

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES- CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO-PPGT

ADRIANA MARTINEZ MONTANHEIRO

JUM NAKAO:
A TRANSVERSALIDADE ENTRE A MODA E O TEATRO
NA CRIAÇÃO DE TRAJES DE CENA

FLORIANÓPOLIS

2015

ADRIANA MARTINEZ MONTANHEIRO

JUM NAKAO:

A TRANSVERSALIDADE ENTRE A MODA E O TEATRO
NA CRIAÇÃO DE TRAJES DE CENA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, área de concentração Teatro, Sociedade e Criação Cênica, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Fátima Costa de Lima.

FLORIANÓPOLIS

2015

ADRIANA MARTINEZ MONTANHEIRO

JUM NAKAO:
A TRANSVERSALIDADE ENTRE A MODA E O TEATRO
NA CRIAÇÃO DE TRAJES DE CENA

Dissertação, Mestrado em Teatro-PPGT- UDESC, Mestrado,
Área de concentração Teatro, Sociedade e Criação Cênica

Banca Examinadora:

Orientador (a): _____
Professora Doutora Fátima Costa de Lima
UDESC

Membro Interno: _____
Professora Doutora Maria Brígida de Miranda
UDESC

Membro Externo: _____
Professor Doutor Fausto Viana
USP

Suplente Interno: _____
Professor Doutor José Ronaldo Faleiro
UDESC

Suplente Externo: _____
Professor Doutor José Alfredo Beirão Filho
UDESC

Florianópolis, 17 de março de 2015

Agradeço a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho, incluindo principalmente meus mestres que me influenciaram com sua dedicação, inteligência e criatividade, meus amigos verdadeiros sempre dispostos a ajudar em todos os momentos, meus pais que sempre me apoiaram e acreditaram em meu potencial e principalmente a meus filhos Iuri, Luiza e Lucca que me inspiram e me impulsionam todos os dias com seu amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à minha orientadora Dr^a Fátima Costa de Lima que com sua competência sempre se manteve muito disposta a me ajudar, auxiliando em todas as minhas dúvidas com seu conhecimento, bom humor e gentileza.

Agradeço ao Dr^o Fausto Viana, que me empolgou com sua trajetória de pesquisa sobre o figurino presentes em seus livros e em conversas que tivemos.

Agradeço à Dr^a Maria Brígida Miranda, ao Dr^o José Ronaldo Faleiro, à Dr^a Teresa Franzoni, à Dr^a Sandra Meyer, ao Dr^o José Alfredo Beirão e ao Dr^o Matteo Bonfitto, que com muita gentileza e conhecimento, me apontaram novos caminhos a seguir dentro da pesquisa, mostrando-me uma parte de suas experiências teatrais e assim contaminando-me profundamente com seus saberes vindos do universo cênico.

Agradeço ao Dr^o Milton de Andrade que inicialmente me orientou com seus conhecimentos, com gentileza e prontidão, apontando com sabedoria possíveis caminhos a serem seguidos pela pesquisa.

Agradeço a todos os professores do Departamento de Moda que se dispuseram a auxiliar em minhas funções durante a minha ausência e especialmente à Dr^a Icléia Silveira que me incentivou a realizar o mestrado em Teatro e me orientou com seus conhecimentos na fase inicial do curso.

Também agradeço as valiosas contribuições recebidas pela compositora Jocy de Oliveira e pelo coreógrafo Maurício de Oliveira que se dispuseram em fornecer entrevistas de grande valor para o aprofundamento desta dissertação.

Agradeço da mesma maneira, aos colegas do PPGT que foram gentis e dispostos em me fornecerem informações ligadas ao teatro, campo que até então eu conhecia relativamente pouco.

Finalmente, agradeço especialmente aos meus amigos e a minha família que por muitas vezes se dispuseram em ajudar, nos momentos em que mais precisei.

“Os atores são fantasmas que penetram na realidade do teatro graças a esses detalhes do tecido, encontram a força nesses panos de vida”.

(LACROIX, 2009, p. 14)

RESUMO

MONTANHEIRO, Adriana Martinez. *Jum Nakao: A transversalidade entre moda e teatro na criação de trajes de cena*. 2015. 215 f. Dissertação (Mestrado em Teatro, Área: Teatro, Sociedade e Criação Cênica) – Universidade Estadual de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2015.

Esta dissertação é motivada pela identificação e a análise da relação entre o teatro e a moda na atualidade no Brasil, por intermédio da criação de figurinos cênicos por estilistas de moda brasileiros. Alguns aspectos essenciais na criação do figurino contemporâneo são abordados nesta pesquisa e são aprofundadas questões relacionadas à interação entre os territórios artísticos no teatro. Parte da obra do estilista, figurinista, diretor de arte, artista, designer e professor Jum Nakao é apresentada nesta pesquisa a fim de que, com seu trabalho, se represente parte do trabalho dos estilistas brasileiros dentro das artes cênicas. Suas obras são relacionadas entre si com a finalidade de compreender parte de seu processo criativo e sua identidade criativa, tendo como foco principal de aprofundamento a criação de figurinos cênicos realizados por Nakao para as três obras cênicas: o ballet *Os Duplos* da São Paulo Companhia de Dança, a Ópera *Kseni- A Estrangeira* da compositora Jocy de Oliveira e a minissérie de televisão *Hoje é dia de Maria*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

Palavras-chave: Figurino, Artes Cênicas, Moda, Criação.

ABSTRACT

MONTANHEIRO, Adriana Martinez. *Jum Nakao: The intersection between fashion and theater scene in the creation of costumes*. 2015. 215 f. Dissertation (Mestrado em Teatro, Área: Teatro, Sociedade e Criação Cênica) – Universidade Estadual de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2015.

This work is motivated by identification and analysis of the relationship between theater and fashion now in Brazil, through the creation of theatrical costumes by Brazilian fashion designers. Some key aspects in the creation of contemporary costumes, are covered in this research, and the interaction between artistic territories in the theater are dealt with in deep. I focus on the stylist work of the costume designer, art director, artist, designer and teacher Jum Nakao, presented in this research so that his work is representing part of the work of Brazilian designers within the performing arts. His works are related to each other, in order to understand part of his creative process and his creative identity, focusing mainly on deepening, creating theatrical costumes made by Nakao for the three stage works, the ballet *The Double* of São Paulo Dance Company, the Opera *Kseni- A estrangeira* of the Jocy de Oliveira song writer and television miniseries *Today is a day of Mary* directed by Luiz Fernando Carvalho.

Keywords: Stage Costume, Performing Arts, Fashion, Creation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Cena do espetáculo <i>Albedo</i> da Companhia de Dança Maurício de Oliveira & Os Siameses (2014).	38
Figura 2	Criações em design desenvolvidas por Jum Nakao para a empresa Schuster.	53
Figura 3	Figurino do espetáculo <i>Rei Leão</i> da Broadway na performance de antílope.	61
Figura 4	Performance de Sagazan com materiais aplicados sobre o corpo.	62
Figura 5	Efeitos de cor e luz no espetáculo teatral <i>Wayra</i> do grupo argentino Fuerza Bruta.	68
Figura 6	Parte da coleção de moda <i>Costura do Invisível</i> desenvolvida por Jum Nakao.	83
Figura 7	Desfile-performance <i>A Costura do Invisível</i> no São Paulo <i>Fashion Week</i>	86
Figura 8	Obra de arte <i>Luxdelix</i>	93
Figura 9	Obra <i>Revolver MON</i> , vestidos de papel sendo comidos por ratos.	95
Figura 10	Manto criado pelo artista Arthur Bispo do Rosário.	99
Figura 11	Nakao construindo o figurino da obra <i>Os Duplos</i> com técnica da <i>moulage</i>	124
Figura 12	Ator do Teatro Nô japonês representando um papel feminino.	127
Figura 13	Companhia Teatral japonesa <i>Takarazuka Review</i> formada por atrizes.	128
Figura 14	Figurinos de Jum Nakao para <i>Os Duplos</i> , da São Paulo Companhia de Dança.	131
Figura 15	Cena do espetáculo <i>Os Duplos</i> onde os figurinos ocupam a função de cenografia.	133

Figura 16	Jum Nakao em processo de criação dos figurinos.	134
Figura 17	Músicos da Ópera <i>Kseni</i> vestidos com roupas feitas com tecidos metalizados e capacetes encenando com a protagonista <i>Kseni</i>	140
Figura 18	Cenografia da Ópera <i>Kseni</i> e a relação com o traje da personagem <i>Kseni</i>	142
Figura 19	Jocy de Oliveira (centro), com Marilene Ribas e Jum Nakao (de costas)	147
Figura 20	Iluminação cênica incide sobre o figurino em <i>Kseni</i>	149
Figura 21	Loïe Fuller dança com figurino e jogo de luz.	150
Figura 22	Figurino da protagonista da ópera <i>Kseni</i>	154
Figura 23	Figurino com pintura facial em <i>Kseni</i>	157
Figura 24	Vestido sem personagem que queima junto a cena da ópera <i>Kseni</i>	159
Figura 25	Vestido que queima durante a ópera <i>Kseni</i>	160
Figura 26	Bonecos marionetes da minissérie <i>Hoje é Dia de Maria</i>	170
Figura 27	Vestido de Noiva em papel para a protagonista Maria, de <i>Hoje é Dia de Maria</i>	173
Figura 28	Vestido de papel da personagem Maria finalizado	175

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O ESTILISTA CRIADOR DE FIGURINOS.....	21
CAPÍTULO I: FIGURINO CONTEMPORÂNEO ..	35
1.1 INTERAÇÃO ENTRE TERRITÓRIOS ARTÍSTICOS	47
1.2 DA PESQUISA AO FIGURINO.....	63
1.3 CORES, MATERIAIS E ESPAÇO CÊNICO	66
CAPÍTULO 2: O UNIVERSO CRIATIVO DE JUM NAKAO.....	74
2.1 NAKAO, PERCURSOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO	75
2.2 ENTRE A MODA E A PERFORMANCE.....	79
2.3 DA ARTE AO <i>DESIGN</i>	92
2.4 ENTRE COLEÇÃO, FIGURINO E ARTE.....	97
3. JUM NAKAO E OS TRAJES DE CENA.....	102
3.1 JUM NAKAO, DANÇA E ÓPERA	103
3.1.2 O figurino escultura de <i>Os Duplos</i>.....	109
3.1.3 Dos gêneros aos duplos.....	124
3.2 A SIGNIFICAÇÃO DO FIGURINO EM <i>KSENI</i>	135
3.2.1 O figurino vazio.....	158
3.3 JUM NAKAO E A TELEVISÃO: <i>HOJE É DIA DE MARIA</i>	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
REFERÊNCIAS.....	188
PÁGINAS ELETRÔNICAS	192
ANEXOS.....	200
ANEXO 1. ENTREVISTA COM MAURÍCIO DE OLIVEIRA.....	200
ANEXO 2. ENTREVISTA COM JOCY DE OLIVEIRA.....	205

INTRODUÇÃO: O ESTILISTA CRIADOR DE FIGURINOS

Esta dissertação aborda o figurino, também chamado de traje de cena, como um dos elementos que quase sempre compõe um espetáculo, compreendendo e ressaltando sua importância dentro de uma obra cênica. De acordo com o pesquisador teatral Dalmir Rogério Pereira, “traje cena é aquele utilizado em qualquer tipo de cena artística, podendo abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica, performance e outras variantes da cena contemporânea”. (PEREIRA, 2012, p. 223). Acredito ser importante para iniciar a discussão e a compreensão deste assunto conhecer algumas definições a respeito do figurino citadas por alguns autores. Rosane Muniz, jornalista e autora do livro *Vestindo os Nus*, observa que “a função do figurino é a de contribuir para a elaboração da personagem pelo ator. Mas seu resultado constitui também para um conjunto de formas e cores que intervém no espaço cênico. E assim deve integrar-se a ele.” (MUNIZ, 2004, p.20).

Por outro lado, algumas definições de figurino somente contemplam as funções previstas para os figurinos da estética naturalista, predominantes na encenação da segunda metade do século XIX e século XX. Compostas de textos de um período histórico determinado, não se ampliam a outras estéticas. Este é

o caso da definição do encenador Tadeuz Kowzan, que aponta que “o vestuário significa o sexo, a idade, a pertinência a uma classe social, a profissão, uma posição social hierárquica particular (rei, papa), a nacionalidade, a religião; as vezes determina uma personalidade histórica contemporânea”. (KOWZAN, p. 109-110).

Como comenta Amabilis de Jesus da Silva,

Ainda na primeira metade do século XX, outras estéticas foram se desenvolvendo e contribuindo para promover uma ruptura do uso naturalista, não só do figurino, mas também de outros signos, tais como em Adolphe Appia, Edward Gordon Graig, Vsevolod Meyerhold, Oskar Schlemmer e Antonin Artaud. (SILVA, 2005, p. 16).

Mais uma definição de figurino feita por Antonino Solmer, no livro *Manual do Teatro* (1999), define este elemento da cena. Para Solmer, “A designação ‘figurino’ aplica-se normalmente ao conjunto de peças do vestuário e acessórios que anunciam a diferença e o estatuto do ‘actor’ em determinado contexto”. (SOLMER apud SILVA, 2005, p. 18).

Considero o figurino como um signo que cobre o corpo do ator por meio de roupas, acessórios, maquiagem, substâncias ou estruturas, trazendo informações relacionadas à proposta da encenação, aos personagens - quando da existência

destes - e as formas visuais da cena, colaborando assim com a interpretação dos artistas e com a construção da dramaturgia. Acredito que o figurino deve adequar-se à produção cênica e ao contexto da encenação, não se destacando excessivamente dos demais elementos da cena, mas interagindo com todos os componentes dentro do espetáculo.

Na interpretação de Francisco Araújo da Costa (2002, p. 38), “o figurino ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir características dos personagens”. Percebo o figurino como um dos elementos da cena que mais fortemente participam da linguagem visual do espetáculo, cuja recepção influencia o espectador: ele é afetado pela atmosfera criada pelo traje e pelos outros elementos a ele diretamente relacionados, tais como a luz, o espaço, o cenário e a música.

A respeito do figurino, Jean-Jacques Roubine afirma que:

O figurino, por sua vez, deve ser considerado como uma variedade particular do objeto cênico. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem, portanto, integrar-se nele. (ROUBINE, 1982, p. 127).

Esclareço que a opção por investigar as questões relacionadas ao figurino dentro de um espetáculo cênico contemporâneo deriva, inicialmente, da aproximação constante deste elemento com a minha trajetória de vida. Ela me colocou em contato com os figurinos primeiramente por meio da dança clássica e de outros gêneros de dança, despertando em mim especial interesse e curiosidade pelo assunto.

Iniciei minha formação profissional em 1987, no curso de estilismo de Senai CETIQT¹ do Rio de Janeiro, após ter realizado em curso profissionalizante de figurinista no Senac. No CETIQT tive a oportunidade de ser aluna da carnavalesca, professora das Belas Artes da UFRJ² e artista plástica Rosa Magalhães. Magalhães muito me influenciou com seus conhecimentos ligados ao figurino e ao carnaval. Anos mais tarde, completei minha formação acadêmica em Educação Artística, habilitação em Artes Plásticas pela UDESC³ de Florianópolis, onde apreendi conhecimentos relacionados à criação artística que vieram a contribuir em todos os aspectos de minha trajetória profissional, inclusive no âmbito do figurino. Dedicando-me à pintura e ao desenho em especial, do ano de 1998 aos dias atuais leciono no Curso de Design de

¹ Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil do Senai.

² Universidade Federal do Rio de Janeiro

³ Universidade do Estado de Santa Catarina.

Moda da UDESC, onde ministro disciplinas de Desenho de Moda e Desenho de Figurinos.

O contato frequente com a questão do desenvolvimento de figurinos cênicos me fez observar o grande interesse por parte dos alunos do curso de Moda e de Teatro pelo assunto. Viana (2012, p. 10) salienta que “nas faculdades de moda e de artes, nos trabalhos de conclusão de curso de graduação, mestrados e doutorados, o traje de cena tem aparecido de forma bem mais frequente do que há alguns anos”. Da mesma forma que Viana, eu percebo um crescente interesse dos alunos e profissionais de moda pela pesquisa e pelo desenvolvimento de trabalhos voltados à criação dos trajes de cena.

Este interesse fez com que eu retomasse o ensino do figurino que já não se encontra mais no quadro de disciplinas do Curso de Design de Moda da UDESC, por meio de cursos oferecidos à sociedade dentro do Programa de Extensão MODARTE⁴, do qual sou coordenadora. Esses cursos têm despertado muito o interesse de alunos e professores dos cursos de Moda, Teatro e Artes Visuais, bem como de toda a comunidade acadêmica e externa.

⁴ Programa de Extensão do Curso de Bacharelado em Moda da UDESC que é direcionado à comunidade em geral, oferecendo cursos e oficinas ligados à área de criação em moda, arte e artesanato.

Porém, no decorrer dos cursos ministrados de figurino e das discussões posteriores às aulas - entre alunos, professores e outros profissionais de áreas distintas -, verifiquei a necessidade de aprofundar meu estudo nas artes cênicas, a fim de compreender mais profundamente o assunto. Por perceber que muitos estilistas se interessam pela criação de figurinos, e já realizam parcerias na criação de figurinos com o curso de Licenciatura em Teatro da UDESC, mas não conhecem determinados saberes fundamentais advindos das artes cênicas para a construção mais adequada destes trajes, interessei-me em conhecer um pouco mais o universo teórico e prático do teatro, da dança e da performance, com o objetivo de poder repassar melhor as características deste universo para a criação de trajes de cena.

Pude constatar também que a disciplina de criação de figurinos não é oferecida dentro do Curso de Teatro da UDESC e que, por este motivo, o figurino cênico é pouco aprofundado por alunos e professores dentro desta Universidade. Os figurinos que participam das encenações da UDESC são normalmente formados por trajes provenientes de brechós, bem como por trajes pessoais dos atores, ou pertencentes à

Rouparia⁵ da UDESC. Eles costumam ser combinados de acordo com a vontade do ator e do diretor teatral, sem que estes em sua maioria tenham os conhecimentos necessários para isto. Alguns desses figurinos também têm sido elaborados e confeccionados por alunos do curso de Design de Moda da UDESC, que por vezes tem tido a dificuldade de compreender o universo cênico e diferenciá-lo do universo da moda.

A justificativa desta dissertação remete à frequente relação entre o teatro e a moda na atualidade por intermédio da criação de figurinos cênicos por criadores de moda. A meu ver, estes criadores são procurados pelos profissionais das artes cênicas em decorrência da necessidade de encontrarem profissionais criativos, habilidosos, que sabem trabalhar em equipe, que são conhecedores dos processos de confecção de trajes, da modelagem e dos materiais, e também capacitados para as pesquisas históricas, assim como figurinistas bem capacitados na função. Por outro lado, muitos destes estilistas, que já disfrutam de reconhecimento e fama, são procurados também por fornecerem aos espetáculos cênicos um interesse prévio do público, como em uma estratégia de marketing para atrair a atenção da mídia.

⁵ Acervo de roupas disponível para empréstimo dentro do curso de Bacharelado de Teatro da UDESC para trabalhos de alunos e comunidade em geral.

O problema desta pesquisa parte da constatação da necessidade de uma interação maior com os saberes das artes cênicas pelo estilista de moda que cria figurinos para a cena, a fim de que este profissional possa realizar seu trabalho no âmbito das artes cênicas de forma mais coerente e satisfatória para os espetáculos. Nesse sentido, cabe a seguinte questão da pesquisa: como ocorre a transversalidade entre o teatro e a moda na atualidade no Brasil, no que diz respeito à criação de figurinos cênicos?

O figurino nem sempre também recebeu a atenção devida de encenadores e atores. Muitas vezes, os trajes de cena foram vistos como elementos capazes de roubar a cena do ator e distrair a atenção do espectador em relação à atuação cênica. A experiência obtida dentro do curso de Mestrado em Teatro da UDESC me fez observar o pouco conhecimento a respeito do figurino entre atores, diretores e bailarinos, além de certo desconhecimento das múltiplas possibilidades desse elemento da dramaturgia cênica, o que pode gerar inclusive certo preconceito em relação ao trabalho do (a) figurinista. Os conhecimentos relacionados à criação de figurinos cênicos necessitam de competências ligadas à confecção, aos conhecimentos dos materiais, modelagens, composição, história e desenho, entre outros. A criação e realização de figurinos cênicos ganham valor se desenvolvidas por

profissionais que dominem tudo aquilo que envolve o seu feitiço, sejam eles figurinistas, artistas plásticos ou estilistas.

Observei, ainda, que são raros os livros na biblioteca da UDESC e fora dela que abordam o assunto do figurino. No entanto, o desejo de alunos e professores para saber mais sobre o assunto tem crescido bastante nos últimos anos.

Acredito que a soma dos conhecimentos das diversas áreas artísticas possibilita novos olhares e percepções criativas para as Artes Cênicas. Por isso proponho, nesta dissertação, refletir sobre o cruzamento dos conhecimentos artísticos entre as Artes Cênicas e a Moda, focalizando na contaminação positiva entre os territórios artísticos. Assim, este trabalho propõe criar questionamentos a respeito da formulação de figurinos cênicos pelo estilista de moda cujo trabalho remeta à qualidade artística e às referências teóricas do teatro, ópera, dança contemporânea, performance e televisão. Esta dissertação relaciona também o trabalho do estilista de moda com pesquisas desenvolvidas por mim dentro do Programa de Extensão MODARTE da UDESC.

Ao longo da história da representação cênica do século XX e também atualmente, vários estilistas no Brasil e no mundo têm realizado figurinos para espetáculos dentro das artes cênicas. O êxito de suas criações deixa claro que os vários conhecimentos que os estilistas possuem possibilitam a eles a

criação de figurinos cênicos adequados, desde que sejam também conhecidos por esses profissionais, os saberes relacionados ao universo artístico da representação.

