimentos coletivos e individuais, o que se evidencia é a criação como uma “rede em construção” (Salles, 2017, p. 116), na qual o processo é contínuo e baseado na interação entre os sujeitos. A rede se instala na medida em que há um projeto poético que coloca os agentes em interação e instaura um sistema aberto, que acolhe inúmeras possibilidades, mas que exige escolhas, modos de trabalho e critérios em equipe. No caso da proposta metodológica da bricolagem, considero que a produção artística na formação em teatro corresponde ao projeto poético, e que alunos, professores e demais pessoas envolvidas se colocam em interação, formando uma rede. Os procedimentos adotados no processo de criação de figurinos demarcam os momentos de escolhas, tais quais os atos de seleção das peças do vestuário e as composições vivenciadas no próprio corpo, realizadas pelos alunos a partir de seus personagens. Eles determinam modos de pensar, particularmente pela adoção da bricolagem como princípio. Uma vez que os agentes experimentam a bricolagem, os modos de fazer se estabelecem pela forma de pensamento que ela proporciona, e isso faz com que se instaurem critérios em equipe, em especial no que se refere às responsabilidades no processo de criação.

Bourriaud (2009, p. 99) declara que, nos processos artísticos de pós-produção, o autor se torna uma entidade jurídica, uma vez que, no âmbito teórico e prático, a autoria já vem sendo questionada há tempos. A bricolagem como princípio criativo e como uma abordagem metodológica faz com que a proposta apresentada aqui estabeleça uma rede em que os processos sejam mais horizontais no âmbito da criação de figurinos e nas práticas pedagógicas. À medida que o trabalho do ator é contemplado e inserido nos procedimentos de

criação, o processo rompe com a hierarquização de posições que a divisão social do trabalho na produção artística pode ainda reproduzir. No caso dos procedimentos relatados neste artigo, a interação entre os diferentes sujeitos intensifica o caráter de pesquisa, alcançando a forma mais ampla do sentido de criação e de educação. Com isso, considero que, como figurinista, professor e pesquisador, os processos realizados e suas apresentações demonstram outros modos de conceber a produção artística, que, amparada pelo teor educacional dessa experiência, promove o reconhecimento de outras formas de pensar, o que reforça uma das primeiras considerações sobre a bricolagem.

Referências

ALVES, Nilda. Cultura e cotidiano escolar. **Revista Brasileira de Educação**, n. 23, agosto 2003. Disponível: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782003000200005>. Acesso em: 07 dez. 2024.

ALVES, Nilda. SOBRE MOVIMENTOS DAS PESQUISAS NOS/DOS/COM OS COTIDIANOS. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 8 pgs., 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/23967>. Acesso em: 7 dez. 2024.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: EDUSP, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. 5. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARBOZA, L.; PRESTES, B. ; MARQUES, M. **A customização como prática no setor de moda: aplicação na oficina de artesãs da comunidade de Maceió em Niterói**. Revista de trabalhos acadêmicos da XII Jornada Científica, XI Encontro de Iniciação Científica e III Encontro de Pós-graduação, 2010. Disponível em: <http://revista.universo.edu.br/index.php?journal=1reta2&page=article&op=view&path%5B%5D=496&path%5B%5D=399>. Acesso em: 18 jul. 2024.

BARTHES, Roland. História e sociologia do vestuário. In: **Inéditos** (Vol.3- Imagem e moda). São Paulo, Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. São Paulo: Ed. da Universidade de São, Paulo, 1979.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.

CARVALHO, Flavio Ribeiro de Souza. **O Ator Bricoleur**. Anais ABRACE, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Flavio%20Ribeiro%20de%20Souza%20Carvalho%20-%200%20Ator%20Bricoleur.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2024.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARRÉU, Leonardo. Métodos alternativos de pesquisa na universidade contemporânea: uma reflexão crítica sobre a/r/tografia e metodologias de investigação paralelas. In: MARTINS, Raimundo. TOURINHO, Irene. (Org.). **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013, p. 97-113.