O estilista brasileiro Jum Nakao foi escolhido nesta dissertação a fim de representar o trabalho dos criadores de moda que também criam figurinos cênicos contemporâneos. É importante esclarecer que a escolha pelo estudo e pesquisa do trabalho de Nakao nesta dissertação deriva, inicialmente, da pesquisa prática realizada por mim ao longo dos anos de 2012 e 2013 que, por afinidade com seu trabalho e estilo em suas criações, resultou em uma coleção de moda para o Programa de Extensão MODARTE, intitulada *Hoje é Dia de Maria*.

Os procedimentos metodológicos utilizados nessa dissertação são a pesquisa qualitativa que foi utilizada pelas suas características de investigação exploratória e descritiva, necessária na busca do conhecimento no âmbito do teatro e da moda, no que diz respeito à criação de figurinos cênicos. Foi realizada a pesquisa bibliográfica sobre conteúdos ligados ao figurino, teatro e moda, complementada com alguma pesquisa na *internet*, em especial no Google Acadêmico e *Youtube*, para averiguar textos relacionados ao tema estudado e para pesquisar imagens e vídeos dos espetáculos pesquisados. Foram também realizadas entrevistas com profissionais ligados aos espetáculos cênicos pesquisados, a fim de que se

aprofundasse a atenção na opinião dos criadores dos espetáculos estudados sobre os figurinos realizados por Jum Nakao. Foram entrecruzados, dessa maneira, o estudo teórico sobre os elementos do figurino, da encenação teatral, da dança, da ópera, do corpo e do movimento, com a observação prática por meio dos espetáculos estudados, objetivando a busca da melhor compreensão dos diversos aspectos que compõe o figurino cênico.

Esta dissertação possui como objetivo geral: investigar a transversalidade entre o teatro e a moda no Brasil por meio do figurino. E como objetivos específicos: identificar a relação entre as artes cênicas e a criação de figurinos, descrever os conhecimentos e o trabalho do estilista na criação de trajés cênicos, aprofundar os conhecimentos na biografia e obra do estilista Jum Nakao, conhecer os processos criativos de Jum Nakao em suas obras, e aprofundar o estudo nos figurinos criados por Nakao para três representações cênicas.

Os referenciais teóricos resultam da investigação dos conteúdos que serão apresentados em três capítulos respectivamente.

No primeiro capítulo, intitulado Figurino Contemporâneo, são observados vários aspectos do figurino de vanguarda. Foi privilegiada a interação entre os territórios artísticos em que aparece o figurino, entre cor e materiais,

espaço cênico e presença. Neste capítulo, o filósofo italiano Giorgio Agamben fornece esclarecimentos a respeito do termo “contemporâneo”, a fim de atingir maior compreensão sobre o espetáculo e o figurino contemporâneo. O teórico teatral alemão Hans-Thies Lehmann contribui com análises e informações a respeito do teatro pós-dramático e questões ligadas à mescla de territórios artísticos na contemporaneidade. O pesquisador de teatro Dalmir Rogério Pereira serviu de base para as investigações acerca do figurino e da moda.

O pesquisador Geraldo Coelho Lima Júnior da Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo foi utilizado como referência para esclarecer a diferença entre o corpo na moda e o corpo no figurino. Textos de Jean Jacques Roubine foram utilizados para aprofundar o estudo nas funções do figurino dentro dos espetáculos, bem como para abordar a ruptura nas artes cênicas e a transformação e renovação no teatro no início do século XX. As considerações a respeito da interdisciplinaridade artística foram observadas em Fernando Villar. Reflexões de Rosane Muniz possibilitam aprofundar questões relacionadas à pesquisa e criação de figurinos. Os estudos de Lilian Barros sobre a cor foram consultados a fim de dar embasamento à análise deste elemento no contexto dos espetáculos cênicos.

O segundo capítulo investiga o universo criativo de Jum Nakao, sua biografia e seus processos de criação. Observo a ligação de seu trabalho em moda com a performance por meio de seus desfiles, bem como o caminho que trilha entre a arte e o *design* de produtos. Traço, posteriormente, um paralelo entre a coleção, o figurino e a arte, em seus trabalhos. Trabalhei com os autores Luiz Vidal Gomes e Daniel Goleman, que me permitiram descrever os processos de criação de uma obra artística. Duggan e Dalmir Rogério Pereira permitiram aprofundar a pesquisa a respeito do desfile conceitual performático.

No terceiro capítulo, a pesquisa se direciona aos trajes de cena criados por Jum Nakao para três obras cênicas. A partir da pesquisa sobre seus trabalhos para o balé e a ópera, são abordados: o figurino escultura de *Os Duplos*, os gêneros e os duplos, a significação do figurino e o figurino vazio em *Kseni*. São utilizadas, neste momento, partes das entrevistas feitas com o coreógrafo Maurício de Oliveira, da São Paulo Companhia de Dança; e com a compositora de ópera Jocy de Oliveira.

O capítulo aborda também um trabalho de Jum Nakao para a televisão: a minissérie da Rede Globo *Hoje é dia de Maria*. Como referenciais teóricos, foram pesquisados os autores: José Gil, no seu estudo sobre as reflexões sobre o

corpo; Laurence Louppe e o corpo na dança; e as pesquisas de Merleau Ponty relacionadas aos neurônios espelho e à espacialidade do corpo. Os apontamentos de Platão relacionados ao corpo do bailarino foram revistos, assim como Patrice Pavis no que diz respeito ao figurino e o corpo do ator.

No que diz respeito à ergonomia dos figurinos, esta pesquisa recorreu às reflexões de Itiro Iida sobre o assunto. Darci Kusano e Edélcio Mostaço contribuem para aprofundar o estudo no Teatro Tradicional Japonês Nô. O pensamento de Hans-Thies Lehmann foi consultado sobre elementos relacionados à presença corporal pós-dramática, assim como Jean Jacques Roubine para esclarecer a respeito da integração entre os elementos que compõe a cena. Giani Ratto, por fim, foi pesquisado a respeito do figurino sobre o corpo do ator e luz cênica.

Espero que esta dissertação seja útil para os profissionais das áreas de moda e artes cênicas, ampliando a discussão dos conhecimentos relacionados aos figurinos cênicos e a melhor execução dos trajes de cena dentro dos espetáculos, desejando a todos que se interessam pelo tema uma boa leitura.

CAPÍTULO I: FIGURINO CONTEMPORÂNEO

Dentre os elementos que compõem uma encenação artística está o figurino, também chamado de traje de cena, objeto de pesquisa desta dissertação. O figurino é o elemento que veste um artista em cena. Ele é composto de traje, acessórios, maquiagem, e outros elementos que possam ser colocados sobre o corpo do ator. De acordo com o pesquisador de teatro Dalmir Rogério Pereira, “Traje de cena é aquele utilizado em qualquer tipo de cena artística, podendo abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica performance e outras variantes da cena contemporânea”. (PEREIRA, 2012, p. 223).

Em se tratando do figurino contemporâneo, é importante inicialmente esclarecer o que vem a ser o termo “contemporâneo” com a finalidade de melhor compreender o desdobramento ocorrido na criação dos trajes cênicos atuais. De acordo com o filósofo italiano Giorgio Agamben,

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

Portanto, o figurino contemporâneo está conectado ao tipo de encenação atual, que se apropria do que ainda não necessariamente se conhece, algo que está fora do foco principal do olhar, algo que ainda se mantém um pouco escondido, e também do que já foi e é revisitado com novos olhares e novos pontos de vista. As artes cênicas contemporâneas abrem a possibilidade para seguir na direção de outros caminhos possíveis ainda não testados e visualizados, em novas interações criativas, onde o figurino que reveste o artista é criado em processo de interação com a proposta do espetáculo. Logo, além do papel de vestir o personagem, o figurino assume outras funções como, por exemplo, a função de dispositivo⁶ da ação realizada pelo artista. Agamben explica que

O compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentre deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite aprender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito

⁶ Dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. (Agamben, 2009, p. 12)

tarde”, de um “já” que é também, um “ainda não. (Ibidem, p. 65,66).

De acordo com Agamben, “ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos”. (Ibidem, p. 70). Sendo assim, o contemporâneo enxerga para além daquilo que se vê, para além do que é facilmente assimilado e aceito, abrindo o olhar para algo que ainda se encontra no escuro, e fora do foco principal do olhar, mas nem por isso é inexistente. No caso dos espetáculos cênicos contemporâneos, este olhar difuso sobre as possibilidades permite aos criadores que dele participam - sejam estes encenadores, coreógrafos, ou figurinistas - propor caminhos distantes do olhar comum para suas criações.

A exemplo disto, na Figura 1 pode ser observada uma cena do espetáculo *Albedo* (2014) da Companhia de Dança Maurício de Oliveira & Os Siameses que mistura dança e teatro contemporâneo, onde os figurinos compostos por trajes e máscaras grotescas maleáveis feitas de espuma, modificam a estrutura corporal dos bailarinos em cena, propondo a transformação dos seres humanos ao longo da vida. Sugerindo novas possibilidades na construção da cena, da imagem física dos bailarinos e dos movimentos na dança, estes figurinos contrastam o belo e o feio, por intermédio de máscaras que foram confeccionadas pelo criador de bonecos Duda Paiva.

Figura 1: Cena do espetáculo *Albedo* da Companhia de Dança Maurício de Oliveira & Os Siameses (2014).



Fonte: www.aplausobrasil.com.br

Em se tratando de espetáculos cênicos contemporâneos, tem sido bastante recorrente a participação do estilista de moda na criação de figurinos cênicos. Sendo esta participação o foco principal desta dissertação, começo por esclarecer que o estilista de moda é o profissional que cria produtos de moda e acessórios para atender a vários tipos de consumidores, ao passo que figurinista é o profissional que cria os figurinos compostos por trajes e acessórios para as várias formas de representação cênica.

O aumento na criação e produção de figurinos por estilistas ocorridas no estado de Santa Catarina, no Brasil e no mundo deve-se, possivelmente, à profissionalização do trabalho desses profissionais e à oferta de formação acadêmica cada vez mais forte e abrangente. Além disso, as experiências profissionais diversificadas que preparam os (as) estilistas de moda para lidar com as exigências do mercado de moda parecem habilitá-los (as), pelo menos em parte, para atuar na criação de figurinos no âmbito artístico e cênico.

Como salienta o pesquisador Geraldo Coelho Lima Júnior da Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo ao abordar as questões paralelas entre as áreas de moda e figurino e seus reflexos na cena contemporânea, "figurino e moda trabalham, a princípio, com e para o mesmo suporte: o Corpo" (Lima Júnior, 2012, p. 186). O corpo pode ser influenciado pelo figurino que o compõe e determina possíveis gêneros, etnias, classes sociais, personalidades e períodos na história.

Partindo de um mesmo objeto para a criação de uma vestimenta, figurinistas e estilistas traçam caminhos paralelos que se entrelaçam muitas vezes, mesmo que cada qual tenha diante de si um objetivo específico de uso. Conforme sugere Lima Júnior, a moda segue a pesquisa de mercado, as tendências do *design* mundial e as necessidades do consumidor. Sua meta é atender ao mercado de moda, trabalhando quase sempre em conjunto com a

indústria do vestuário. Por outro lado, o figurino estabelece relações entre o estilista, a arte, os personagens, o texto, a encenação, os movimentos corporais, a atuação cênica e a espacialidade da cena. Seu criador trabalha em consonância com o diretor, o encenador, os atores, os bailarinos, os cenógrafos e os iluminadores.

Segundo Adriana Leite, pesquisadora, figurinista e escritora, “moda e figurino convivem em mundos paralelos, e sua diferença reside no real e na ficção”. (LEITE, 2002, p. 44). De acordo com essa colocação observo que, ao trabalhar como figurinista, o estilista está atento ao fato de que vestirá atores, *performers*, bailarinos ou cantores. Para essa tarefa, ele precisa pesquisar as características físicas, psicológicas e sociais do corpo que vai caracterizar, bem como os movimentos e as intenções dos que irão usar seus trajes. Conseguir vestir o ator com uma segunda pele que, pelo menos em parte, pertence ao outro, a um personagem, é fundamental para a obra cênica.

O (a) estilista de moda que trabalha com a criação de figurinos cênicos alia conhecimentos técnicos adquiridos em estudos teóricos e experiências práticas tais como o desenho, a criação e a modelagem de roupas e acessórios, o conhecimento dos tecidos, a história da moda e da indumentária, entre outros. Utiliza esses conhecimentos juntamente com os conhecimentos advindos das artes cênicas, seja pelo trabalho conjunto com encenadores, atores, *performers* e bailarinos, seja pelo estudo

teórico das práticas teatrais, performáticas e de dança. Desse modo ele (a) desenvolverá a compreensão necessária ao trabalho artístico.

A mera observação empírica revela que figurinos cênicos têm sido criados cada vez mais por estilistas. No Brasil, Ronaldo Fraga, Jum Nakao, Marcelo Sommer, Fause Hatem e Samuel Cisnark, entre outros, parecem entender os objetivos propostos pelo encenador, diretor ou coreógrafo, além de conectar-se com os processos criativos do ator, com as coreografias, com os movimentos do bailarino e com o processo do *performer*.

Contudo, o processo de trabalho artístico reserva suas diferenças com a atuação no mercado de moda. Nas artes cênicas, um (a) estilista trabalha a serviço de uma proposta de encenação teatral, de *performance*, de dança e outras formas de representação, a partir de um texto dramático ou de ideias pré-determinadas para a cena. Ele (a) compartilha suas ideias com a visão também criadora de um encenador ou de um coreógrafo, e também inclui em seu trabalho a participação criativa de outros profissionais, como atores, *performers*, bailarinos, iluminadores e cenógrafos.

Ao contrário do corpo de um (a) modelo (a) que veste uma roupa com a finalidade de mostra-la ao público consumidor que assiste a um desfile, o figurinista estará

vestindo um artista que por intermédio de seu traje de cena aprofundará o sentido de sua atuação. Neste sentido, Roubine acrescenta:

Com referência o ator, fala-se muitas vezes na sua presença. Noção ao mesmo tempo misteriosa e muito clara para o profissional ou o frequentador assíduo. Essa presença é, no fundo, a violência que uma encarnação exerce sobre mim. Se eu tiver diante de mim um fenômeno que não me dá mais a sensação de simulacro, de uma hábil imitação do desespero, mas sim a de um desespero real gritando por um ser humano real [...] fascinado, fico olhando sem intervir, e sem poder libertar-me do meu fascínio. Grotowski [...] optou por organizar toda a sua pesquisa em torno da elucidação e do aprofundamento deste fenômeno, do seu controle e da sua multiplicação. (ROUBINE, 1998, p. 29).

Creio que o figurino auxilia o ator na construção de sua personagem com o máximo da verdade cênica necessária. O processo de transformar-se visualmente por meio do figurino, do penteado e da maquiagem, pode facilitar e promover no artista sua transformação externa e interna, assim como promover sua presença em cena, desde que o ator se identifique e assimile o figurino criado para ele. Caso contrário, o figurino pode, inclusive, prejudicar sua atuação.

Sobre o figurino contemporâneo, Fausto Viana⁷ comenta que

O bom traje de cena é aquele que respeita as regras de encenação propostas. Interage com o resto do espetáculo, não sendo peça alheia à sua realidade em todos os sentidos, desde o econômico até as opções estéticas a serem seguidas. É executado por alguém que conhece o espetáculo, estilos históricos, códigos teatrais em voga e sabe como estruturá-lo para apoiar e dar suporte à interpretação dos atores, que devem fazer dele um instrumento a seu favor. [...] O traje contemporâneo pede – achar o sublime, o gentil, o delicado, o grotesco, naquele lugar onde menos se espera que ele vá surgir. Fazer com que seu traje colabore com o trabalho do ator/performer/artista, sempre a serviço do trabalho artístico. O seu trabalho tem que ajudar a emocionar. (VIANA, 2014, p.29)

Em minha opinião, ao iniciar um trabalho de criação de figurinos, o (a) estilista deve procurar conhecer a companhia, o grupo, o artista ou o diretor, bem como a proposta artística e dramaturgica com que irá trabalhar, pesquisando outros trabalhos por eles executados, assistindo aos ensaios e participando das reuniões onde serão decididos os direcionamentos que serão tomados pela equipe de encenadores, atores, *performers*, bailarinos ou cantores. Ao

⁷ Professor de cenografia e indumentária do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda.

mesmo tempo, é essencial conhecer o encaminhamento que será tomado pelo criador do cenário e dialogar com o iluminador para que possa haver uma interação satisfatória em relação ao tipo de luz que irá iluminar cada figurino. A máxima integração entre a equipe criadora tenderá ao êxito da encenação, de forma a gerar a melhor tradução na cena dos anseios da equipe criadora e a leitura adequada do espetáculo por parte do encenador.

Segundo Viana (2007), os elementos que compõem o trabalho do figurinista estão divididos em três grupos:

No grupo 1, em primeiro lugar estão as opções estéticas do espetáculo e o estilo da direção; toda equipe precisa dessas diretrizes para trabalhar. Em segundo, está o impacto visual; e em terceiro, o recurso financeiro (...). No grupo 2, em primeiro lugar, estão as indicações do texto ou referências temáticas quando não houver literatura dramática. Em segundo e terceiro estão a iluminação e o cenário para que se possa estudar a relação do traje com a luz, as cores, as formas do espaço e devidas especificações, (...) pois o grupo deve trabalhar em conjunto, somando as particularidades de cada área. No grupo 3, estão os aspectos que o traje pode revelar em cena: espaço ou localização espacial e geográfica, tempo ou período histórico, clima e época do ano, hora do dia e ocasião, idade, sexo, ocupação, posição social, atividade profissional e fatores psicológicos. (VIANA, 2007, p. 229)

Considero ainda que a leitura inicial do texto (quando da existência deste), bem como posteriormente a observação dos ensaios, a conversa com o diretor, encenador, coreógrafo, *performers*, atores ou bailarinos seja essencial para se iniciar o processo de criação de figurinos. A equipe participante da criação da obra fornecerá elementos fundamentais ao figurinista para a composição de seu trabalho.

O criador dos trajes de cena necessita do conhecimento prévio dos movimentos que serão executados pelos atores e de suas emoções, e de perceber a carga de intensidade dramática que se pretende dar ao figurino, já que ele participa da figura do personagem e muitas vezes do cenário, como elemento visual na composição das cenas.

Como argumenta Muniz a respeito da relação entre o figurinista e o diretor

O processo parte da concepção do diretor e da pesquisa e criatividade da figurinista, contando ainda com a inspiração constante dos atores. Eduardo Tolentino relata que, às vezes, os argumentos do figurinista alteram sua ideia inicial, assim como quando o diretor cria um espetáculo mentalmente e isso se modifica depois que o ator propõe uma marca ou uma maneira de falar diferente (MUNIZ, 2004, p. 61).

De acordo com Muniz, concordo que o (a) estilista-figurinista deve estar ciente de que trabalha constantemente sobre uma obra aberta, que está em constante processo de criação. Logo, o trabalho de criação de figurinos cênicos pelo (a) estilista de moda leva-se em consideração possíveis modificações propostas pela equipe de criação durante o processo de elaboração da obra cênica, mantendo-se conectado aos encaminhamentos tomados pela equipe.

Nesta pesquisa, foram escolhidos como objeto de estudo três trabalhos do estilista brasileiro Jum Nakao (1966). Suas obras servem de base para reflexões e aprofundamentos em alguns de meus trabalhos anteriores porque interligam a moda, as artes plásticas e as artes cênicas através da criação de figurinos. Com a finalidade de mostrar a parceria atual desse profissional de moda com encenadores, coreógrafos e compositores brasileiros, a dissertação observa alguns espetáculos cênicos em que os figurinos foram criados por ele.

Essas experiências me fizeram perceber que um estilista de moda possui muitos conhecimentos necessários para trabalhar como figurinista, mas para que isso ocorra da maneira mais profunda e significativa possível, é fundamental para este profissional mergulhar dentro do universo das artes cênicas a fim de compreender os conhecimentos próprios e o contexto para o qual estará criando.

1.1 INTERAÇÃO ENTRE TERRITÓRIOS ARTÍSTICOS

Jum Nakao estabeleceu seu escritório na cidade de São Paulo. Ali ele se dedica a várias áreas de criação interligadas: a moda, os figurinos, as artes plásticas, a direção de arte, o *design*, palestras, *workshops* e outros. As múltiplas experiências profissionais que possui fornecem um repertório amplo de conhecimentos, tornando seu trabalho significativo nas inúmeras áreas em que atua. Nesta dissertação, proponho aprofundar e compreender mais alguns de seus trabalhos de figurinos, tomando como uma tarefa central pesquisar a mescla dos territórios e fronteiras de linguagens artísticas.

Todavia, seus trabalhos nas diversas áreas apresentam linguagem e identidade própria, caracterizada por formas geometrizadas e traços orientais japoneses. Muitos destes trabalhos se apoiam na técnica do *origami*⁸, e se entrecruzam em diálogos transpondo as barreiras de gênero e áreas artísticas. A esse respeito, Silva (2005, p. 15) ressalta que “os diferentes processos de criação, aceitos na atualidade,

⁸ É a arte tradicional e secular japonesa de dobrar o papel, criando representações de determinados seres ou objetos com as dobras geométricas de uma peça de papel, sem cortá-la ou colá-la.

trabalham com a contaminação de territórios, quebrando barreiras antes fronteiriças”.

Na criação de figurinos cênicos de teatro, dança, televisão ou outros artes e meios do espetáculo, Jum Nakao, estilista de moda e com formação acadêmica em artes plásticas, mescla seus múltiplos conhecimentos. Ele integra uma equipe de trabalho composta de outros criadores e artistas cênicos, equipe que respeita a linguagem a que está a serviço sem perder a identidade criadora de cada especialidade. Essa mescla de possibilidades originais vindas da mistura das áreas de criação tornou-se presente na atualidade do teatro: “A abertura de novas possibilidades, de olhares inovadores em direções diversas é sustentada pela teatralidade fragmentária contemporânea pós-dramática” desde a década de 70. (LEHMANN, 2007, p.7). Essa tendência contemporânea aparece também nos territórios das artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance. Para compreender o rompimento de barreiras artísticas, recorri à teoria pós-dramática que Hans-Thies Lehmann aprofunda, em contraponto ao teatro dramático. De acordo com o pesquisador alemão

Teatro pós-dramático parte da hipótese de que a partir dos anos 1970 ocorreu uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer teatro. Algo

que já estava anunciado pelas vanguardas modernistas do começo do século XX- a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de “textocentrismo”. (LEHMANN, 2007, p. 7).

O teatro pós-dramático, ao contrário do teatro dramático pautado no texto, é um teatro que se arrisca a romper com muitas convenções. Lehmann observa que nas últimas décadas

Há um obscurecimento das fronteiras entre os gêneros: dança e pantomima, teatro musical e falado se associam, concerto e peça teatral são unificados para produzir concertos cênicos e assim por diante. Resulta disso uma paisagem teatral múltipla e nova, para a qual regras gerais ainda não foram encontradas. Esse teatro surge muitas vezes na forma de projetos em que um diretor ou grupo convida artistas de diversos tipos (dançarinos, artistas gráficos, músicos, atores, arquitetos) para realizar juntos um determinado projeto. [...] esse teatro é essencialmente experimental, persistindo na busca de novas combinações ou junções de modos de trabalho, instituições, lugares, estruturas e pessoas. (LEHMANN, 2007, p. 38).

A entrada de profissionais de áreas distintas no teatro ampliou as possibilidades criativas desta arte. Ao mesmo tempo, abriu espaço e mercado de trabalho para muitos criadores que puderam auxiliar e somar com seus conhecimentos participando nas diversas áreas que compõem uma criação cênica. Lehmann afirma que, na atualidade

Resgata-se no campo do teatro um desenvolvimento estético pelo qual outras artes tinham passado antes. Não é por acaso que conceitos provenientes das artes plásticas, da música e da literatura são apropriados para caracterizar o teatro pós-dramático. Foi somente sob a influência das mídias de reprodução, a fotografia e o cinema, que o teatro tomou consciência de sua especificidade. Com uma frequência notável, importantes artistas teatrais da atualidade têm uma experiência prévia das artes plásticas. (LEHMANN, 2007, p. 155).

Muitos cursos superiores de moda atuais habilitam os estilistas com os conhecimentos necessários para execução dos trajes de cena. Observar o trabalho do estilista de moda a serviço do teatro, da dança e de outras formas de arte contemporânea revela que os campos de conhecimento e criação se entrecruzam e se somam, contaminando-se mutuamente em um universo de linguagens possíveis e inovadoras. Cada universo criativo carrega em si uma ampla gama de conhecimentos que não podem deixar de ser respeitados e reconhecidos e, para que isso ocorra, os estilistas de moda devem se aprofundar nos saberes das artes cênicas que se diferenciam dos saberes da moda, por meio de cursos, ou pelo contato direto com as companhias teatrais e de dança.

Na função de criador de figurinos cênicos, o estilista deve considerar que estará criando para outro objetivo e que

necessita desenvolver uma pesquisa diferente da que faz no campo da moda. Além disso, ele cria para um novo tipo de teatro e dança que, geralmente, inclui a ideia de *performance* da vida urbana. Esse novo teatro de inclusão “contribui para a reforma da torre de marfim da arte e ao mesmo tempo inspirou o desejo de um teatro que fosse um acontecimento feito para todos os participantes na atualidade compartilhada do aqui e agora”. (LEHMANN, 2007, p. 101).

Em contrapartida ao mercado de moda, quando um estilista se coloca a serviço de uma proposta de encenação teatral, de *performance* ou de dança, muitas vezes com texto ou obras de referência pré-determinadas, estará compartilhando suas ideias com a visão também criadora de um encenador ou de um coreógrafo, tendo ainda que incluir em seu trabalho a participação criativa de outros profissionais como os iluminadores e cenógrafos.

É importante para o espetáculo que ocorra a identificação do trabalho do figurinista com o trabalho da equipe com a qual estará trabalhando. Da mesma forma, o encenador ou coreógrafo terá maior êxito em um trabalho em equipe, quando optar pelo trabalho de um estilista que mostre consonância com seus objetivos na criação da obra e que, por sua vez, consiga captar as ideias centrais do encenador com a finalidade de encaminhar o figurino para a mesma linguagem.

Jum Nakao traduz a atitude contemporânea em suas criações fazendo de sua roupa-escultura o resultado de muitas reflexões artísticas. Ora em papel, ora em tecidos, sua construção geometrizada assemelha-se a *origamis* em desfiles teatralizados. Por sua vez, na função de *designer*, invadem sua produção objetos utilitários como mesas, cadeiras, luminárias, sofás e cortinas, como visto na Figura 2, cujas formas orgânicas são oriundas de reflexão conceitual e de processos criativos semelhantes aos que utiliza em suas coleções de moda e suas instalações de arte.

Figura 2: Criações em design desenvolvidas por Jum Nakao para a empresa Schuster.



Fonte: www.jumnakao.com

Cada criação atravessa barreiras de gênero e de especialidades artísticas, promovendo novas formas de ver e compreender as obras e comprovando que a criação de moda, de figurinos, de cenários, de objetos de *design* e de arte são caminhos possíveis a um único criador, desde que este se aprofunde em cada um desses universos a fim de conhecê-los e assim expressar-se.

A junção das artes é comentada por Amabilis de Jesus da Silva quando a pesquisadora discorre a respeito dos percursos do figurino não naturalista-realista a partir da ideia de “teatro total”: “Richard Wagner escrevendo seus ensaios ‘A arte e a revolução’, de 1849 e ‘A obra de arte do futuro’, de 1850, fez considerações sobre a junção das artes, proporcionando indagações importantes para a pesquisa do teatro”. (SILVA, 2005, p. 22). Segundo Silva, Meyerhold reconhece que “o teatro é composto de elementos migrantes de diferentes áreas artísticas”. Ele adverte:

Não nos esqueçamos que o teatro ainda é muito pobre, se comparado com outras artes. Continuamente estamos assimilando coisas de outras artes: da música, da pintura, da escultura, da arquitetura, etc. O teatro incorpora tudo delas. Não temos a necessidade de descobrir o Mediterrâneo. O que fazemos é nos apropriarmos das leis que regem em outras vertentes da arte, porque, sob este aspecto, não somos independentes. Seria diferente se

tivéssemos leis próprias, não aplicáveis a nenhuma outra arte. É preciso salientar isso. (MEYERHOLD apud SILVA, 2005, p. 25).

Da mesma forma que o teatro sofre influências e se beneficia das diversas áreas artísticas na soma de conhecimentos que servem à concretização de ideias, a colaboração de um estilista, *designer* e artista, como Jum Nakao, junto a uma companhia teatral ou grupo cênico pode vir a contribuir com elementos interessantes para a criação de figurinos e cenários.

A respeito da quebra dos territórios artísticos, Silva argumenta que

Não se trata de discutir a formação do profissional responsável pelo figurino, mas de sua compreensão dos códigos que utilizará, conseguindo transitar pelas artes visuais e pelo teatro, mantendo tais códigos como ferramenta para conceder coesão à cena, não certificando desvantagens para nenhuma das linguagens, mas procurando alargar os territórios artísticos. (SILVA, 2005, p. 43).

A contemporaneidade trouxe interações de territórios artísticos, avançando sobre espaços antes protegidos e sagrados das artes visuais e do teatro. De acordo com Silva, “Villar aponta a necessidade de estudo de um fenômeno

interdisciplinar, capaz de estender os campos das disciplinas artísticas”. E Villar esclarece

Investigo interdisciplinaridade artística para estudar, ensinar e praticar negociações e intercâmbios entre diferentes linguagens ou disciplinas artísticas que resultaram em novos campos de ação, em outros territórios de mutação artística e de possibilidades expressivas. (VILLAR apud SILVA, 2005, p. 111).

O extravasamento de territórios disciplinares artísticos observados nos trabalhos de Nakao foi um traço fundamental para a escolha de seu trabalho para esta pesquisa. Por afinidade, tal procedimento se aproxima de meu próprio trabalho, em decorrência dos conhecimentos diversificados advindos de minha formação acadêmica e da minha experiência profissional nas Artes Plásticas e na Moda, onde o cruzamento entre estas áreas me permite o entrecruzamento de saberes na construção de propostas criativas para a criação de figurinos.

Jum Nakao trabalha com questões de criação contemporânea tanto na moda como em figurinos cênicos, em estreita ligação com encenadores atuais cujas obras cênicas possuem sua origem histórica no Teatro Moderno. Estes encenadores por sua vez, sofrem influência dos encenadores

simbolistas, dentre os quais os precursores Edward Gordon Craig⁹ (1872-1966), Adolphe Appia¹⁰ (1862-1928) e Vsevolod Emilevitch Meyerhold¹¹ (1874-1940). Foram encenadores singulares que criaram suas maneiras únicas de fazer teatro e teorizaram estéticas próprias. Entretanto, eles possuem em comum a abertura de certa distância das concepções dos figurinos usados no teatro dramático e naturalista, no qual prevalece o texto e a representação fiel do personagem.

A ampla renovação dos recursos cênicos e de seus conceitos iniciou com a multipolaridade da corrente simbolista, surgida no teatro europeu a partir de 1874. Segundo o historiador e teórico francês Jean-Jacques Roubine,

A determinação de assumir e explorar os recursos da teatralidade, a recusa da camisa de força da representação ilusionista, da qual o naturalismo é apenas uma ponta levada às últimas consequências, afirmam-se nos principais centros do teatro europeu, com Appia na Suíça, Craig em Londres [...], Meyerhold em Moscou. (ROUBINE, 1998, p. 19).

⁹ Ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês que desenvolveu também obra teórica.

¹⁰ Ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês que desenvolveu também obra teórica.

¹¹ Ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século vinte. Fez parte do Teatro de Arte de Moscou, de onde saiu após dissensos estéticos com Constantin Stanislávski. Criou sua própria maneira de fazer um teatro revolucionário, da Biomecânica e do Construtivismo.

O desejo de transformações no teatro e da dança decorre de questionamentos feitos por encenadores, atores e coreógrafos, bem como das novas possibilidades técnicas que chegavam à cena juntamente com os avanços tecnológicos no início do século XX. Um novo contexto propiciou a abertura de pensamentos criativos que modificaram as bases dessas artes “Com os Simbolistas, os pintores invadem o palco. E com os pintores, a pintura! [...] a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes etc. (ROUBINE, 1998, p. 32). Essa abertura para o novo dos encenadores simbolistas criou a base para o teatro contemporâneo e para novas formas de pensar o figurino. Roubine comenta a função simbólica da cor no simbolismo:

Transformado em espaço de jogo ou de sonho, o cenário simbolista propõe uma nova concepção da cor. Não passando até então de instrumento de uma figuração, ela assume agora uma função simbólica. Toma-se consciência da repercussão da cor sobre a sensibilidade do espectador. [...] O diretor não deixará mais ao cenógrafo a tarefa da cenografia. Utilizará as cores “para metabolizar certas intenções”. (ROUBINE, 1998, p. 33).

A mistura de influências das diversas áreas artísticas no teatro moderno sedimenta-se no teatro de vanguarda, e será

esta mescla de influências que irá nortear a pesquisa dos trabalhos dos estilistas brasileiros que realizam figurinos para espetáculos pós-dramáticos. Roubine observa que

Graças à coexistência de um desejo de ruptura e de uma possibilidade de mudança [...] as condições para uma transformação da arte cênica achavam-se reunidas, porque estavam reunidos, por um lado, o instrumento intelectual (a recusa das fórmulas superadas, bem como propostas concretas que levavam à realização de outra coisa) e a ferramenta técnica que tornava viável uma revolução desse alcance: a descoberta dos recursos da iluminação elétrica. (ROUBINE, 1998, p. 20).

Os trajes de cena dos espetáculos do teatro pós-dramático possuem novas características físicas e novas formas de serem pensados que vão por vezes além das questões de caracterização do personagem. O figurino nos espetáculos contemporâneos, colocado sobre o corpo do ator, contribui para a dramaturgia do espetáculo. Ele também pode ser apresentado sem um corpo, ocupando assim o papel de personagem.

A respeito do traje de cena contemporâneo, Fausto Viana observa que

O traje de cena, importante elo de comunicação entre *performer* e receptor, traz em si os elementos da antropologia, da etnologia, das artes plásticas e cênicas, da moda, da arquitetura, do design e de muitas outras.

Ampliando suas áreas de atuação, tem se expandido até para temas mais contemporâneos, como trajes recicláveis e de material orgânico, ou de materiais radicais, como os *leds*, as balas de revólver, cabelo humano, acrílico, gelo, fibras óticas e tantos outros que despontaram na mostra *Figurinos Radicais*, na Quadrienal de Praga, em 2011. (VIANA, 2012, p. 10).

Das inúmeras formas que o traje de cena cobre o corpo do artista, cito o figurino contemporâneo que modifica a estrutura corporal (Figura 3) no espetáculo *Rei Leão da Broadway*, dirigido por Julie Taymor, que mostra o corpo de um ator transformado em antílope por intermédio de seu traje. Em certos casos, o figurino poderá ocupar a função de modificador do corpo do artista, camuflando ou alterando suas formas e seu gênero. Os acessórios, a maquiagem e as pinturas corporais auxiliarão na caracterização dos personagens, em conexão com o restante do figurino.

Figura 3: Figurino do espetáculo *Rei Leão* da Broadway na performance de antílope.



Fonte: <http://www.broadway.com/shows/the-lion-king/photos>

O figurino pode também ocupar o lugar do cenário, participando assim como elemento visual na composição das cenas ou na construção da dramaturgia, introduzindo signos fundamentais na leitura da obra.

Existe ainda a apresentação do “nu” como figurino: nesse caso, a pele do ator ocupa a função de traje dos espetáculos contemporâneos. Além disso, a função de traje pode ser cumprida por substâncias e objetos colocados sobre o corpo, materiais tais como o barro, líquidos, pinturas corporais, entre outros. Um exemplo pode ser visto na Figura 4.

Figura 4: Performance de Sagazan com materiais aplicados sobre o corpo.



Fonte: robotmafia.com

O *performer* Olivier de Sagazan em sua obra *Transfiguração* (2012) transita entre sofrimento, vida e morte, modificando constantemente sua estrutura corporal por intermédio do barro, pigmentos, tintas e outros materiais.

1.2 DA PESQUISA AO FIGURINO

Para o (a) estilista que cria figurinos cênicos considero ser de extrema importância um profundo trabalho de pesquisa relacionado à proposta do encenador ou coreógrafo, assim como ao tema, ao texto, aos personagens (quando existem) e ao tipo de encenação em que está trabalhando. A pesquisa fornecerá ao figurinista o embasamento e a coerência para seu trabalho. O estilista Ronaldo Fraga, por exemplo, costuma valorizar as lembranças afetivas que a roupa pode carregar: o trabalho artesanal e o gosto pelo ritual de construção de cada peça buscam a memória da roupa e o contato físico com ela.

A pesquisa aprofunda o conhecimento de uma obra antes mesmo de se iniciar a criação dos figurinos cênicos. Possibilita conhecer o tipo de trabalho e as características de representação de um grupo, companhia teatral ou de dança. E também observar um ator, um *performer* ou um bailarino, em suas características físicas e posturais, por intermédio da observação de seus trabalhos.

É essencial que o figurinista realize também pesquisas históricas quando se trata de traduzir e compreender uma época determinada e seus costumes, bem como investigue as informações e as imagens relacionadas a uma obra trabalhada.

A continuidade do trabalho do figurinista refere-se ao estudo das modelagens e volumes relacionados à espacialidade dos figurinos. Essas práticas são imprescindíveis para a criação de trajes cênicos, pois dados e elementos pesquisados são consultados sistematicamente durante todo o processo de criação assim como na posterior execução dos figurinos. Para Piovezan (2012, p. 255), “a realização de um figurino e acessório cênico não é nada simples, exige um processo longo a ser seguido em etapas, com precisão, cooperação e profissionalização de uma equipe”. O (a) estilista-figurinista organiza etapas de trabalho posteriores à da pesquisa, tais como a execução de esboços, croquis, o estudo de modelagens, tecidos, materiais, acessórios, entre outros.

Na etapa da pesquisa, todo tipo de informações - tais como imagens e fotografias, informações contidas na *internet*, em revistas e livros, amostras de tecidos e outros materiais - pode ser distribuído em arquivos, em caixas, cadernos ou pastas no computador, a fim de que possam ser facilmente encontrados e utilizados no momento necessário. Viagens e idas a museus também são maneiras de pesquisar informações

relacionadas a uma obra cênica. A respeito deste aspecto da pesquisa para a criação de figurinos, Lacroix comenta:

Artigos de imprensa, fotos de moda, catálogos de exposição, livros ilustrados, coleções de iconografia, programas, fotografias publicidade, etc.; tudo é bom. A diversidade destes documentos iconográficos, muitas vezes cheios de anotações, é impressionante e faz supor uma memória visual loucamente rápida e uma ordem desordenada de rara precisão, na qual só você é capaz de se encontrar. (LACROIX, 2009, p.12).

Cada figurinista colhe as referências a sua maneira. Para isso, ele (a) faz escolhas, busca afinidades entre os elementos pesquisados e a obra para a qual está trabalhando, reorganiza ideias e seleciona materiais. Gera, desse modo, um processo de criação pessoal, mas conectado ao trabalho de toda a equipe de criação da obra.

Rosane Muniz (2004, p. 33) observa que “para que o figurinista tenha consciência do amplo universo no qual pode situar sua criação, um extenso trabalho de pesquisa se faz necessário a cada espetáculo e ao longo de sua formação”. O (a) figurinista-estilista acumula, em sua formação, estudos a respeito de conhecimentos históricos e sociais, bem como conhecimentos sobre a roupa, a moda, os costumes das sociedades, os biótipos de cada época e localidade, as artes em

geral, as cores e a linguagem visual. Da mesma forma, sua formação inclui a aquisição dos conhecimentos técnicos para a execução da modelagem e confecção dos figurinos e de seus acessórios. As questões de pesquisa e formação do (a) estilista-figurinista constituem-se como prioridades no trabalho de criação de trajes de cena, pois somente por intermédio do conhecimento e da pesquisa um criador de figurinos poderá cumprir o seu trabalho da melhor maneira possível.

Acredito que além dos conhecimentos advindos do universo do figurino, o (a) estilista, ao trabalhar como figurinista, deverá estudar e pesquisar os saberes das artes cênicas, no intuito de compreender as relações entre a veste e o teatro, a *performance*, a dança, a ópera e outras formas de representação. É igualmente necessário que este profissional venha a compreender as relações entre o figurino e o ator, bem como seu corpo e a questão da espacialidade das formas cênicas, com a iluminação cênica, cenário e espectador.

1.3 CORES, MATERIAIS E ESPAÇO CÊNICO

Dando continuidade à apresentação dos saberes fundamentais para o criador de figurinos na construção dos trajes cênicos, ressalto a importância do conhecimento das cores, que servem a este profissional para que ele possa efetuar

as melhores escolhas cromáticas na composição dos figurinos em cena. Estes, por sua vez, conjugam as cores e outros elementos visuais e plásticos da encenação, tais como a cenografia e a luz.

A respeito da cor, Lilian Barros observa que:

A cor representa uma ferramenta poderosa para a transmissão de ideias, atmosferas e emoções, e pode captar a atenção do público de forma forte e direta, sutil ou progressiva, seja no projeto arquitetônico, industrial (design), gráfico, virtual (digital), cenográfico, fotográfico ou cinematográfico, seja nas artes plásticas. (BARROS, 2006, p. 15).

Como ferramenta das ideias, será através da cor que muitas das sensações almeçadas para a obra farão efeito no público. No que diz respeito à cor como elemento criativo, Barros observa que

Sabemos que a cor oferece infinitas possibilidades de ser trabalhada como elemento criativo. Dentro do espectro visível, temos a liberdade de combinar os tons, misturando os matizes e produzindo composições atrativas, impactantes ou tranquilizantes. (BARROS, 2006, p. 15).

A combinação de tons efetuada pelo criador de figurinos para uma obra cênica poderá imprimir inúmeras

sensações visuais ao espetáculo, indo das combinações neutras e suaves às combinações impactantes, vibrantes, gélidas, quentes ou delirantes, entre outras. A escolha da atmosfera que se deseja para uma obra dependerá do conjunto das escolhas cromáticas: uma escolha mal realizada pode alterar a visão da obra pelo espectador em relação às expectativas do figurinista e do encenador. O efeito de luz e cor sobre os espectadores é exemplificado na Figura 5 com o espetáculo *Wayra* do grupo de teatro contemporâneo *Fuerza Bruta*, que provoca diferentes efeitos sensoriais na plateia que participa da cena continuamente, dentro de um espetáculo cheio de liberdade e explosão, que mistura o teatro em sua forma mais primitiva com a tecnologia.

Figura 5: Efeitos de cor e luz no espetáculo teatral *Wayra* do grupo argentino *Fuerza Bruta*.



Fonte: <http://www.latinidade.com.br>

A respeito do uso da cor pelos artistas Paul Klee¹² (1879-1940) e Wassily Kandinsky¹³ (1866-1944), Barros observa que “Klee viu na cor um processo contínuo de transformação. Para Kandinsky, ela é o canal para a expressão de uma realidade interior, através da evocação das emoções, traduzindo-se numa linguagem universal que relaciona movimentos, temperatura e sons musicais.” (Ibid., 2006, p. 20).

Nos figurinos criados por Nakao, bem como em suas obras na área de moda, artes plásticas e *design*, muito de sua realidade interior e suas emoções vem à tona, assim como prediz Kandinsky. É assim que, mesmo trabalhando para uma equipe teatral ou de dança, ele marca sua identidade criadora no uso frequente das tonalidades naturais, que vão do branco aos tons terrosos, observando-se por vezes os tons metálicos, como o prata, o bronze e o ouro. Ao que me parece, seu temperamento e suas influências transparecem na seleção e na composição da harmonia cromática que, ademais, relaciona seus figurinos com os cenários.