CÔRREA, M. R.; FRANÇA, C. A figura do bricoleur em práticas artísticas - DOI 10.5216/vis.v12i2.34486. **Visualidades**, Goiânia, v. 12, n. 2, 2015. DOI: 10.5216/vis.v12i2.34486. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34486>. Acesso em: 18 jul. 2024.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GONÇALVES, Flávio Roberto. Documentos de Trabalho: percursos metodológicos. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 9, n. 16, ano 9, dezembro de 2020, p. 19-39. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/87091>. Acesso em: 07 dez. 2024.

HERNÁNDEZ, Fernando. Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo. TOURINHO, Irene. (Org.). **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013, p. 77-95.

HOFFMANN, A. Fiapos, retalhos e (sobras) para possíveis entrelaçamentos entre figurino e moda na construção dos corpos performáticos contemporâneos. In: VIANA, F.; MUNIZ, R. (Org.). **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012, p. 169-183.

KINCHELOE, J. L. Introduction: The power of the bricolage: Expanding research methods. In: Kincheloe, J. L. & Berry, K. S. (Eds.). **Rigour and complexity in educational research: Conceptualizing the bricolage**. Maidenhead: Open University Press, 2004.

KINCHELOE, Joe. L. On to the Next Level: Continuing the Conceptualization of the Bricolage. **Qualitative Inquiry**, Volume 11 Number 3, 2005, p. 323-350. DOI: 10.1177/1077800405275056

LAROUSSE. **Bricolage**. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bricolage/11132>. Acesso em: 18 jul. 2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

LODDI, L.; MARTINS, R. A cultura visual como espaço de encontro entre construtor e pesquisador bricoleur. **Revista Digital do LAV**, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 087–108, 2010. DOI: 10.5902/198373482189. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/2189>. Acesso em: 18 jul. 2024.

MOSTARO, Marcelo. **O stylist como bricoleur no design de moda**. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi, Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1xav2eB7GO6Ov-8QEBHkdFel28Lt2bVqn/view>. Acesso em: 18 jul. 2024.

MUNIZ, R. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. Por uma abordagem narrativa e autobiográfica: diários de aula como foco de investigação. In: MARTINS, Raimundo. TOURINHO, Irene. (Org.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 175-190.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed - São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMOS, A. **O designer de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

ROGERS, Matt. Contextualizing Theories and Practices of Bricolage Research. **The Qualitative Report**, V. 17(48), 2012, p. 1-17. Disponível: <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2012.1704>. Acesso em: 18 jul. 2024.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral: 1880-1980**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de Criação em Grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 79, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>. Acesso em: 07 dez. 2024.

SCHEFFLER, Ismael. **Teorias da cena: teatro e visualidades**. Curitiba: InterSaberes, 2019.

SURIANI, Ana Cláudia; MILLECCO, Mariana. Entrevista com Beth Filipecki, figurinista de Capitu (2008). **Machado de Assis em linha**, N. 20, Abril de 2017. Disponível <https://www.scielo.br/j/mael/a/dZR8FvxvstkkwtwywjsYFsF/?lang=pt>. Acesso em: 18 jul. 2024.

VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken. **Roland Barthes e o traje de cena**. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2018. DOI: Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/252 . Acesso em 27 julho. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro

(10/05/2009). **Com Ciência, Campinas**, n. 108. Disponível em: <<https://comciencia.br/dossies-73-184/web/handlerf209-2.html?section=8&tipo=entrevista&edicao=46>>. Acesso em 27 julho. 2024.

VOLPI, Maria Cristina. O figurino e a questão da representação da personagem. In: VIANA, F.; MUNIZ, R. (Org.). *Diário de pesquisadores: traje de cena*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012, p. 291-295.

Agradecimentos

Agradeço às professoras Carolina Virgüez e Chiara Santoro, ao professor Theotonio de Paiva e a todos os alunos a parceria e as trocas que motivaram as considerações apresentadas aqui.

Revisor do texto: Wendel Carlos de Sousa, Mestre em Literatura Brasileira (Universidade Federal do Rio de Janeiro). E-mail: wendelcdsousa@gmail.com.