¹² Foi um pintor e poeta suíço naturalizado alemão. Klee era um desenhista nato que realizou experimentos e dominou a teoria das cores, sobre o que ele escreveu extensivamente.

¹³ Foi um artista russo, professor da Bauhaus e introdutor da abstração no campo das artes visuais.

Suas preferências cromáticas marcam sua individualidade criativa. Isso confirma as ideias de Johannes Itten¹⁴ (1888-1967), de acordo com Barros, sobre o respeito e a valorização das escolhas e talentos individuais na busca de trabalhos originais com as cores:

Itten considerava a preferência individual em relação às cores (harmonia subjetiva) informação de grande importância para o autoconhecimento do aluno. Esse autoconhecimento seria justamente a consciência das tendências pessoais direcionadas a determinadas cores, revelando não apenas o gosto subjetivo do estudante, mas também suas habilidades, seu temperamento e suas limitações. (BARROS, 2006, p. 67).

Como comenta Amabilis de Jesus Silva, para o encenador e cenógrafo simbolista inglês Edward Gordon Craig (1872-1966)

A cor no figurino serve tanto como atmosfera que imprime o tom da peça, como superfície pictórica da cena: os figurinos tornam-se manchas que se modificam com a movimentação do corpo dos atores, criando diferentes polos de tonalidades. Juntando-se ao cenário (fundo), o figurino (figura) gera telas vivas e efêmeras, quadros abstratos. (SILVA, 2005, p. 31).

¹⁴ Pintor, professor e escritor suíço associado à escola Bauhaus. Em suas pesquisas, desenvolveu o disco de cores.

Por ser a cor um elemento de tanta importância para os figurinos e para o espetáculo em seu conjunto, ela merece ser estudada em suas especificidades pelo (a) figurinista, pois é através da cor que muitas das emoções e das sensações da obra cênica tomarão forma e contagiarão o público.

Sobre os materiais e tecidos utilizados pelo figurinista para a confecção dos trajes de cena, estes deverão levar em conta o conforto, as sensações que causam no corpo dos que irão usá-los, o peso, o volume, a cor, as combinações cromáticas entre tecidos e materiais, as texturas, a maciez, o brilho e o efeito que irão gerar no espaço previsto e na proximidade com os espectadores. Materiais reciclados costumam ser usados por muitos (as) figurinistas, em consonância com as propostas dos encenadores e coreógrafos. É essa uma opção que destaca a criatividade na busca de alternativas inovadoras, contribuindo também como alternativa para lidar com os custos orçamentários dos figurinos.

Muitos beneficiamentos são aplicados aos tecidos e materiais, tais como pinturas, técnicas de envelhecimento, bordados, desenhos e tingimentos, com a finalidade de dar mais verossimilhança aos trajes criados e ajudar na identificação do ator com a imagem visual imaginada por ele para seu personagem. Os problemas relacionados aos materiais

que compõem os figurinos - tais como os tecidos ou acessórios, ruídos indesejados e cores, entre outros – são passíveis de revisão pelo (a) estilista, se observado o prazo suficiente para que os acertos ao figurino sejam realizados a tempo para que os atores possam ensaiar com os figurinos reformulados. O retorno dado pelo ator em relação ao figurino criado pelo (a) estilista para a encenação é uma informação que baliza a criação de figurinos, no sentido de contribuir para que o (a) figurinista saiba se está percorrendo o caminho certo em suas criações.

Em geral, a escolha dos materiais que serão utilizados na construção dos figurinos é feita de acordo com o gênero e as características da encenação. No caso de trajes destinados a serem vistos a grande distância pelo público - como é o caso, por exemplo, das fantasias criados para o carnaval, reconhecidos como trajes de folguedos desfilados em ruas e sambódromos -, a preocupação com os pequenos detalhes nos trajes é menor. Por outro lado, torna-se necessário utilizar materiais de grande impacto visual que pareçam luxuosos, porém em geral com custo reduzido, como materiais reciclados, brilhos e cores intensas.

Ao contrário disso, para figurinos utilizados no cinema ou em palcos pequenos onde o público se encontra próximo aos artistas, a preocupação com os detalhes de acabamento e o uso

de tecidos e materiais é relativamente maior, em decorrência da proximidade do olhar do público e do foco das lentes que se aproximam do traje e mostram cada ínfimo detalhe.

Os tipos de palco ou lugares onde são apresentadas as obras cênicas variam de acordo com a proposta do espetáculo. O (a) figurinista deve conhecer o tipo de local onde serão vestidos os trajes por ele (a) criados, pois esta informação irá modificar o uso que esse (a) profissional fará na escolha dos materiais para sua confecção, volumes, modelagens e detalhamentos nos trajes.

CAPÍTULO 2: O UNIVERSO CRIATIVO DE JUM

NAKAO

Com o intuito de compreender um pouco os processos de criação de figurinos por estilistas brasileiros, o capítulo apresenta reflexões a respeito do trabalho de criação do estilista, *designer* e artista plástico brasileiro Jum Nakao, que também faz consultoria em moda para empresas, é professor e diretor de arte. Além disso, ele realiza *workshops* e palestras.

Foram tomados como objeto de investigação desta dissertação os figurinos criados por Jum Nakao para espetáculos distintos de dança, ópera e televisão. Da mesma forma, foram observadas suas obras artísticas, suas coleções de moda e suas criações em *design*, com a finalidade de compreender o universo que norteia suas criações. O aprofundamento investigativo do trabalho de Jum Nakao também pretende abordar sua relação com a representação cênica, além das influências e pensamentos que norteiam seu trabalho.

Para tanto, se fez necessário inicialmente conhecer um pouco de sua formação intelectual e de sua trajetória profissional, pois a junção desses dados facilita a compreensão de sua obra e de seus processos criativos. Desta forma, exponho a seguir uma breve relação de alguns de seus

trabalhos e sua biografia. Por conter o currículo de Nakao uma vasta lista de trabalhos, detive-me a citar apenas alguns considerados por mim os mais relevantes para esta pesquisa.

2.1 NAKAO, PERCURSOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Jum Nakao, de acordo com as informações colhidas em seu *site*, é designer e diretor de criação, brasileiro e neto de japoneses. Nasceu na cidade de São Paulo no ano de 1966. Em 1984, estudou no CIT – Coordenação Industrial Têxtil -, onde manteve seus primeiros contatos com profissionais da área de moda. Chegou a cursar Engenharia Eletrônica, transferindo-se posteriormente para o curso de Licenciatura em Artes Plásticas na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP). Seu trabalho foi influenciado pelos conhecimentos adquiridos nesses dois cursos. Fez cursos de extensão no SENAC em 1989, além de História da Vestimenta no Instituto de Museologia de São Paulo e de História da Moda.

Nakao “inicialmente acreditava que o suporte do seu trabalho poderia ser a eletrônica e a computação, mas abandona esse setor por considerar os estudos extremamente distantes do olhar humano”. (NAKAO, www.jumnakao.com.br/). Seus interesses por áreas distintas complementam e entrecruzam suas criações nas diversas frentes em que atua, deixando

transparecer em seus trabalhos o elo entre os universos da moda, das artes, da tecnologia, do *design* e do teatro. Obtendo grande ênfase em seu trabalho com a moda, em 1996 Nakao foi considerado a grande revelação da sexta edição do *Phytoervas Fashion*¹⁵ e em 1996 passou a ocupar o cargo de Diretor de Estilo de uma das maiores empresas de moda do Brasil, a Zoomp, onde permaneceu por seis anos.

Em 2004, o Banco do Brasil solicitou uma campanha para estreitar elos com arte, moda, cinema e dança. Participaram desse projeto diretores de arte, fotografia, publicidade e companhias de dança. Jum Nakao assumiu o Design de Conceito e Figurinos. No mesmo ano, assinou contrato como Diretor Criativo de uma das mais tradicionais empresas de moda feminina: VIVAVIDA. Em 2004, pela primeira vez na história, uma gigante do segmento esportivo e vestuário – a NIKE, empresa da área com o maior faturamento global – estabeleceu mundialmente um contrato com um *designer* para uma linha *Premium: JUM NAKAO for NIKE*.

Em 2005, a convite do diretor Luiz Fernando Carvalho, participou da minissérie “Hoje é Dia de Maria”, da TV Globo (abordada posteriormente nesta dissertação). Nakao respondeu

¹⁵ Evento de moda criado em 1993 no Brasil com o objetivo de proporcionar visibilidade ao trabalho criativo e de qualidade desenvolvido por jovens estilistas.

pela concepção e criação dos figurinos e de bonecos de papel de uma Corte Real da dramaturgia da série. Além disso, foi convidado pela FAAP¹⁶, ABIT¹⁷ e MASP¹⁸ para ser o Mentor Criativo do projeto Instituto Brasil de Arte e Moda.

No ano de 2013, Nakao participou junto com o *chef* Alex Atala e os irmãos Campana, do livro intitulado *Criatividade Brasileira: Gastronomia, Design, Moda*, organizado por Andréa Naccache. Nesta obra, concedeu entrevistas e participou de debates a respeito de seu processo criativo. Sobre seu modo de criar, Nakao afirma pensar “o processo criativo como um ciclo. Ele envolve renovação, tem que ser oxigenado, senão o trabalho fica datado, estático, descompassado com o dinamismo em que vivemos”. (NAKAO, 2013, p. 127).

De acordo com Goleman (1992, p. 21), “Muito da criatividade do mundo ocorre anonimamente, nos momentos de privacidade, apenas pelo prazer que proporciona ou pela alegria de utilizar os próprios talentos de uma forma eficiente ou elegante”. A incubação das ideias que fervilham na mente do criador necessita ser alimentada por muitas pesquisas e se vê despertada de maneira intuitiva e espontânea pelo artista e

¹⁶ Fundação Armando Alvares Penteado- São Paulo.

¹⁷ Associação Brasileira da Indústria Têxtil.

¹⁸ Museu de Arte de São Paulo.

pelo estilista de moda. Para Gomes (2001) três hipóteses orientam o processo de criação

Primeira - a eficiência criativa pode ser consideravelmente, aumentada se forem entendidos os processos psicológicos pelos quais operamos diversos tipos de situações; segunda - no processo criativo, o componente emocional é mais importante do que o intelectual, e o irracional é mais importante do que o racional; terceira - são esses elementos “intuitivos”, por mais absurdo que nos possa parecer, que aumentam a probabilidade de sucesso na identificação de novas soluções para um projeto de produto. (GOMES, 2001, p. 61)

A criatividade pode ser aplicada tanto na criação de uma coleção de moda como na criação de uma obra de arte. Consequentemente, ambas passam por processos semelhantes durante a criação. Percebo que uma das características da criação de Jum Nakao é seu interesse pelos desafios vindos das diversas áreas em que atua. Sua postura profissional se pauta em seus muitos conhecimentos técnicos aliados a paixão pela sua arte. Sobre seu procedimento criativo, Nakao comenta:

Aprendi que passo muito tempo não só pensando como também coletando dados. Reúno informações e me afasto delas, sucessivas vezes. Considero, aliás extremamente importante me afastar. [...] tenho que parar para poder enxergar o trabalho. Se ficar direto em atividade, estarei repetindo o

meu repertório. Não estarei realmente desperto. (NAKAO, 2013, p. 116).

Aceitando desafios e sempre compulsivo pelo trabalho, Nakao segue driblando prazos pequenos e as exigências impostas pelo mercado e pelo campo artístico. Com ritmo próprio muito característico, é personalista em seu trabalho: aceita apenas as propostas em que percebe a possibilidade de fornecer respostas pessoais derivadas de suas ideias. É isso o que o instiga a trabalhar. Segundo Nakao, “só confirmo quando tenho uma concepção em que acredito. [...] por menor que seja o tempo, o projeto está praticamente pronto na minha cabeça”. (NAKAO, 2013, p. 117).

Recolhendo referências, desenvolvendo conceitos e vivenciando emoções que alimentam seu trabalho - em filmes, imagens de *internet*, exposições, viagens... – seus procedimentos criativos sintetizam os modos de trabalho de um criador contemporâneo: abrir-se ao mundo e deixar-se contaminar pelas experiências diárias. Assim se constrói um repertório de ideias que irão traduzir-se em criações.

2.2 ENTRE A MODA E A PERFORMANCE

Dentre os seus trabalhos referenciais mais marcantes se encontra a criação, em junho de 2004, do desfile-*performance*

A Costura do Invisível, apresentado no São Paulo *Fashion Week*¹⁹ (Figura 1). O desfile simbolizou, entre outras coisas, a efemeridade do consumo. Esse tipo de desfile performático e espetacular, segundo Duggan (apud PEREIRA, 2012, P. 238),

Liga o mundo da moda ao da música pop, ao show business e ao culto popular de celebridades, o que aumenta significativamente o interesse do público pela moda. O fato de a coleção de roupas (produto) ocupar um plano secundário em relação ao conceito desenvolvido a partir do tema nesse tipo de desfile, somado aos elementos de teatralidade presentes no evento, o aproxima de certa forma ao rito teatral: uma celebração, evocação e partilha com o público de um tema, um ponto de vista e/ou uma ideia.

Pode-se compreender, com isso, que o universo da moda se interessa em vender produtos e atrair público por meio da ideia do sonho plantado pelo mundo do *glamour* das propagandas e dos desfiles exuberantes. A moda utiliza das práticas artísticas para concentrar a atenção dos consumidores em conceitos referenciais do desfile e aumentar o desejo de conexão do público com a marca e com o estilista.

Nakao trabalha constantemente com conceitos que norteiam seus trabalhos. Sobre suas referências e suas

¹⁹ É o maior evento de moda do Brasil e o mais importante da América Latina e a quinta maior semana de moda do mundo - depois das de Paris, Milão, Nova York, Londres.

intenções para a criação de sua coleção de papel, patrocinada por empresa produtora de papel, ele esclarece

Para as roupas, escolhi o fim do século XIX, por se tratar de um período em que a moda era extremamente elaborada e preciosa, tanto no volume quanto nas texturas. Tais valores seriam fundamentais para gerar um deslumbramento instantâneo e intenso do espectador pela obra. Para gerar o encantamento, criamos as fadinhas *Playmobil*. Esse elemento lúdico, tão presente na memória das pessoas, facilitaria a projeção do espectador no trabalho, como num conto de fadas. O aspecto da reprodutibilidade em série dos bonecos - afinal, todos são exatamente iguais - permitiria ao espectador se identificar com qualquer modelo que estivesse desfilando. [...] o contraste entre as referências (a unicidade da indumentária do século XIX e a reprodutibilidade do *Playmobil*) criaria um instantâneo sem espessura [...] um novo sentido se criaria rompendo as referências temporais (NAKAO, 2005, p. 13)

No final do desfile-*performance*, as modelos rasgaram elaboradas roupas feitas de papel vegetal, vestidas sobre um *collant*²⁰ preto. Elas haviam sido confeccionadas durante mais de 700 horas de trabalho. As manequins usaram maquiagem sóbria composta por lábios pretos, cílios pintados de branco, sobrancelhas escuras e perucas de acetato. A cenografia do desfile, criada por Julio Dojcsar em papel vergê, simulava

²⁰ Palavra francesa que significa “colar”. Tipo de roupa grudada no corpo.

formas de anêmonas, fornecendo por meio da luz negra um efeito similar ao ambiente do fundo do mar.

O desfile rendeu uma exposição em Paris e o lançamento, em 2005, do calendário geral do São Paulo *Fashion Week*, um livro e o documentário intitulado *A Costura do Invisível*. A respeito do processo criativo que o levou a criar sua coleção de papel, Nakao afirma

Meus amigos sugeriram um instante de leveza, uma desconexão com a racionalidade, para criar a quietude interior que deixasse emergir uma percepção mais sutil e intuitiva. Naquele instante mergulhei nesta viagem, totalmente desvincilhado dos limites, das regras e convenções. Lá encontrei uma ideia bruta que emergiu como a síntese pura da metáfora necessária: uma coleção de papel. Papel: lugar do esboço, das anotações e parte do processo criativo, matéria frágil, transitória e sensível à ação do tempo. Uma obra branca, inacabada, vazia, apta a ser impregnada de significados, de poesia, da leveza necessária para obra fluir. (NAKAO, 2005, p. 10)

Desafiando as expectativas, Nakao introduz inéditas possibilidades expressivas no universo da moda e reflexões poéticas não óbvias e inovadoras por meio da roupa como visto na Figura 6. O desfile de 2004 questiona, com postura crítica, o consumo e o papel da roupa dentro da sociedade contemporânea, e sua relação com o “sistema de moda”.

Figura 6: Parte da coleção de moda *Costura do Invisível* desenvolvida por Jum Nakao.



Fonte: www.jumnakao.com

Nakao trabalha em equipe, acostumado a compartilhar sua obra com outros criadores que complementam suas ideias e também contribuem para viabilizá-las. Ele compartilha seus saberes e soma seus conhecimentos aos de outros profissionais; com isso, Nakao exercita um tipo de generosidade que acrescenta qualidade ao que é criado.

A respeito do desfile em questão, Nakao observa que

Foram quinze modelos, e precisamos de quase uma tonelada de papel para fazer a cenografia e as roupas. Mais de 150 pessoas foram envolvidas ao longo de todo o projeto. Esse desfile e o livro que nasceu dele resultaram de um esforço coletivo. Acredito que no processo de criação feito por um grupo de pessoas quando todos pensam sobre o mesmo tema. É o que permite que a proposta tenha abrangência, consiga trazer à tona uma complexidade, que é uma característica importante desse trabalho. (NAKAO, 2013, p. 44)

A introdução de referências da *performance* em seu trabalho de moda demonstra a vontade e a liberdade de romper com territórios pré-estabelecidos e já conhecidos: isso é uma marca de seu trabalho. Sobre o desfile-*performance*, que também pode ser chamado de desfile conceitual segundo Dalmir Rogério Pereira, esse pesquisador teatral comenta que

Em sua apresentação, assim como a arte conceitual, não se detém nas formas ou nos materiais manipulados, e sim nas ideias e nos conceitos gerados. Por meio deste, o estilista apresenta, comunica e questiona convidando o público a refletir sobre certos aspectos ou temas abordados que acabam sendo tão importantes quanto as roupas, aproximando-se muito da *performance*, porém sem a liberdade permitida na arte, pois está dentro de um formato de convenções específicas da linha de comunicação de moda. (PEREIRA, 2012, p. 238)

Neste desfile, as modelos receberam a informação de que rasgariam os trajes de papel apenas momentos antes de início do desfile, a fim de não banalizar o ato de rasgar e destruir roupas tão delicadas. Quanto ao ato de rasga-las, Nakao esclarece:

Desde o início, rasgar era a proposta. Por isso, percebemos que tudo teria que ser muito precioso, que os vestidos precisavam ser ricos em detalhes, muito mais percebidos e muito

mais magnéticos que o habitual. Era preciso causar uma aproximação para aumentar a dor. A ideia foi provocar o máximo de deslumbramento e desmoroná-lo logo em seguida. Daí nosso cuidado para que as peças fossem muito bem elaboradas, até rebuscadas. (NAKAO, 2013, p. 51)

Na proposta de Nakao, os corpos das modelos animariam os vestidos em cena, dando vida às suas formas da passarela. Os trajes foram confeccionados com um material extremamente efêmero: o papel. Comumente, o processo da criação de uma roupa inicia com o desenho de suas formas materiais ou com a facção de moldes que servirão para a construção da roupa. Os trajes de Nakao para este desfile, porém, traçaram o caminho oposto da construção de uma coleção de moda onde o material que dá origem à criação é disposto como produto final.

Por ser um material tão delicado e frágil, o papel exigiu das modelos um cuidado especial a fim de não danificar a coleção antes e durante o desfile. O ato de rasgar e destruir surtiu um efeito de choque no público. O ato (Figura 7) representou a destruição de um mundo mágico onde tudo parecia perfeito, límpido e precioso. Algo que, penso, se parece com o despertar de um sonho encantado para a realidade cruel da vida que não poupa ninguém.

Figura 7: Desfile-*performance* *A Costura do Invisível* no São Paulo Fashion Week.



Fonte: <http://lab.kalimo.com.br/2011/10/paper-dresses-quando-a-moda-ultrapassa-limites/>

Sobre a necessidade do efeito surpresa no desfile, Nakao afirma:

Precisavam ter toda a carga emocional que o trabalho pretendia. No evento, o efeito de performance foi de uma suspensão da realidade, como um conto de fadas que acontecia em contexto totalmente inusitado. Por um tempo, tudo ficou em hesitação e as pessoas não entendiam o que estava acontecendo. Até que chegamos, no encerramento, ao impacto, à surpresa, ao que o público não podia imaginar que um dia veria acontecer. [...] para essa equipe que participou desde o começo, foi forte o golpe da destruição de tudo. O sentimento de criador, para eles, já estava tão grande que a reação não foi só da plateia. O desfile causou uma transformação em todos os envolvidos. (NAKAO, 2013, p. 45)

Além disso, o impacto do som distorcido e grave complementa a emoção que vem à tona, pois, pela conjugação de todos os elementos do desfile, como em uma obra cênica. É essa emoção que une os manequins, os participantes da criação e a plateia como que em um jogo teatral que não mais separa palco e público, ou seja, nos moldes do contemporâneo. Nakao observa: “a interação entre a criação e o entorno, e até o universo afetivo das pessoas, é, para mim, elemento de trabalho. Uso as sensações do entorno na apresentação da minha criação. Quero sempre interferir também nelas”. (NAKAO, 2013, p. 125). Em minha percepção, ele não somente pretende vestir corpos e criar moda ou figurinos, mas também promover a reflexão e a mudança no pensamento do público que observa suas criações e se contamina com seus questionamentos profundos sobre a própria obra. Nakao declara que

Sem ter feito uma peça, naquele desfile, vesti muito mais pessoas. Atingi muito mais do que imaginara. Foi a primeira vez que não produzi uma única roupa, e foi a vez em que mais pessoas foram vestidas como eu gostaria realmente. O desfile vestiu a cabeça, a alma. Isso para mim foi, sim, o mais gratificante desse trabalho. (NAKAO, 2013, p.131).

Muitos dos trabalhos de Jum Nakao tomaram como ponto de partida esse desfile. O papel e seus recortes e dobras, assim como a cor branca, se fizeram presentes em vários momentos de criação nas diversas áreas em que atuou posteriormente, transformando-se em referência de seu trabalho e estilo em suas coleções de moda, como *designer* de objetos e móveis, cenários ou obras de arte. Sobre o papel como material desse desfile especificamente, Nakao comenta que

A ideia de usar o papel aconteceu em função da fragilidade. O papel que nós escolhemos não aparentava ser sólido. Era do tipo vegetal, translúcido. Para nós, o que importava era que ele fizesse um *link* delicado entre a matéria e o deixar de existir. (NAKAO, 2013, p. 51).

Porém, existe a preocupação por parte de Nakao de não se repetir ou aderir a fórmulas fáceis já testadas. Sua frequente busca por novas formas de se expressar a cada novo trabalho o conduz a sair da zona de conforto do que já é conhecido, pois

Redescobrimos a importância de nos surpreendermos com o mundo, de estarmos atentos e sensíveis para encontrar novos sentidos nas coisas mais banais, de um instante de leveza. Redescobrimos que há um possível ainda invisível no real, que é necessário fugir das ações óbvias, ousar, inovar, aprender a navegar num oceano de incertezas em meio aos

arquipélagos de certeza que nos cercam, que é preciso pensar como cartógrafos para criar o nosso próprio mapa não se atendo ao estático, mas sensíveis aos movimentos de transformação ao nosso redor. Redescobrimos a fundamental participação ativa do espectador na obra, o uso preciso do vago, o princípio de que o que à primeira vista parece caótico e interminável gradativamente pode dar sinais de que conduz a algum lugar, que é preciso repetir, repetir, repetir, até ficar diferente, que é bom saber incorporar o acaso à criação artística. (NAKAO, 2005, p. 17)

Explorar os processos artísticos com toda liberdade. Experimentar novas possibilidades muitas vezes surgidas ao acaso. Utilizar tecnologia e a indústria no processo de criação em moda e outras áreas em que atua. Tudo isso é o que, a meu ver, a identidade pessoal e da criatividade de Jum Nakao, marcada pela ousadia, pela disciplina e pelo empreendedorismo.

Ao mesmo tempo, Nakao costuma utilizar conceitos que alinham e englobam a pesquisa nos seus processos de criação:

Ao começar um projeto, sempre temos um repertório ou uma linguagem já conhecida, que podemos simplesmente reproduzir. Às vezes, percebemos novas possibilidades. O melhor é experimentar de uma maneira diferente, criar como se não houvesse repertório, como se a base fosse realmente um vazio. (NAKAO, 2013, p. 54)

Percebo que o artista ou qualquer tipo de criador - seja ele um estilista, um figurinista, um músico, entre outros -, sair do caminho seguro daquilo que já se conhece e domina técnica e expressivamente pode ser doloroso e lento, mas pode também conduzir à descoberta de algo inovador. Algo pode surgir do acaso ou das tentativas e erros. Mas, ao mesmo tempo, pode ser libertador o rompimento de regras e campos já dominados e aceitos por si mesmo e pelos outros. Partir rumo ao vazio, sem recorrer a referências antes utilizadas, ir em direção a caminhos desconhecidos pode inicialmente gerar medo, insegurança e agonia. Mas, no decorrer do processo criativo, pode aproximar o criador de soluções inusitadas e revigorantes.

Porém, para Nakao, ser criativo necessita do conhecimento de técnicas que possibilitem manifestar as ideias na materialidade.

Sua inovação em *A costura do Invisível* foi aclamada mundialmente pela crítica. Nas comemorações de dez anos de moda no Brasil, no São Paulo *Fashion Week* de 2005, foi homenageado como o desfile da década. Jum Nakao foi convidado pela curadora internacional Anne Zazzo do Galliera, do *Fashion Museum of Paris*²¹, para participar da Mostra

²¹ Conhecido como Museu Galliera, é um museu de moda e história da moda, localizado em Paris na França.

Internacional dos mais representativos trabalhos de moda do século XX até aquele evento, em janeiro de 2006.

Sobre seu trabalho em coleções, Nakao argumenta:

Quando me dedico a criar uma roupa, vejo-a estabelecendo sensações táteis, volumétricas, e preciso considerar a sonoridade do espaço, a iluminação, a temperatura. Tudo isso se relaciona. [...] uma obra, dentro da minha perspectiva de realização, também procura ser a mais abrangente possível, relacionar-se com as pessoas da maneira mais complexa. Em tudo o que for possível, até no que nem imagino, quero sensibilizar as pessoas. (NAKAO, 2013, p. 113).

Nakao deixa claro que uma criação não surge sozinha, mas interliga-se com todos os elementos que com ela irão se relacionar, ampliando a percepção sobre sua criação e sobre o olhar de quem a vê. Importar-se com a recepção do outro e não somente com a sua é uma prática que o caracteriza e o aproxima das pessoas por meio da identificação quase que imediata com seu trabalho. Isso faz dele um criador acessível.

Após o sucesso desse desfile, o cuidado para não se repetir e não se acomodar em um mesmo estilo e técnicas levou o criador a avançar em direção a outras formas de expressão como as artes plásticas, o *design* e as artes cênicas. Sua busca contínua por superação o conduziram a novos campos de conhecimento.

2.3 DA ARTE AO *DESIGN*

No campo propriamente artístico, Nakao criou várias obras ao longo de sua trajetória profissional, transitando continuamente pelo mundo das artes com reflexões pessoais marcadas pela força da identidade autoral e dos referenciais de moda.

Traçar um paralelo entre suas criações sejam elas pertencentes ao mundo da moda, das artes, do *design*, dos figurinos ou cenários, possibilita a meu ver um olhar mais profundo na compreensão de sua trajetória criadora e facilita o entendimento de suas criações no universo cênico, o foco principal desta dissertação.

Figura 8: Obra de arte *Luxdelix*



Fonte: <http://www.jumnakao.com/portfolios/please-me-fashion/>

Dentre suas obras de arte mais importantes se encontra o *Sonho no Pátio Batel* (2013), uma instalação realizada em

Curitiba em homenagem aos sonhos de uma cidade. Foi inspirada nas casas dos primeiros imigrantes que Curitiba recebeu nos séculos XVII e XVIII. Outra obra que merece destaque é *O Sonho de Darcy* (2010), uma Instalação para o espaço térreo do MAM²² do Rio de Janeiro. Nela, 9.000 palavras foram sopradas pelo vento em um território desprovido de gravidade. O efeito é de todos os sentidos serem convocados e guiados por uma narrativa sonora que conecta o pensamento falado ao escrito. Suas obras de arte evidenciam seus conhecimentos sobre moda. Um exemplo é a obra *Luxdelix* (Figura 8), exposta no *Fashion Intelectual* da mostra *Please me Fashion Art Festival*, realizada em Mantova, Itália, no *Palazzo Ducale*, em 2010.

²² Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Figura 9: Obra *Revolver MON*, vestidos de papel sendo comidos por ratos.



Fonte: palavrasecoisas.wordpress.com

Por fim, dentre suas obras que, em minha opinião, guardam relação com os figurinos e com a moda, *Revolver MON* (Figura 9) foi exposta no Brasil em 2007, em Curitiba. Dentro de uma maquete do museu exposta dentro do próprio museu, miniaturas das obras e vestidos de papel são roídas por ratos. A *performance* é capturada por mini câmeras instaladas dentro da maquete. Elas registram também os observadores da obra, através das paredes transparentes da maquete. As imagens são projetadas no espaço do museu e vestidos em tamanho real ocupam uma vitrine lacrada, com questionamentos que permearam o processo criativo.

Além de trabalhar dentro dos territórios artísticos, Nakao realiza o trabalho de criação em *design*, projetando objetos e móveis para a indústria. Seu estilo único e com forte identidade autoral aparece em seus objetos, com marca orientalizada em linhas e formas orgânicas, mas fragmentadas.

Utilizando a cor branca em quase todos os seus trabalhos nos diversos âmbitos criativos em que atua, produziu para a Alotof, empresa especializada em móveis para decoração de interiores, uma linha em aço com efeito rendado com os mesmos motivos da coleção A Costura do Invisível. Com a empresa brasileira Schuste de móveis, Jum Nakao realiza parceria na criação de móveis de marcenaria em tonalidade branca e estilo marcante. Além disso, mantêm parcerias com as empresas Tok Stok, Brastemp e Fender, entre outras.

No prosseguimento desta dissertação, como estudos de caso analiso três trabalhos de criação de figurinos cênicos por Nakao: para a São Paulo Companhia de Dança, no espetáculo *Os Duplos*; trajes de cena para a ópera *Kseni - A Estrangeira*; e figurinos criados para a minissérie *Hoje é Dia de Maria*, apresentada na Rede Globo de Televisão. Algumas questões serão discutidas com a finalidade de esclarecer aspectos relevantes à compreensão das obras e do processo de criação de Jum Nakao.

2.4 ENTRE COLEÇÃO, FIGURINO E ARTE

A relação entre arte e moda possui uma longa história de aproximações. A moda muitas vezes mergulhou na fonte da arte para inspirar suas criações, fazendo parcerias com artistas em criações de moda. Por outro lado, a moda tem sido revisitada por artistas que, observando-a como fenômeno cultural e de comunicação, utilizam-na como foco de investigação para criações artísticas, examinando seus ícones, formas, tecidos e estampas, entre outros elementos.

A criatividade está presente na arte e na moda. É através da originalidade e da criatividade que o artista diferencia sua obra e o estilista projeta produtos para o mercado consumidor. De acordo com Goleman (1992, p. 21), “muito da criatividade do mundo ocorre anonimamente, nos momentos de privacidade, apenas pelo prazer que proporciona ou pela alegria de utilizar os próprios talentos de uma forma eficiente ou elegante”. A incubação das ideias que fervilham na mente do criador necessita ser alimentada por pesquisas que despertem as ideias e produções do artista e do estilista. A criatividade alavanca as criações tanto de uma coleção de moda quanto de uma obra de arte e, muitas vezes, ambas são

atravessadas por elementos e processos semelhantes de criação.
Como argumenta Regina Moura,

O estilista, ao idealizar um modelo, construir uma roupa, envolve-se com questões da forma - equilíbrio, volume, espaço, ritmo - tanto quanto qualquer artista plástico, design ou arquiteto, pois as roupas são capazes de expressar uma gama de significados, rendas, bordados, cetins, veludos e modelagens se relacionam uns com os outros em composições de cores, formas e texturas. (MOURA, 2004, p. 142).

Por outro lado, o trabalho do estilista se diferencia do trabalho do artista no que diz respeito ao objetivo de suas criações. O estilista atende os desejos do público consumidor, destacando a modelagem adequada das roupas, as tendências de moda, o conforto, a visualidade, a funcionalidade, a escolha das cores e suas combinações, os beneficiamentos a elas aplicados e o custo da produção, entre outros.

Figura 10: Manto criado pelo artista Arthur Bispo do Rosário



Fonte: unconsciouskoine.tumblr.com

Por outro lado, na Figura 10 pode ser observada uma das obras do artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário, que se expressou artisticamente por intermédio de um traje, um manto bordado com textos e desenhos criados por restos de tecidos e linhas que ele coletava no local onde estava internado por problemas mentais. Como observa Hidalgo

Arthur Bispo do Rosário perambulou numa delicada região entre a realidade e o delírio, a vida e a morte [...] internado na Colônia Juliano

Moreira em Jacarepaguá, de 1939 a 1989, entre idas e vindas, ele construiu um universo de miniaturas. A obra, inspirada por anjos e pela virgem Maria, seria apresentada ao Todo-Poderoso no dia do Juízo Final. [...] seu mundo particular, feito em parte de sucata do hospício, seria um dia catalogado como obra de arte. Orquestrou *assemblages*, estandartes e objetos no silêncio da clausura. Desfiou o próprio uniforme do hospício para seus bordados e escreveu sem descanso. (HIDALGO, 1996, p. 7-8).

A influência da arte como fonte poética de inspiração para os criadores de moda pode ser comprovada nas coleções de vários estilistas de moda. Como comenta Müller (2000, p. 4), “ocorrem no século XX múltiplas ações e movimentos que provam o interesse recíproco entre os mundos da arte e da moda”. Se entre artistas e estilistas de moda ocorrem afinidades visuais, as atitudes são muitas vezes bastante diferenciadas. Para o artista, pensar a vida por meio do vestuário pode ser um meio expressivo de sua obra, como observa Muller (2000):

No início do século XX, numerosos artistas se apropriam do vestuário explorando seu poder provocador: os dadaístas como Jean Arp, criam trajes extravagantes em ações anticonformistas. Mas os artistas também abordam o vestuário em profundidade, numa reflexão teórica e técnica. Josef Hoffmann cria bijuterias e roupas de acordo com seus projetos arquitetônicos. O pintor Gustav Klimt desenha tecidos e vestidos cuja sobriedade de corte confere toda a

dimensão das peças aos grafismos poderosos.
(MULLER, 2000, p. 5).

Em sentido contrário, muitos estilistas de moda se apropriam das criações artísticas como fonte de pesquisa e inspiração para suas criações. Essas interações criativas possibilitam aos criadores artísticos e de moda reflexões interessantes e a geração de novos caminhos e ideias na promoção de produtos e obras inovadoras.

Por fim, muito do universo de criação em moda de Jum Nakao reverbera em suas criações em arte e *design*. O inverso também ocorre frequentemente, como se verifica em suas criações para o universo cênico apresentadas no próximo capítulo.

3. JUM NAKAO E OS TRAJES DE CENA

O trabalho artístico de Jum Nakao dedica-se, além dos campos de atuação já citados nesta pesquisa, à criação de trajes de cena. Neste capítulo são observados alguns dos trajes criados por ele para espetáculos distintos dentro do território das artes cênicas, onde cada gênero de espetáculo possuiu suas especificidades próprias que foram levadas em conta por seu criador.

Lidando com limitações específicas, Nakao, assim como todo criador de figurinos, encontra em seu processo de criação barreiras a serem transpostas a fim de adaptar suas ideias às necessidades de criação. Há a questão das verbas e recursos destinados à produção dos figurinos dos espetáculos, as especificações estabelecidas pelo diretor, coreógrafo, atores, bailarinos, cantores ou outros componentes da equipe cênica, e o tempo estabelecido para desenvolvimento do projeto. Estes limites norteiam o trabalho do figurinista todo tempo, gerando pressão e, muitas vezes, a necessidade de soluções rápidas e interessantes. Nas palavras de Nakao, “Percebo muito a ligação entre limite e criatividade: se há alguém mais “criativo”, deve ser a pessoa que sabe lidar com os limites. [...] para o criativo, o limite é um aspecto do trabalho a ser usado em seu favor. (NAKAO, 2013, p. 101). Cada uma das obras do figurinista

Jum Nakao que serão aqui analisadas o levou a deparar-se com limites que, ao contrário de desestimular seu trabalho, arremeteram na direção de novas soluções mais adequadas e originais. Para isso, ele conta com a contribuição dos outros profissionais que com ele trabalham na construção de uma obra cênica em sua totalidade.

Desta forma observo que Nakao, ao contrário de muitos criadores do passado, que criavam de maneira silenciosa e isolada, envoltos com as idiosincrasias de suas personalidades únicas, consegue dialogar com seus companheiros de equipe de criação, compartilhando seus saberes e também aceitando os saberes de outros em seus trabalhos, sem que com isso perca sua identidade de criador.

3.1 JUM NAKAO, DANÇA E ÓPERA

Segundo observei nesta pesquisa, existem especificidades que diferenciam os figurinos criados para os diversos gêneros cênicos. No que diz respeito aos figurinos direcionados para a dança, eles devem ser pensados pelo (a) figurinista levando-se em conta o tipo de dança, os movimentos dos bailarinos, a coreografia, as intenções do coreógrafo, a música, a iluminação cênica, o espaço cênico e a cenografia. Já os figurinos criados para a ópera são, em geral, trajes mais

luxuosos e impactantes visualmente, são figurinos que vestem cantores de obras grandiosas e que necessitam de conforto para cantar e expandir seu diafragma, bem como precisarão proporcionar a fácil movimentação no espaço do palco.

Existem relações profundas entre o figurino, o corpo, a dança, o canto e o movimento. Chamo a atenção neste momento ao corpo visto como camada palpável que envolve a alma e ao modo como ele se localiza no espaço que o circunda. Nas palavras de José Gil, “os corpos são invólucros que, no entanto, nada envolvem de visível. Invólucros paradoxais ainda em um outro sentido: porque encarnam a alma” (GIL apud PEIXOTO, 2008, p. 143). Esse corpo dotado de alma, por sua vez, se comunica e interage de várias maneiras no espaço e com o contato com os outros corpos. Seja por intermédio da fala, do olhar, da audição ou do gesto, o corpo afeta e é afetado pelo que com ele se comunica e se expressa. O corpo do gestual, do movimento e da dança é o corpo do bailarino, que também se manifesta como o corpo da retenção e da parada que antecipa o movimento.

O corpo que neste momento me interessa compreender é o corpo na dança, o corpo como mecanismo poético, o corpo em movimento e, da mesma forma, o corpo estático que se relaciona com o mundo que o vê e também com os outros corpos que com ele interagem. O corpo da dança que Laurence

Loupe (2012) identificou como uma ferramenta do saber, do pensamento e da expressão, repleto de consciência e escolhas que advém das técnicas conquistadas com esforço e tempo pelo bailarino e que se traduzem em uma comunicação corpórea repleta de intensidades.

O bailarino necessita de concentração e de liberdade para expressar-se e mesmo estando dançando muitas vezes guiado pela coreografia ensaiada, utilizando as técnicas de treinamento dos movimentos corporais como parâmetros para a geração de seus movimentos, consegue distanciar-se da sua consciência mental para dar lugar a sua espontaneidade plena.

Merleau-Ponty (1999) menciona que a espacialidade do corpo se relaciona com profundidade e afetivamente com o espaço a sua volta, não como um objeto qualquer no mundo, mas como um meio de comunicação com ele. Sendo assim, atento ao fato de que o bailarino afeta o espaço que o circunda, afeta os bailarinos que com ele interagem, e também afeta o espectador que o vê. O bailarino é afetado pelos outros corpos que se encontram com ele e também pelo espaço cênico, gerando uma intensa comunicação. Segundo Platão “o corpo é um “veículo” da alma”. (PLATÃO apud REALE, 2002, p. 183). Concordando com Platão, compreendo o corpo do bailarino como sendo movido pelos desejos da alma e pelos afetos libertados da consciência.

Proponho ver a dança como a verdadeira expressão da liberdade e da criatividade imaginativa da alma em conjunção com o movimento do corpo. Porém, percebo também que o corpo do bailarino se comunica por meio de seus movimentos e pela retenção dos mesmos, deixando transparecer suas intenções e paixões latentes, transformando-se num tipo de corpo mágico, que se manifesta espontaneamente e é observado pelo outro corpo em sua fluidez, ou em sua rigidez intencional. Nesta comunicação entre corpos que dançam e se observam, os corpos se tocam mutuamente seja pelo olhar ou pelo contato corporal entre os bailarinos. Esse contato impregna os bailarinos de percepções táteis, de mobilizações de peso, gerando alianças de movimentos e sentidos, dividindo afetos e recriando intenções.

A respeito das percepções dos bailarinos quando do contato entre eles, José Gil (2005, p. 136) observa que “o bailarino tem uma dupla visão: a dos movimentos e dos ritmos microscópicos do seu par e a do seu movimento geral”. O bailarino possui a consciência plena de si mesmo, ou seja, de seu corpo, de seus movimentos e de suas intenções, reconhecendo os movimentos dos outros bailarinos em relação aos seus, podendo ou não agir sobre esses movimentos.

Dentre as conexões estabelecidas entre o corpo e movimento na dança, existe um elemento importante a ser

comentado neste momento: a presença do figurino. Esse elemento participa frequentemente da conexão entre corpo e movimento por estar em contato e relação direta entre ambos em toda a história da dança.

Conforme Patrice Pavis (2003, p. 169), “O figurino transborda naturalmente para o corpo do ator e tudo o que o cerca; ele se integra ao trinômio fundamental da representação (espaço- tempo- ação) iluminando assim seu movimento”. Argumento, portanto, que o corpo do bailarino é o suporte para o figurino de cena, e a participação deste último na dança pode imprimir novos elementos e significados ao movimento. O figurino criado para dança necessita priorizar os movimentos do bailarino e as intenções do coreógrafo. É necessário para o figurinista que cria os trajes de dança conheça a coreografia, os movimentos corporais dos bailarinos, os desejos do coreógrafo, a ocupação espacial dos figurinos e dos corpos no espaço cênico bem como a relação dos figurinos durante a coreografia, além da relação dos figurinos com o cenário.

A ergonomia dos figurinos deve ser estudada pelo figurinista, a fim de que o uso dos figurinos possibilite aos bailarinos conforto e adequação aos movimentos que serão realizados durante a coreografia. Itiro Ilda afirma, a respeito de ergonomia:

Em sentido amplo, pode-se afirmar que a ergonomia estuda os critérios necessários para adaptar o ambiente e os produtos às características humanas. [...] a ergonomia tem uma visão ampla, abrangendo atividades de planejamento e projeto, que ocorrem antes do trabalho ser realizado, e aquelas de controle e avaliação, que ocorrem durante e após esse trabalho. Para isso, aplica teorias, princípios e métodos, em aspectos relativos à saúde, segurança, conforto e satisfação, para preservar a vida humana. (IIDA, 2005, p. 2).

A meu ver, de acordo com minhas experiências práticas com a dança na posição de bailarina e com a criação de figurinos cênicos ao longo dos anos de trabalho, pude observar que os figurinos voltados para a dança devem ser confeccionados com atenção especial à ergonomia, pois precisam necessariamente adequar-se aos movimentos que serão executados pelos bailarinos. Para isso, observo que é preciso que o figurinista conheça e aplique as técnicas de modelagem das roupas mais apropriadas aos movimentos que serão executados durante a coreografia e que este opte por tecidos e materiais que proporcionem conforto e leveza ao corpo, conhecendo o comportamento dos materiais em movimento.

A escolha das cores e dos materiais para a confecção dos trajes decorre em parte da proposta do coreógrafo. Logo, essa escolha considera os demais elementos que contém o

espaço onde a coreografia será executada, tais como o cenário, o tipo de palco e a distância com o público, a fim de que se atinja o resultado final que se espera.

A escolha dos tecidos para a confecção dos figurinos é fundamental para enfatizar o desejo do coreógrafo. Uma escolha inapta ou negligente poderá prejudicar o movimento dos bailarinos. Por isso, o figurinista pesquisa também o estilo de dança do projeto no qual trabalha.

A seguir, abordo aspectos relacionados aos figurinos, tais como a temática, a coreografia, ao espaço cênico, a iluminação e a cenografia dos espetáculos: o balé *Os Duplos* e da ópera *Kseni – a Estrangeira*.

3.1.2 O figurino escultura de *Os Duplos*

Os figurinos de *Os Duplos*²³ foram criados por Jum Nakao, O espetáculo foi criado pelo coreógrafo e bailarino

²³ Na pesquisa, a coreografia foi vista em gravação divulgada na *Internet* em sua totalidade. Foi realizada a entrevista por *e-mail* com o coreógrafo da obra, que muito auxiliou na compreensão da obra e de seus figurinos. Esta entrevista é apresentada ao final desta dissertação em sua íntegra e trechos dela são mencionados durante este capítulo. Os dados relacionados aos figurinos do espetáculo *Os Duplos* foram coletados em entrevistas publicadas em *blogs* e *sites* da *Internet*. Minha tentativa de entrevistar Nakao foi mal sucedida, visto que, por e-mail, o estilista-figurinista alegou falta de tempo para conceder entrevistas a estudantes e pesquisadores.

Maurício de Oliveira²⁴ para a São Paulo Companhia de Dança²⁵ que é dirigida por Inês Bogéa. Nakao teve o apoio de uma equipe composta por Bruna Valente, Joceli Oliveira, Juliana Zampini, Patricia Maria Grossi e Roberto Slursarz Filho. A iluminação foi realizada por Wagner Freire²⁶ e a trilha sonora foi composta por André Abujamra²⁷.

Esse espetáculo de dança contemporânea estreou em maio de 2010 em São Paulo, no Teatro Sérgio Cardoso. Sua coreografia é apresentada por oito bailarinos (MOURA, 2010,

²⁴ Maurício de Oliveira nasceu em Goiânia e atuou no Balé da Cidade de São Paulo, Balé do Teatro Castro Alves, *Choreographies Theater Von Johan Kresnik* (Berlim), Frankfurt Ballet, sob direção de William Forsythe, *Pretty Ugly Dance Company*, sob direção de Amanda Miller e *Jazzex Dance Company (Den Haag)*, entre outras. Como coreógrafo, criou para o Balé da Cidade de São Paulo, Balé do Teatro Castro Alves, Distrito Companhia de Dança, e Companhia de Dança Contemporânea Siameses, que Oliveira dirige, além de criar coreografias para diversos festivais na América e Europa.

²⁵ Companhia de Dança fundada em janeiro de 2008, pela Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo durante a gestão do governador José Serra e do secretário de Estado da Cultura João Sayad. Seu repertório contempla remontagens de obras clássicas e modernas, além de peças inéditas, todas criadas especificamente para o seu corpo de bailarinos.

²⁶ Iluminador, desenhou a luz de espetáculos como *Querô* de Plínio Marcos, *Almanaque Brasil*, de Noemi Marinho, Aulisde Celso Frateschi e Elias Andreato e *Guerra Santa*, de Gabriel Vilela. Entre as óperas que assina a iluminação, destacam-se *Traviata*, *Il Guarany*, e *As Bodas de Fígaro*, com direção de José Possi Neto; *Madame Butterfly* e *Cavaleira Rusticana*, com direção de Jorge Takla. Recebeu diversos prêmios, como Shell (1993 e 1997), Associação Paulista dos Críticos de Arte (1993), Apetesp (1993, 1996, 1997), Coca-Cola (1996, 1997, 1999, 2001) e Cultura Inglesa (1997).

²⁷ Músico, compositor, arranjador, produtor, ator e diretor.

s/p). Segundo o jornalista Paulo Henrique de Moura, os bailarinos

Procuravam buracos, espaços negativos e o contorno de seus próprios corpos, habitando o tempo particular de um jogo vital no qual se instaurava o caos. Os artistas foram co-criadores das estratégias apresentadas na cena: a precisão na falha e a certeza na reconstrução. (MOURA, 2010, s/p)

O diálogo entre os corpos dançantes que improvisam movimentos – mas, sempre guiados pelas ideias e propostas corporais trazidas pelo coreógrafo - propõe uma amplitude de possibilidades na construção da coreografia, pois cada integrante do espetáculo participa com seu próprio universo de conhecimentos e influências. Nesta contaminação de influências pessoais traduzidas em movimentos, a luz participa do jogo proposto entre os corpos e cumpre o papel de cenário, sendo apresentada como um quadrado de luz aberto nas pontas sobre o chão, formando um espaço no qual os bailarinos dançam. O iluminador Wagner Freire criou um desenho de luz que aquece a cena e a coreografia representada. Seus efeitos luminosos facetados no espaço e no palco produzem interferências visuais. O resultado é um verdadeiro diálogo da luz com os corpos trajados por figurinos tridimensionais em vários tons de pele. Observo que Nakao amplifica a imagem

dos bailarinos que, na coreografia, parecem ter se tornado uma só massa orgânica móvel, em dialética com a rigidez dos corpos geometrizados pelo figurino.

Com duração de vinte minutos, a coreografia propõe a relação e o encontro entre os corpos, misturando-os em processos de contaminação e ambiguidade, onde cada bailarino dialoga freneticamente com os outros e consigo mesmo, na duplicidade de um mesmo corpo, de um outro corpo e do conjunto de corpos em movimento circulares contínuos, durante a coreografia. Maurício de Oliveira propôs, para essa coreografia,

a reflexão sobre as três faces do desassossego, onde três personagens marcam a cena e pouco a pouco revelam diferentes inquietudes diante do mundo: uma velada, aparentemente imóvel, que transparece em pequenos gestos quase incontroláveis; outra determinada, como uma linha que risca de forma direta todo o espaço da cena; e outra traduzida propriamente em movimento: o corpo em suas diferentes articulações, conexões e sinuosidades expandidas no espaço. No desenvolvimento da peça, o terceiro personagem se desdobra em dez: os movimentos se multiplicam, passam pelos distintos intérpretes, como se fossem um. Imobilidade e movimento, sombra e luz, linhas retas e sinuosas. As polaridades vistas na cena nos instigam a interrogações em torno do espaço e suas possibilidades e invenções revelam um pouco da apreensão cotidiana. (OLIVEIRA, 2010, s/p).

Diante das ideias que norteiam a concepção de uma obra, surgidas da cabeça e das experiências profissionais e de vida de um coreógrafo ou de um diretor teatral, percebo o quanto o criador dos trajes cênicos de um espetáculo necessita estar conectado e informado sobre as propostas que irão direcionar a criação. Inicialmente, entendo ser primordial a identificação entre o trabalho do criador cênico e o do criador de figurinos, a conexão de ambos na construção de um espetáculo.

Mauricio de Oliveira comenta, sobre sua escolha pelo nome de Jum Nakao para a concepção dos figurinos²⁸, que “a escolha foi feita por mim mesmo. Eu sugeri o nome dele em uma reunião junto à direção da companhia de dança. Elas aceitaram prontamente. O que me fez indicar o nome dele foi a memorável criação em seu famoso desfile onde as modelos rasgavam suas roupas de papel no final”. Nesse depoimento, Oliveira deixa aparente que sua escolha do criador dos figurinos para uma obra se motiva em grande parte em decorrência da receptividade ao estilo pessoal do figurinista. A respeito de sua conexão com Nakao, Oliveira comenta que “para Jum Nakao as peças criadas por ele faziam muito sentido para a obra. No entanto, para mim, por ter me detido à questão do corpo e da sua pureza, as peças não se encaixavam muito

²⁸ Em entrevista concedida a esta pesquisa.

bem à concepção geral”. Argumenta ainda que “não foi nada fácil trabalhar com Jum Nakao sendo ele um estilista. Entretanto, foi uma criação de muito aprendizado. E o que mais me vem à mente desse aprendizado, é a importante capacidade de se trabalhar coletivamente em qualquer que seja o setor”.

Desta forma, aponto como relevante o fato que nem sempre ocorre uma integração perfeita entre o figurinista ou estilista e o corégrafo ou diretor teatral. No caso do espetáculo *Os Duplos*, Maurício de Oliveira expõe sua dificuldade em integrar suas ideias às ideias de Nakao, visto que ambos possuem universos criativos muito particulares. Vejo que encontrar uma adequação perfeita entre criadores pode ser algo complicado dentro da construção de uma obra cênica, dado o risco de vir a ocorrer conflitos ou mesmo disputas entre as decisões de ambos durante a construção do espetáculo.

Neste sentido, Maurício de Oliveira esclarece que

Foi extremamente difícil trabalhar como Jum. Acho que a maior dificuldade foi a de fazê-lo entender que existia um diretor que, no final de todas as ponderações em torno da obra, era quem iria decidir o caminho da criação. Tenho a impressão de que até então, ele não tinha trabalhado desta forma, ou seja, colaborando para a obra de uma forma flexível e não assumindo a postura de maestro regente da criação. [...] Jum Nakao trouxe questionamentos importantíssimos para a obra no que se refere à concepção. Trazia questões

filosóficas importantes que me ajudaram a traçar um arco dramaturgicamente consistente. (OLIVEIRA, 2014, s/p; anexo).

Conhecer o universo de pesquisa do coreógrafo Maurício de Oliveira tornou-se necessário para Jum Nakao, a fim de que o figurinista pudesse propor ideias ao coreógrafo e adaptar as possibilidades criativas geradas na fase inicial da pesquisa de figurinos e materiais para sua confecção. Dentro do imaginário criador do coreógrafo Maurício de Oliveira, a obra *Os Duplos* se traduz na seguinte reflexão:

É atravessando uma paisagem longínqua que escutamos, no escuro, o reverberar de um desejo antigo, milenar, que viaja de uma habitação a outra, através do tempo, utilizando-se destas ferramentas de perpetuação da vontade: as construções arquitetônicas feitas de ossos, carne, artérias e veias. E é por meio dessa vontade que não se denomina e que é misturada a outras que contenham o mesmo teor que percebemos uma fala, como eco, uma reprodução que se amplia. Isso, na linguagem dos humanos, é traduzido como tentativa desesperada de desvendamentos. Ao olhar o outro, medimo-nos. A imagem nos trai diante do delírio das formas caleidoscópicas que causam uma espécie de desconforto ao nos fazer perceber a volátil matéria que preenche a moldura de carne. E dizemos interiormente: o outro também sou eu. Ao criarmos- qualquer que seja a matéria de criação-, sugamos ao mesmo tempo de um dado contexto, o veneno e seu antídoto, expulsando para o éter esses duplos que se complementam e se anulam. E é

aqui que, muito distantes das palavras, sabemos que tudo isso pertence a nós. E o que é extraído em direção a imaterialidade nos atrai, como o solfejo de uma sereia imaginada que abandona os reinos das águas mais frias e profundas para nos contar dos mistérios dos mundos perdidos e outrora habitados, mas que, no entanto, é resgatado pelos escafandristas que retiram dos armários submersos um grito de socorro que se assemelha ao seu. Ao meu. É uma cópia sonora. Uma paisagem feita de sons. Nesse vácuo, encontramos-nos e abolimos as diferenças, as línguas, as pátrias. E assim, dissolvemos os limites e amalgamamos o mais essencial de cada um. (OLIVEIRA, 2011, s/p)

A coreografia criada por Oliveira para *Os Duplos* foi, segundo seu autor, influenciada pela dança angulosa de William Forsythe, com quem trabalhou na Alemanha. A estas influências foram associados movimentos mais circulares, que foram reproduzidos pelos bailarinos de maneira a complementar os movimentos por eles observados em seus pares e grupos durante a coreografia.

Em uma proposta onde a observação do outro é a chave para a continuidade de uma resposta traduzida na improvisação de movimentos gerados pelos bailarinos, observo a aproximação com a chamada teoria dos neurônios-espelho. Os neurônios-espelho, descobertos no começo dos anos 90 por Giacomo Rizzolatti, Leonardo Fogassi e Vittorio Gallese da Universidade de Parma na Itália, derivam das pesquisas sobre

sistemas motores nos cérebros dos macacos e humanos. A pesquisa revela a existência de neurônios com propriedades de espelho.

Na coreografia citada, acontece um processo de contaminação dos movimentos realizados pelos bailarinos, similar ao ocorrido com os movimentos humanos relacionados aos neurônios-espelho. A respeito dos neurônios-espelho, a pesquisadora Magda Amábile Biazus Carpeggiani Bellini da PUC/SP²⁹ comenta que “há uma ação mental em relação ao que estamos observando e isso possibilita ao indivíduo realizar ações motoras básicas sem pensar sobre elas ou acessar seu banco da memória”. Neste sentido, Merleau-Ponty (1999) afirma que “para haver o compartilhamento de gestos e falas é necessário que as intenções do outro habitem o meu próprio corpo e que reciprocamente as minhas intenções habitem o seu”. Segundo Ponty,

é justamente meu corpo que percebe o mundo de outrem, e ele encontra ali como que um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo; doravante, como as partes de meu corpo em conjunto formam um sistema, o corpo de outrem e o meu são um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno, e a existência anônima da qual meu corpo é a cada momento o rastro, habita doravante estes dois corpos ao

²⁹ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

mesmo tempo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 474).

Na coreografia *Os Duplos*, percebo uma forte ligação entre os bailarinos que se observam continuamente e se completam, assim como também entre o figurino e o corpo que o sustenta. Como que em uma só pele, uma só carne, as partes multifacetadas dos trajes deste espetáculo evidenciam as múltiplas cores existentes nas peles humanas, das mais claras às mais escuras, em uma composição que tematiza a igualdade entre as raças e organismos que não mais se separam, mas se unem em um único ser composto de muitos seres. Além disso, os corpos dos bailarinos desencadeiam reações de movimentos em fusões criativas e improvisadas em que os bailarinos são coautores de uma coreografia que se modifica a cada novo espetáculo.

No documentário *Canteiro de Obras*³⁰ (2010), vários integrantes do espetáculo falam a respeito da obra *Os Duplos*. Maurício de Oliveira comenta que a ideia do balé *Os Duplos* surgiu a partir do seu estudo sobre o funcionamento de uma colmeia. Segundo ele, “foi lendo o livro de uma criadora de abelhas, que eu me interessei em criar uma espécie de uma

³⁰ Um documentário produzido anualmente pela São Paulo Companhia de Dança - em parceria com a TV Cultura - que conta a sua própria história que tem por objetivo registrar sua trajetória e potencializar a reflexão sobre os processos de criação e de produção em dança no país.

linha paralela do que acontece dentro de uma colmeia e o funcionamento dentro de uma sociedade humana”. Segundo Oliveira, *Os Duplos* nasceu também da tentativa de fazer com que o desejo do criador reverberasse no corpo dos outros criadores, os bailarinos, tendo como expectativa “ver como esta informação que é passada para o corpo de um bailarino, é repassada para o corpo do seu companheiro”.

No mesmo documentário, o bailarino Allan Falieri - que participa do espetáculo - comenta que

Tem que ser que nem criança quando está em cena, tem que estar superaberto para o imaginário, superativo e criativo, ainda mais quando se trata de improvisação. Então assim, é trabalhar encima do material que foi dado e depois improvisar encima. A partir do momento que você está trabalhando, você já cria uma certa estória, você põe também muita coisa tua, que vai influenciar também na peça. (FALIERI in SP CIA DE DANÇA, 2010, s/p)

Jum Nakao comenta, durante o documentário, que

Tudo começou pela questão da fragmentação do movimento, da explosão, da desconstrução deste corpo. Dessa possibilidade do corpo de se movimentar no espaço. A partir deste *input*³¹ ficou meio claro que o caminho seria também

³¹ É uma expressão da língua inglesa que significa entrada. O termo é muito utilizado na área da Tecnologia da Informação (TI), como também em diversas outras áreas da atividade humana, como eletricidade, hidráulica etc.

partir para um figurino que também trabalhasse com esses princípios de fragmentar, de desconstruir, de criar esta explosão, esse desdobramento no espaço. E num processo de afinação com o Maurício, a gente foi percebendo o quanto para ele era importante a questão da pele, e daí nós tivemos uma resolução final que eram extensões desta pele, a partir do próprio corpo e a própria pele só que pensada de forma volumétrica. (NAKAO in SP CIA DE DANÇA, 2010, s/p)

Na opinião de Maurício de Oliveira sobre a escolha das cores, formas e materiais para a concepção dos figurinos de *Os Duplos*,

a sugestão das formas e cores partiram naturalmente de Jum Nakao. Eu não gostava muito do fato de que as multifacetadas dos triângulos que compunham uma abstração tivessem cores diferentes. No final, como ele dirigiu todo o processo e com a aquiescência da direção, perdi o controle e a capacidade de determinar o que era melhor para a obra. [...] hoje penso que as primeiras peças eram as mais interessantes. As primeiras peças se pareciam com formas triangulares mais pontiagudas, multifacetadas, de uma só cor (bege) e pensando retroativamente, eram mais apropriadas do que as peças finais (sob meu ponto de vista). (OLIVEIRA, 2014, s/p; anexo).

Percebo que, por vezes, a ideia do coreógrafo ou encenador com relação aos elementos que compõem uma obra cênica pode fugir da concepção inicial imaginada por eles.

Tendo que enfrentar a intervenção de outros criadores dentro da mesma obra, torna-se às vezes difícil trabalhar em equipe, no que diz respeito a criatividade.

Maurício de Oliveira ao ser questionado se houve uma conexão imediata entre a coreografia criada por ele e as ideias de Nakao para a concepção dos figurinos, enfatiza em sua entrevista que

Para Jum Nakao, as peças criadas por ele faziam muito sentido para a obra. No entanto, para mim, por ter me detido à questão do corpo e da sua pureza, as peças não se encaixavam muito bem à concepção geral. [...] houve uma interação forte entre Jum e a equipe com a qual ele trabalhava. Uma quantidade considerável de pessoas coordenadas por ele, entre estudantes de moda e assistentes. Os artistas não tiveram uma relação de proximidade. (OLIVEIRA, 2014, s/p; anexo).

Uma boa conexão entre criadores dentro de uma mesma obra é um elemento importante para alcançar bons resultados finais, porém só será alcançado com paciência e disponibilidade para a troca de ideias entre todos os criadores.

Observei, assistindo ao audiovisual do espetáculo e observando fotografias da obra, que os trajes possuem buracos em cada face triangular que compõe a malha de tecido de espuma que cobre o corpo de cada bailarino. Penso que essa escolha acontece em função da ventilação adequada dos

figurinos sobre o corpo, além de fornecer maleabilidade e flexibilidade ao material, a fim de que este não se rompa com facilidade durante as apresentações. As questões relacionadas ao conforto do figurino sobre o corpo e sua adequação aos movimentos com eles realizados estão na pauta obrigatória da pesquisa do figurinista. Além disso, são discutidas com a equipe do espetáculo com o intuito de que problemas de confecção, modelagem e escolha dos materiais do figurino não atrapalhem a proposta cênica e os movimentos coreográficos.

Quanto à luz, o iluminador Wagner Freire observa que

Em relação ao quadrado de luz fixado no chão no qual os bailarinos dançavam em seu centro, ele pensou em uma cor quente, porque isto te traria apesar da forma muito marcada, muito dura, um conforto visual. A ideia não é criar o elemento cenográfico, por que não é o meu caminho, a ideia é de agasalhar a cena. (FREIRE, 2010, s/p)

Os figurinos escultura desta obra tiveram o imprevisto e o acaso como inspirações; segundo Nakao, sempre em diálogo com a proposta do coreógrafo, do iluminador e do compositor da trilha sonora a fim de lograrem uma única linguagem. Já a proposta de figurinos tridimensionais é constantemente observada nas coleções de Jum Nakao e marcam muitas de suas influências e inspirações. A tridimensionalidade já

aparecera, por exemplo, na coleção de moda intitulada *A Costura do Invisível* e na coleção de moda intitulada *A Hora do Brasil*, confeccionada com elementos regionais nordestinos como couro, crochê, renda, corda, osso, entre outros. Na Figura 11, pode observar-se Nakao aplicando a técnica da *moulage*³² no corpo dos bailarinos para construir uma modelagem de trajes geométricos e multifacetados, inspirados possivelmente nos *origamis*³³ japoneses, referência frequente em seus trabalhos.

³² A *Moulage*, conhecida também como *draping* em inglês, é uma técnica de modelagem tridimensional – em contraste com a modelagem plana tradicional, que trabalha em duas dimensões. O nome vem do francês *moule*, que significa forma, molde. A expressão *fait au moule* significa *feito sob medida*. Os moldes são feitos sobre um manequim especial para esta finalidade. O tecido é moldado, alfinetado, riscado e cortado para reproduzir o modelo desenhado previamente. Com esta técnica é possível visualizar o resultado da modelagem enquanto ela está sendo feita.

³³ Técnica de dobradura que comumente tem como suporte o papel.

Figura 11: Nakao construindo o figurino da obra *Os Duplos* com técnica da *moulage*.



Fonte: www.vistelacalle.com

Nakao aplicou os preceitos da escultura em figurinos cênicos trabalhados diretamente sobre o corpo, camuflando-o em construções que se adaptam aos movimentos da dança, auxiliando e propondo a construção dos movimentos realizados pelos bailarinos e fornecendo também conforto aos trajes, com o uso de materiais maleáveis em sua confecção.

3.1.3. Dos gêneros aos duplos

Os figurinos de *Os Duplos* parecem propor uma unicidade de gêneros ao transformar corpos femininos e

masculinos em esculturas vivas em movimento, sem que estes corpos vestidos se permitam revelar sua sexualidade. Num espaço onde todos os seres são iguais e espelhados, os corpos compõem uma única massa humana que se transforma continuamente, sem pretensão de distinguir etnias, raças e classes sociais, as diferenças entre eles. Os figurinos auxiliam na unificação dos corpos, disfarçando e anulando as formas femininas e masculinas por intermédio dos volumes geometrizados. Vejo que, neste caso, o figurino possibilita a desestabilização do gênero e a desconstrução do corpo do bailarino, modificando-o em sua aparência. Da mesma maneira, ressalto que o figurino também pode subverter, disfarçar, esconder, codificar e decodificar, unificar, dinamizar e construir a masculinidade e a feminilidade de um corpo em cena.

Mas, o traje de cena carrega em si também a possibilidade de informar e fortalecer a ideia de etnias, classes sociais, épocas e costumes e a personalidade de seus personagens. Todavia, a ideia de alterar ou anular o gênero a que pertence o bailarino, o ator, o *performer* ou o cantor não é nova na estória das artes cênicas. Homens fazendo o papel de

mulheres podem ser observados, por exemplo, no teatro Nô³⁴ japonês, bem como no teatro contemporâneo.

Segundo Darci Kusano³⁵ em seu artigo intitulado Teatro Tradicional Japonês, “o Nô florescido no período Muromachi (1333-1573), na era medieval nipônica, era composto unicamente de homens adultos” (KUSANO, 1984, p. 1). Na figura 12 pode ser observada uma cena do Teatro Nô onde um ator com um corpo masculino é especializado e treinado para a codificação e a representação de um papel feminino, utilizando para fortalecer sua figura em cena e sua atuação, trajés cênicos, maquiagem e penteados femininos. De acordo com Kusano,

³⁴ O Nô é a arte teatral clássica do Japão, um drama lírico que combina a música, a dança e a poesia. O Nô adquiriu a sua forma definitiva no fim do século XIV. Todos os papéis são representados por homens, mesmo os femininos. Os trajés do Nô são extremamente formais e de tecido abundante, de modo que os contornos naturais do corpo do ator praticamente desaparecem. Dessa forma, as características da roupa, somadas ao emprego das máscaras, tem por função apagar a individualidade do intérprete, e aí está a essência e o princípio estético dessa forma de arte.

³⁵ É livre-docente em artes cênicas pela Universidade de São Paulo. Autora de **Yukio Mishima: o homem de teatro e de cinema** (Perspectiva). Foi bolsista da Fundação Japão na Universidade Rikkyo em Tokyo (2010-2011).

Figura 12: Ator do Teatro Nô japonês representando um papel feminino.



Fonte: jojoscope.com

O Teatro Nô é, de acordo com Edécio Mostaço³⁶ (1992, p. 184), “um teatro não realista que dispensa grande prestígio aos atores que desempenham os papéis femininos, considerados mais difíceis e a exigir maiores habilidades dos intérpretes”.

³⁶ É um teórico brasileiro, crítico, ensaísta, dramaturgista e professor do curso de Teatro da UDESC em Florianópolis, Santa Catarina. Nasceu em São Caetano do Sul, São Paulo em 1949.

Da mesma maneira que o teatro Nô, a companhia japonesa Takarazuka Review (Figura 13) foi fundada em 1913 e é coordenada somente por homens. No grupo, apenas mulheres atrizes representam papéis de ambos os sexos. O figurino e o cenário costumam ser excessivamente chamativos e as *performances* têm um toque melodramático.

Figura 13: Companhia Teatral japonesa *Takarazuka Review* formada por atrizes.



Fonte: shoujo.tripod.com

De maneira contrária, no teatro kabuki japonês surgido por volta de 1600 e presente até hoje, os homens atores conhecidos como *Onnagata* assumiram a representação dos papéis femininos com gestos, linguagens e trajes femininos exagerados, chegando a ditar tendências femininas para as mulheres. Eugénia Vasques refere-se aos *Onnagata* como “Atores que estruturam uma imagem ideal de mulher, o que se reflete ao nível físico, por onde passam [...] valores como a submissão, a fragilidade, a obliquidade/manha [...], omitindo-se curiosamente a vertente erótica.” (VASQUES apud MORAIS, 2009, p. 23).

Alterar e interferir na sexualidade e nas formas do corpo de bailarinos e atrizes é mais uma capacidade de expressão do figurino cênico. Com a ação de trajar um corpo para a cena, de diferenciá-lo, modifica-lo, exalta-lo ou apresentá-lo como elemento simbólico, o (a) figurinista se coloca a serviço da obra cênica como um mago da transformação visual.

No entanto, segundo Maurício de Oliveira não houve a intenção de levantar a questão de gênero na criação de *Os Duplos*. De acordo com ele, “ utilizar a neutralidade para se tratar de questões de alcance universal onde se valoriza o ser

humano e sua presença, são imprescindíveis”. (OLIVEIRA in ANEXO 2, 2014, p. 115).

Retornando (Figura 14) aos figurinos da coreografia de *Os Duplos* e a anulação de gêneros nos trajes que vestem os bailarinos, observo a transformação de seus corpos em corpos inorgânicos, em formas geométricas que se movimentam. A respeito dessa transformação do ator ou bailarino, o pesquisador alemão Hans-Thies Lehmann comenta que “um modo especial da presença corporal pós-dramática é a transformação do ator em um objeto homem, uma escultura viva”. (LEHMANN, 2007, p. 342).

Figura 14: Figurinos de Jum Nakao para *Os Duplos*, da São Paulo Companhia de Dança.



Fonte: guriaqueinventamoda.blogspot.com

Os elementos visuais provenientes da pintura e da escultura podem ser vistos em muitos dos trabalhos de Jum

Nakao tais como a forma, o volume, a textura e a cor. Para o simbolista Adolphe Appia, “o figurino segue preceitos da escultura e depende da movimentação do corpo, ou de outro dispositivo”. (APPIA apud SILVA, 2005, p. 25).

A respeito do corpo escultura, Lehmann observa que

Outras formas de transformação do ator em escultura são perceptíveis no teatro de Jan Lauwers e no teatro de dança de Saburo Teshigawara, que era a princípio pintor e escultor e só veio para a dança nos anos 1980. Teshigawara não representa emoções, mas as desperta por meio da imediatidade de sua presença corporal, que assume a qualidade de uma escultura em movimento. (LEHMMAN, 2007, p. 34).

Enfatizo que da mesma maneira, os figurinos de *Os Duplos* dão aos corpos o efeito de esculturas fragmentadas que, como invólucros do corpo, alteram seus volumes por intermédio das construções geometrizadas. Esses corpos modificados podem ser aproximados à “camuflagem” na qual “o ator (corpo) [...] é suporte pictórico ou é um corpo modificado por artifícios que camuflam sua natureza”. (SILVA, 2005, p. 17).

Os trajés de *Os Duplos*, além de vestir os bailarinos, ocupam a função de cenografia (Figura 15). Esses jogos de luz participam dos efeitos visuais do espetáculo ao incidir sobre as

formas dos figurinos e sobre eles gerar novas possibilidades visuais

Figura 15: Cena do espetáculo *Os Duplos* onde os figurinos ocupam a função de cenografia.



Cena da coreografia Os duplos, de maurício de Oliveira

Fonte: www.revistadedanca.com.br

Os trajes nessa obra, a meu ver, cumprem ainda a função de colaboradores da dramaturgia, pois participam do processo de construção narrativa do espetáculo, ultrapassando a tarefa de caracterização de personagens. A visão não naturalista e não realista de Nakao sobre os figurinos dessa coreografia como que uniformizou os bailarinos com trajes que não fazem distinção de sexo, *status* ou características psicológicas. Além disso, como pode ser observado na Figura 16, Nakao considera o corpo do bailarino em movimento:

Figura 16: Jum Nakao em processo de criação dos figurinos.



Fonte: www.culture-se.com

Criando um paralelo entre os figurinos de Nakao para esse espetáculo e os figurinos do alemão expressionista Oskar Schlemmer (1891-1943) para a montagem intitulada *Dança das Formas*, Silva observa que “a fragmentação do figurino/corpo se origina na busca pela abstração geométrica, abandonando a representação mimética” (SILVA, 2005, p. 39).

Concluo, pois, que o figurino pode ser considerado forma que tem o corpo do ator ou bailarino como suporte. Da mesma maneira que Schlemmer utilizou o efeito de abstração em seus figurinos, nos figurinos de Nakao para *Os Duplos* se

percebe um efeito de abstração viva que entrelaça figurino e corpo num composto que se movimenta continuamente com a dança, como em um caleidoscópio de formas.

3.2 A SIGNIFICAÇÃO DO FIGURINO EM *KSENI*

As reflexões que se seguem sobre a ópera vanguardista *Kseni - a Estrangeira* (2003-2006) colocam ênfase nos trajes do espetáculo criados por Jum Nakao e sua relação com os outros elementos que compõem a cena³⁷.

Esta ópera tem duração de 72 minutos. É composta por nove segmentos que se sucedem sem interrupção. Estreou no Brasil em 2006, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Jocy de Oliveira³⁸ é a responsável pela música, concepção, texto, direção e vídeo. Como idealizadora do espetáculo, ela aborda questões políticas sobre a mulher imigrante e

³⁷ Assisti a este espetáculo na *Internet*. Realizei entrevista ao vivo com a compositora Jocy de Oliveira em seu apartamento no Rio de Janeiro, o que muito auxiliou na compreensão do processo de criação do espetáculo e dos figurinos. A entrevista na íntegra encontra-se nos Anexos desta dissertação.

³⁸ Pioneira no desenvolvimento de um trabalho multimídia no Brasil, envolvendo música, teatro, instalações, textos e vídeo. É a primeira entre os compositores nacionais a compor e dirigir suas óperas. Seu trabalho segue em direção à reformulação do sentido tradicional da ópera. Compôs, roteirizou e dirigiu suas 8 óperas, apresentadas em diferentes países. Membro da Academia Brasileira de Música, já recebeu vários prêmios como: *Guggenheim Foundation* (2005), *Rockefeller Foundation* (1983-2007), *Bogliasco Foundation*, *CAPS*, *do New York Council on the Arts*, *Fundação Vitae*, *RioArte*, entre outros.

discriminada, cuja perda de identidade social ressalta a diferença e a intolerância por ela vivida.

Interpretada pela soprano Gabriela Geluda, *Kseni – a Estrangeira* conta em seu elenco com a participação da grande dama do teatro brasileiro Fernanda Montenegro. Com cenografia realizada por Fernando Mello da Costa e Franz Krajcberg³⁹, iluminação de Renato Machado, e direção de arte e figurinos de Jum Nakao e Kiko Araújo, a equipe de criação mescla muitos talentos artísticos na construção de um espetáculo contemporâneo de destaque nas cenas nacional e internacional.

A obra de Jocy de Oliveira evita a estrutura narrativa linear em prol de uma abordagem multifacetada com proposta multimídia em que se mesclam a música, o teatro, a instalação, o texto e o vídeo. Tem como referência as personagens míticas de Ofélia, Desdêmona, Medea e a Diva. Elas traduzem em si o imaginário feminino por intermédio de símbolos que atualizam as heroínas de dramas com importância histórica no teatro, como explica a compositora Jocy de Oliveira:

³⁹ É um pintor, escultor, gravador, fotógrafo, artista plástico nascido na Polônia e naturalizado brasileiro. Nasceu em *Kozienice* em 1921. Sua obra reflete a paisagem brasileira, em particular a floresta amazônica, e a sua constante preocupação com a preservação do meio-ambiente.

As quatro personagens têm em comum o destino de um amor trágico, inspiradas em Shakespeare (cantadas em inglês), têm como ponto de partida uma melodia anônima elizabetana do século 16, reconstruída numa abordagem contemporânea em busca de um universo atemporal. A figura mítica de Medea (cantada em grego e falada em português) traz à tona a contemporaneidade desta personagem sob o ponto de vista político. (OLIVEIRA in SOLO, 2008, s/p)

Segundo reportagem publicada na Folha de São Paulo Acontece (2006), “o espetáculo se divide em cinco cenas, representadas sem intervalos: ‘*Medea Profecia*’, ‘*Revenge of Medea*’, ‘*Who Cares If She Cries*’, ‘Nenhuma Mulher Civilizada Faria Isso’ e ‘*Medea Ballade*.’” (Depois de Berlim..., 2006, s/p)

Kseni, que significa “a estrangeira” em grego, é definida pela autora como “o que é de forte, guerreira, transgressora da mulher que precisa impor seus valores, a sua identidade e tem que ser aceita pelo direito de ser diferente [...] remete ao mito atemporal grego de Medéia, que casada com Jasão, é trocada por uma princesa e banida de Corinto”. (OLIVEIRA in Amaral, 2008, s/p). Apresenta a força e a fragilidade feminina presentes no mito de Medéia que, para se vingar, enfeitiça o vestido da princesa e mata os próprios filhos. Ainda segundo Jocy de Oliveira, “*A Estrangeira* é também uma alegoria de contestação da excludência atual

infligida pelos países desenvolvidos em diversos setores – alegoria que parafraseia o mito de Medeia”. (OLIVEIRA in AMARAL, 2008, s/p)

Pioneira no desenvolvimento do trabalho multimídia no Brasil, Jocy de Oliveira “reitera sua busca por uma nova linguagem cênico/musical, tentando encontrar novos modelos de estruturas que possam vir a transformar o conceito tradicional de ópera ou música-teatro” (SAMPAIO, 2006, s/p). Revolucionando a ópera na procura de novos modelos, as obras de Jocy de Oliveira, promovem interações entre as artes, expandindo-se com força suficiente para romper as fronteiras artísticas.

Outro elemento contemporâneo encontrado em *Kseni - a Estrangeira* é a quebra da linearidade narrativa. Não segue uma trama, um enredo, um encadeamento de ações: a narrativa é fragmentada e apresenta simultaneamente diversos signos relacionados tanto ao mito de Medéia como à concepção contemporânea de guerra.

No que diz respeito à ambientação cenográfica, *Kseni - a Estrangeira* investe em cenários virtuais mostrados através de vídeos que fazem a ligação entre as cenas. Um deles conta com a participação da atriz Fernanda Montenegro representando uma “diva”, uma cantora lírica típica da ópera

tradicional que em geral encontra-se em papel trágico de vítima.

Nesta obra, foi indispensável para o criador Jum Nakao, aprofundar seus estudos e pesquisa sobre a obra de Jocy de Oliveira a fim de relacionar os figurinos com todos os outros elementos de cena. Para definir as cores dos trajes, Nakao precisou levar em conta a totalidade da cena, em especial os tipos de luz que incidiriam sobre os figurinos e sobre o espaço, bem como na relação espacial entre os figurinos e os demais elementos, além da movimentação dos atores e cantores individuais e em relação uns aos outros. Os figurinos podem ser caracterizados como contemporâneos, visto que não representam nenhuma época específica: eles misturam referências históricas e matérias industriais atuais como, por exemplo, cadarço e tecidos metalizados como visto na Figura 17.

Figura 17: Músicos da *Ópera Kseni* vestidos com roupas feitas com tecidos metalizados e capacetes encenando com a protagonista Kseni.



Fonte: www.jumnakao.com

Por outro lado, Nakao investigou as intenções da compositora e da equipe criadora em relação ao figurino e à dramaturgia cênica desejada. Para isso, avaliou questões concernentes à forma dos trajes, combinações de cores, modelagens, materiais e acessórios. Além disso, estudou a decomposição do figurino e pintura facial. Enfim, de acordo com Silva (2005, p. 11) “o figurino participa do jogo interno da encenação, mantendo relação com os demais elementos, assim como participa do jogo externo, como referência ao nosso

mundo”. A esse respeito, ressalto que por vezes um figurino pode influenciar o comportamento e os hábitos dos espectadores, assim como também remete à realidade e a história.

Sobre a importância da integração entre os elementos que compõem a cena com o figurino, o historiador teatral Jean-Jacques Roubine salienta que

Wieland Wagner, sem dúvida um dos herdeiros mais inspirados de Appia e de Craig, atribui uma tal importância ao entrosamento do personagem com o espaço cênico e ao significado que esse entrosamento veicula que se encarrega pessoalmente da concepção do conjunto constituído pela direção, pela cenografia e pelos figurinos [...]. A essa aspiração, a essa integração absoluta do figurino numa versão cenográfica de conjunto, pode-se opor uma opção diferente. Nela o figurino torna-se, pelo contrário, um dos polos visuais da cenografia. (ROUBINE, 1982, p.129).

No que diz respeito à relação entre cenografia e os trajés de cena nessa obra, pode-se pensar nos cenários como extensão dos figurinos como observado na Figura 18. A ambientação circunscrita por uma cortina no fundo do palco com os mesmos aspectos de construção geometrizada e cortes de tecido dos figurinos, que se assemelham às dobraduras de papel características da obra de Nakao se somam às projeções

de imagens em que, por exemplo, aparece um vestido branco queimando. A iluminação cênica incide sobre cenário e figurinos, criando conexões entre ambos.

Figura 18: Cenografia da Ópera *Kseni* e a relação com o traje da personagem Kseni.



Fonte: www.jumnakao.com

Como observa Gianni Ratto (2001, p. 46), diretor e cenógrafo teatral ítalo-brasileiro, “mais do que nunca o espetáculo lírico exige uma integração perfeita entre seus intérpretes, cantores, músicos, diretores, cenógrafos, figurinistas, técnicos e iluminadores”. Sobre o figurino no corpo do ator e sua presença em cena, Ratto salienta que

A verdadeira cenografia é determinada pela presença do ator e de seu traje; a personagem que se movimenta nas áreas que lhe são atribuídas cria constantemente novos espaços alterados, conseqüente, pelo movimento dos outros atores; a soma dessas ações cria uma arquitetura cenográfica invisível para os olhos, mas claramente perceptível, no plano sensorial, pelo desenho e pela estrutura dramática do texto apresentado. (RATTO, 2001, p. 38).

Neste sentido, penso que a unidade visual do conjunto da obra é estabelecida pelos elementos que a compõem seja de maneira harmônica, seja por relações de instabilidade entre eles, seguindo as intenções do diretor ou encenador. Nesse aspecto, observo que os figurinos da ópera *Kseni* mostraram-se por vezes em harmonia com os demais elementos na cena, como foi o caso da personagem principal com seu figurino em tonalidade nude, em perfeita integração com o cenário construído em tecido de cor e estrutura semelhante. Mas, por vezes, transgrediu com a analogia entre os elementos presentes no palco, gerando instabilidade e tensão produzidas por formas e cores, como é o caso da oposição proposital dos figurinos metálicos dos músicos. Sobre esses figurinos, Jocy de Oliveira depõe:

Os músicos estavam assim com um prateado meio chumbo, funcionou muito bem isso, foi

uma sugestão do Jum muito boa, de que como as saias eram meio duras e armadas e longas, elas escondiam os pés, e os músicos, músico não sabe andar, principalmente em cena, por isso eles se moviam assim como se eles estivessem flutuando, porque não se viam os pés, eles estavam descalços naturalmente, o que deu a eles uma parte cênica mais adequada, para complementar esse cenário e essa digamos movimentação das atrizes soprano. (OLIVEIRA in ANEXO 2, 2014, p. 109).

Jocy de Oliveira, concordando com as ideias de Nakao a respeito de criar um antagonismo e um enfrentamento entre as personagens principais de sua ópera e a presença dos músicos que a partir dos figurinos metalizados passam a interagir fortemente com a cena, gerando um sentido de opressão pelas formas e cores de seus trajes, acaba por conciliar sua criação artística com as ideias e criações de Jum Nakao para seu espetáculo, deixando claro que é possível a interação harmônica entre criadores. Sobre os capacetes usados pelos músicos, Jocy de Oliveira opina:

Eu acho que a coisa de descaracterizar a questão do músico, está ali só como músico, ele é parte do espetáculo. E aquele capacete tem a ver um pouco com Much, tem o militar, toda essa questão da nossa civilização hoje muito agressiva, muito destruidora que usa coisas para se proteger contra bombas, contra tudo e também tem a ver também um pouco com a questão dos gregos que também usavam. Então é uma solução também que o Jum gosta, porque

ele usou esse tipo de capacete, não é igual, mas ele usou justamente de tecido liso, de papel. Também eu gosto muito disso, acho muito interessante, e realmente foi muito interessante. (OLIVEIRA in ANEXO 2, 2014, p. 114)

Enfim, sobre a influência do estilo de Jum Nakao na criação dos trajes da ópera *Kseni*, Jocy de Oliveira declara:

Eu até pensei muito digamos nos vestidos dele de papel, mas ele não quis, ele disse que era uma coisa já *dejá vu*, que era melhor não fazer, fazer diferente, então era uma coisa toda conjunta né. Aí quando existem artistas que se compreendem, que tem uma empatia, que funciona e a criatividade dele eu admiro, eu respeito e me sinto atraída pelo aquilo que ele faz, porque se você também não chama a pessoa certa, é um desastre. Já aconteceu muitas vezes. (OLIVEIRA in ANEXO 2, 2014, p. 113)

É possível perceber que, para o (a) criador (a) de figurinos, é imprescindível sua disposição e abertura ao diálogo e à participação criativa da equipe que compõe o espetáculo, bem como sua atenção para que os trajes não ocupem o espaço cênico de maneira decorativa e excessiva, sobrepondo-se aos demais elementos, destacando-se da obra como um todo. A ênfase excessiva na marca pessoal do (a) figurinista pode distanciar sua criação dos objetivos propostos pelo encenador quando o primeiro se deixa contaminar pela vaidade e,

consequentemente, extrapola a harmonização necessária à obra como um todo. Entendo que, para um (a) encenador (a) ou coreógrafo (a), trabalhar em parceria com um estilista com tanta identidade criativa como Jum Nakao pode significar, por um lado, promessa ou mesmo garantia de sucesso, em função de sua criatividade extrema e reconhecimento. Mas, também, pode apresentar riscos devido ao impacto que suas criações podem causar no público, entrando em conflito com os demais elementos da obra.

O diálogo entre o figurinista, a compositora e a cantora (Figura 19) reafirma a necessidade de permanente integração entre a equipe criadora. A esse respeito, Jocy de Oliveira comenta que

No caso aqui da *Kseni*, que é a estrangeira em grego, eu chamei o Jum Nakao para fazer o figurino, ele quis fazer uma direção de arte, porque? Porque eu acho que ele é um artista extraordinário, um artista com quem eu sinto uma grande empatia, pela sua criatividade, pelos seus conceitos, pela questão do figurino efêmero, daqueles figurinos de papel, que eu via muito isso, porque para mim partiu da ideia, a concepção sim emblemática era um vestido, mas é um vestido da Medeia, um vestido abstrato que é amargante, que ao mesmo tempo é destruidor. (OLIVEIRA in ANEXO 2, 2014, p.109)

Figura 19: Jocy de Oliveira (centro), com Marilene Ribas e Jum Nakao (de costas).



Fonte: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3060,1.shl>

Reafirmo, portanto, que o figurino, ao invés de ser pensando de modo solitário, planejado de forma individual por um criador em seu ateliê, necessita do processo compartilhado com a equipe de trabalho que cria o espetáculo em seus mínimos detalhes, visando o conjunto. Observa Roubine:

O figurino, por sua vez, deve ser considerado como uma variedade particular do objeto cênico. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ato constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem, portanto, integrar-se nele. (ROUBINE, 1982, p. 127).

Assim como o figurino conecta-se à cena como um todo, o (a) figurinista necessita estar atento na relação que irá ocorrer entre suas criações e a luz cênica. O tipo de luz que incide sobre o figurino pode alterar a visão que se tem do traje ao projetar nele efeitos diversos de mudança de cor, salientando texturas, volumes e sombras. A respeito da luz cênica, Gianni Ratto enfatiza que “Para iluminar um espetáculo nós atuamos com dois elementos fundamentais: o material técnico posto à nossa criatividade. Iluminar é, antes de mais nada, um ato intuitivo que corresponde ao de um artista plástico cuja palheta foi por ele escolhida ou a ele eventualmente imposta. (RATTO, 2001, p. 93). O diálogo do figurinista com o iluminador durante a fabricação dos trajes teatrais possibilita prever, por meio desta integração, efeitos de luz sobre o figurino. Antonin Artaud⁴⁰ (1896-1948), encenador da primeira metade do século XX com grande influência estética e poética sobre o teatro contemporâneo, observa que

Os equipamentos luminosos hoje em uso nos teatros não bastam mais. Estando em jogo a ação particular da luz sobre o espírito, devem ser procurados efeitos de vibrações luminosas, novas maneiras de espalhar a iluminação em ondas, ou em camadas, ou como uma chuva de

⁴⁰ Poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Ligado fortemente ao surrealismo. *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX.

flechas de fogos. A gama de cores dos equipamentos hoje utilizados precisa ser revista de ponta a ponta. Para produzir qualidades de tons particulares, deve-se introduzir na luz um elemento de tenuidade, de densidade, de opacidade, visando a produzir o calor, o frio, a cólera, o medo etc. (ARTAUD apud ROUBINE, 1998, p. 23).

Figura 20: Iluminação cênica incide sobre o figurino em *Kseni*



Fonte: forums.thefashionspot.com

No trabalho realizado pelo iluminador Renato Machado para a *Ópera Kseni - a Estrangeira* (Figura 20), percebo o diálogo alcançado entre os cantores e músicos trajados com os figurinos de Nakao e a iluminação de Machado, o que estabelece coerência visual e estética entre cenário, palco e

representação. Na obra *Kseni*, a luz que incide sobre os elementos da cena varia entre tons intensos e tons dramáticos que, por vezes, esfriam a cena indo do branco gélido ao azul e, por vezes, escurecem o palco focando apenas um objeto.

As possibilidades no uso da luz cênica e sua relação com os figurinos e cenário foi utilizada amplamente por muitos artistas e encenadores. Roubine comenta que “no decorrer do século XIX [...] Artaud preconizará numa linguagem tecnicamente pouco precisa, mas poderosamente sugestiva, uma imaginação criadora semelhante na utilização da luz”. (ROUBINE, 1998, p. 22).

Figura 21: Loïe Fuller dança com figurino e jogo de luz.



Fonte: en.wikipedia.org

Na história, é uma proposta da bailarina Loïe Fuller⁴¹ (1862-1928), observada na Figura 21, um marco do uso da luz em favor de sua dança coberta de tecidos esvoaçantes. Essa experiência artística, datada em 1891, gerou uma integração até então inédita entre a iluminação, o figurino e o movimento corporal para a criação do efeito de imaterialidade. A esse respeito, Roubine comenta que

O que impressiona hoje, quando pensamos nos espetáculos da dançarina norte-americana, não é tanto a sua dimensão coreográfica ou gestual, aparentemente rudimentar; [...] mas é aquilo que esses espetáculos revelam em relação ao espaço cênico; ou seja, seja que a iluminação elétrica pode, por si só, modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço do sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista. (ROUBINE 1998, p. 21).

Assim como a luz, a cor também participa efetivamente da criação da obra cênica. Em *Kseni*, se optou pelo branco e pela tonalidade bege clara natural no figurino da protagonista, e

⁴¹ Atriz e dançarina norte-americana pioneira das técnicas tanto da dança moderna quanto da iluminação teatral. É a inventora da *serpentine dance*. Fuller fazia uma união de suas coreografias com seus trajes confeccionados em seda iluminados por luzes multicoloridas. Assim, percebendo o efeito de refletores em seus trajes, resolveu explorar por toda a sua vida essa ideia de iluminação.

pela tonalidade prata nos figurinos dos músicos que vestem trajes acolchoados com capacetes, gerando uma sensação de frieza gélida que remete à materialidade do metal e ao distanciamento das emoções. A respeito da relação da cor dos figurinos com a cor dos cenários, Gianni Ratto apresenta o seguinte exemplo:

Se tivermos um cenário branco, totalmente branco, o uso da cor será, dependendo do cromatismo dos figurinos, aparentemente facilitado, pois não haverá o perigo de alterar negativamente um quadro de matizes que não pode ser perturbado. Todavia, um cenário totalmente branco, capaz de aceitar qualquer tonalidade que a luz lance sobre ele, exigirá, pela presença dos atores, que os climas, as atmosferas, as zonas de sombra, a intensidade dos focos obedeça a uma lógica dramática e não a uma pirotecnia de cores. (RATTO, 2001, p. 95).

Dentre os figurinos que compõem a ópera *Kseni*, o figurino da personagem central representa a mulher estrangeira. Além de sua condição submissa da mulher numa sociedade patriarcal, Kseni se afasta ainda mais dos padrões vigentes ao busca o direito de ser diferente no mundo dito “civilizado”. O figurino da personagem principal não representa nenhuma época ou etnia em especial, caracterizando-se assim como contemporânea. O figurino criado por Jum Nakao (Figura 22) mantém as características de seu estilo conceitual de

modelagem complexa e abstrata em traje longo com construção elaborada e quase arquitetônica: tiras de tecido em tonalidade crua e neutra com amplas mangas deformam o corpo do personagem.

Segundo Jocy de Oliveira,

A questão dos figurinos, branco sim, porque eu queria branco, tinha que ser tudo branco, porque tinha que ter as manchas escuras, os momentos escuros, sem a luz e também a questão da mancha de sangue que apareceu nos vídeos, que apareceu em tudo, quer dizer, o vermelho que surgia como o forte do impacto, então só podia ter isso. (OLIVEIRA in ANEXO 2, 2014, p. 111)

Figura 22: Figurino da protagonista da ópera *Kseni*.



Fonte: forums.thefashionspot.com

A encenadora prossegue comentando o trabalho de Nakao:

Foi feito aqui e foi feito em São Paulo, ele veio e etc. E aí, os figurinos dele, foram maravilhosos, não há dúvida, foram figurinos pensados na questão deste vestido (o vestido queimado), esse vestido que foi como cenário [...] daí a questão do cenário foi realizada pelo Fernando Melo da Costa, que sempre trabalha comigo a anos. [...] O vestido de cada uma delas, era exatamente isso, alguma coisa que vinha do conceito atemporal, digamos que é um conceito de um mito de uma Medeia, que tanto ela vem dos gregos, como ela se projeta ao futuro, então é uma coisa bastante assim, digamos um, que causa estranheza, é lógico. (OLIVEIRA in anexo 2, 2014, p. 111)

Esse figurino é acompanhado de pintura facial que se aproxima visualmente da imagem da máscara cênica. Em preto e branco, a máscara facial outorga certo estranhamento à protagonista Kseni. A esse respeito, Jocy de Oliveira destaca sua função de despersonalização já no teatro grego: “A questão de máscara, no teatro grego se usava muito, despersonaliza, realmente é muito diferente quando uma pessoa tem uma máscara, mesmo para o próprio ator, do que quando ele não tem”. Ainda sobre a máscara, Carl Jung⁴² (1875-1961) a vincula ao arquétipo: “A expressão do indivíduo humano desaparece, mas em seu lugar o portador da máscara adquire a

⁴² Psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica. Jung propôs e desenvolveu os conceitos da personalidade extrovertida e introvertida, arquétipos, e o inconsciente coletivo.

dignidade e a beleza de um demônio animal. Em termos psicológicos, a máscara transforma o seu portador em uma imagem arquetípica.” (JUNG apud SILVA, 2005, p. 46).

A relação da pintura facial branca e preta representada como máscara em composição com o cabelo artificial branco e o figurino abstrato branco (Figura 23) cria a sensação de um rosto sem identidade cuja significação escapa à simples visibilidade. A esse respeito, Roland Barthes observa que “a máscara é então, uma função capital da ilusão trágica, cuja missão é revelar a comunicação entre deuses e os homens”. (BARTHES, 1990, p. 79).

Sobre a peruca de Kseny, Jocy de Oliveira explica:

É claro o cabelo obviamente que era aquele cabelo assim fora de propósito, também para descaracterizar a pessoa não é, porque o que adianta botar aquela máscara com um cabelinho bonitinho, arrumadinho era um desastre não é, claro que elas espernearam um pouquinho, ainda mais mulher, gosta de aparecer linda, maravilhosa né, e aquilo não interessava [...], interessava aquele mito que estava presente, forte. (OLIVEIRA in ANEXO 2, 2014, p. 114)

Figura 23: Figurino com pintura facial em *Kseni*.



Fonte: www.jblog.com.br

De acordo com Felisberto Costa (2011, p. 26) “a máscara proporciona a construção de uma experiência humana, em que o corpo transita (e habita) os domínios físico, mental e espiritual”.

Enfim, tomando a máscara como elemento complexo que serve ao ser humano não como um simples objeto de adorno e figurino, a máscara carrega consigo um componente mágico que transporta o homem que a usa para um novo universo composto de novas sensações físicas. E liberta, nesse transporte, o elemento trágico que funda o teatro grego e reaparece, contemporâneo, em *Kseni – a Estrangeira*.

3.2.1 O figurino vazio

Dentre os figurinos desta ópera, um vestido branco que é queimado lentamente de forma ritualística em cena (Figura 24) é a peça solitária que não possui o corpo humano como suporte. Jocy de Oliveira fala sobre este vestido:

Eu via um grande vestido, que esse vestido que foi queimado foi feito até antes de começar a trabalhar com o Jum, ele foi feito antecipadamente com uns três metros e foi queimado, eu gostaria de queimar em cena, mas o teatro não deixaria, é perigoso né, então foi feito um vídeo. (OLIVEIRA in ANEXO 2, 2014, p. 110)

Sobre o suporte midiático da queima do vestido, Oliveira depõe:

Foi um vídeo, só o do vídeo, eu fiz isso uma vez ao ar livre, na Oi Futuro, eu fiz lá fora, eles têm um pequeno pátio e ali eu queimei este vestido também como uma parte da Medeia. Mas dentro de um teatro era impossível, então esse vestido, nós fizemos dois protótipos desse vestido, depois mais um para essa outra apresentação que foi ao ar livre e então era o que me interessa muito que era a questão do efêmero, de captar aquele momento que é um momento que nunca voltará, e é insubstituível ele é único e aquele momento foi o momento da filmagem. (OLIVEIRA in ANEXO 2, 2014, p. 110-111)

Figura 24: Vestido sem personagem que queima junto a cena da ópera *Kseni*.



Fonte: www.fotolog.com

Segundo Girard e Oullet (apud SILVA, 2005, p. 32), “A importância do guarda-roupa pode ir até o ponto de adquirir um valor autônomo e se transformar em personagem, mantendo então relações dialéticas com outras personagens”. Por sua vez, a queima do vestido de noiva da princesa (Figura 25), de acordo com Jocy de Oliveira pode ser lida como a queima da mulher submissa, sem individualidade para se adequar ao mundo opressor.

Figura 25: Vestido que queima durante a ópera *Kseni*.



Fonte: www.musicabrasilis.org.br

A força desse figurino visto de maneira solitária e impactante assume o lugar de personagem. Mas esse vestido, segundo Jocy de Oliveira, não é criação de Jum Nakao:

Foi [criado] antes inclusive de eu falar com ele. E daí a partir disso, a minha concepção pedia um grande vestido como cenário, onde o vestido trouxesse a questão abarcante de um cenário. Esse grande vestido, em cena, que vai subindo, vai acabando, se transformando em nó, vai se destruindo no final, ele é tomado por essas chamas que são projetadas. (OLIVEIRA in ANEXO 2, 2014, p. 111)

Sobre a parceria com Nakao iniciada posteriormente à criação desse vestido, a encenadora comenta:

E daí começou esse trabalho, enfim, entre nós, que eu acho que foi muito gratificante, porque? Porque ele tem condições criativas maravilhosas, nós tínhamos muito em comum, e é um profissional exemplar, dedicadíssimo, ele não se desculpa por não fazer vinte vezes se for necessário a mesma coisa, quer dizer, fantástico, realmente fantástico, e isso, é uma pessoa muito simples, muito agradável, e que nós tivemos uma parceria muito prazerosa, neste sentido. (OLIVEIRA in ANEXO 2, 2014, p. 111)

E, sobre o criador Jum Nakao, Jocy completa dizendo:

Não vejo ele como estilista, aí é que está. Se ele fosse somente um estilista, não sei se daria certo. Acho que não daria, não, ele para mim é um artista, é um artista completo, aliás ele hoje ele não está nem muito interessado em estilismo. Ele está fazendo outras coisas, instalações. Ele sempre foi diferente. Eu não chamaria o Jum como estilista, ele é um artista completo, que faz figurino como faz o que tiver que fazer, objetos. E aquele figurino é um figurino objeto. Ele não é um figurino assim para se pôr para realmente criar um personagem, é um objeto. E realmente a pessoa que entra nele tem que entrar com o corpo e a alma. (OLIVEIRA in ANEXOS, 2014, p. 113).

Neste sentido, Jocy enxerga o figurino criado por Nakao, um artista completo, de acordo com sua interpretação

peçoal, um figurino dotado de algo que vai além de um traje para vestir um cantor em cena, ou seja, um objeto especial simbólico, repleto de significados intrínsecos que participa da cena junto aos personagens. E para criar estes objetos vestíveis, somente um artista único em sua visão, poderia captar esta essência e tornar palpável sua materialização.

A respeito da importância do elemento do figurino dentro da cena, Silva ressalta que “o figurino adquire grande importância, pois é capaz de amenizar a presença da figura humana, garantindo-lhe um novo corpo, e por vezes chega a dispensar o próprio ator”. (Silva, 2005, p. 32). Como na arte simbolista de Edward Gordon Craig, o figurino autônomo do corpo vai além da caracterização do personagem. De acordo ainda com Silva, o figurino “Se apresenta como discurso múltiplo: discurso de corpo, discurso estético e o discurso já previsto para sua função de figurino-caracterização, contribuindo assim, para o aprofundamento do estudo do figurino não naturalista/realista.” (SILVA, 2005, p. 33).

A conjugação dos elementos simbólicos que buscam fortalecer o discurso da visualidade da encenação com os figurinos contribui, ademais, para a construção da dramaturgia, como o entende Silva: “alguns encenadores do século XX (tais como: Appia, Craig Meyerhold, Schlemmer e Artaud entre muitos outros) trouxeram modificações para a estrutura teatral,

sendo o figurino uma parte desta estrutura e coparticipante destas mudanças. ” (SILVA, 2005, p. 11). Os figurinos desses encenadores fogem da visão naturalista dos figurinos dramáticos, pois não procuram representar um período histórico em trajes realistas. Ao contrário, se apresentam de maneira conceitual, tentando representar significados relacionados à ideia central da obra.

Os figurinos conceituais permitem ao figurinista explorar mais de sua criatividade e estilo pessoal, pois não estão necessariamente vinculados a épocas históricas ou à realidade social, possibilitando ao criador interpretações próprias e licenças poéticas abrangentes carregadas de significados intrínsecos. Nos figurinos conceituais podem ocorrer muitas misturas de referências visuais, artísticas, históricas, entre outras, em mesclas cujo alto teor simbólico traduz as intenções do encenador ou coreógrafo, com forte característica autoral do estilo do figurinista para a criação dos trajes de cena. O termo “conceitual”, por sua vez, deriva das artes plásticas na qual a arte conceitual foi uma tendência, segundo Jason, “Que surgiu na década 60 do século XX, sob influência do Dadaísmo e principalmente da ‘*Pop Art*’ das décadas de 50 e 60 do mesmo século. Essa ideia da pós-modernidade teve como ‘santo protetor’ um dos mestres da ‘*pop art*’: Marcel Duchamp. ” (JASON apud RUIZ, 2001,

p.125). O “conceitual” se estendeu para as outras áreas de criação como a moda e o teatro. É utilizado para designar figurinos contemporâneos criados para espetáculos que se distanciam da representação fiel de uma época, abrindo espaço para novas concepções e leituras visuais.

No que tange às modelagens dos trajés da Ópera *Kseni – a Estrangeira*, elas mantêm o traço de identidade do trabalho de Jum Nakao: são inspiradas no orientalismo, nas dobraduras em *origami*, em recortes criadores de texturas abstratas nos tecidos em branco ou em formas mais futuristas em tonalidade prateada (figurinos dos músicos). No trabalho de Nakao, o orientalismo aparece nas texturas, nos recortes vazados e nas dobraduras dos tecidos, bem como em recortes e modelagens estruturadas, construídas de maneira arquitetônica e exata, num estilo influenciado pela estética japonesa dos quimonos e *origamis*. Suas modelagens evocam novas percepções e compreensões sobre as formas de vestir, operadas pela criatividade e pela engenhosidade de Jum Nakao. Sua notável liberdade criativa o conduz na direção contrária dos figurinos criados por uma equipe para as obras naturalistas do fim do século XIX e início do século XX para a companhia teatral de Konstantin Stanislavski⁴³ (1863-1938). Os figurinos teatrais da

⁴³ Foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX.

companhia de Stanislavski seguiam à risca as rubricas e a ambiência do texto dramático, descrevendo fielmente um período histórico e a representação de seus personagens em todas as suas características físicas, sociais, morais e psicológicas.

Como observa Fausto Viana,

Não há dúvida de que as preocupações de Stanislavski em relação ao figurino vão além da estética. [...] o todo da encenação inclui os figurinos, que não são considerados apenas elementos ilustrativos ou decorativos. Têm um papel vital no processo de caracterização e são importantes para ajudar na nova relação entre os atores e os espectadores, como ponto de ligação entre palco e plateia. (VIANA, 2010, p. 73)

Ao contrário de Stanislavski, Nakao refaz a realidade com novas abordagens simbólicas, explorando ideias originais e materiais por vezes inusitados, conectado com outras tendências estéticas conectadas ao teatro pós-dramático. Porém, o intenso processo de pesquisa realizado por Stanislavski para a formulação dos figurinos para suas obras e os processos de adaptação de materiais e efeitos produzidos para imitar a ação do tempo e alcançar o realismo desejado produziram muitos saberes valiosos sobre a criação e produção de figurinos que são referências dos figurinistas atuais.

A respeito do processo de trabalho e pesquisa de figurinos com sua equipe, Stanislavski comenta que

Passávamos dias inteiros sentados, cercados dos tecidos, retalhos, bordados, combinando cores, procurando detalhes que avivassem os tecidos e trajes menores coloridos, tentando, senão copiar, pelo menos captar a tonalidade de alguns bordados e adornos dos *Kózires* (golas dos trajes dos boiardos), dos bordados e adereços dos trajes de gala, toucas, etc. do czar. Queríamos abandonar o dourado teatral grosseiro e o luxo cênico barato, e encontrar um acabamento simples e rico, bafejado pelo hálito da antiguidade. (STANISLAVSKI apud VIANA, 2010, p. 75)

A tentativa de representar o real na confecção dos figurinos e utilizar efeitos que imitam a ação do tempo nos trajes cênicos configura, para os (as) figurinistas contemporâneos (as), um elemento a mais entre suas possibilidades de criação. Muitos dos materiais existentes no comércio para a confecção de roupas e figurinos, são imitações produzidas com matéria-prima barata e cores muitas vezes inadequadas para determinadas propostas teatrais. Desta maneira, o figurinista deverá pensar em adaptações no uso destes materiais, aplicando a eles quando necessário, técnicas de envelhecimento, desgastes. Estes efeitos poderão ser conseguidos por meio de tingimentos com corantes naturais ou artificiais, pintura, desgastes produzidos de várias formas, entre

outros. Estes efeitos serão revistos no trabalho de Jum Nakao e Luciana Buarque na criação dos figurinos da minissérie *Hoje é dia de Maria*, onde a ação do tempo e a localidade empoeirada do sertão fizeram necessário tal prática.

3.3 JUM NAKAO E A TELEVISÃO: *HOJE É DIA DE MARIA*

A minissérie *Hoje é Dia de Maria* foi exibida na Rede Globo de Televisão em 2005, tendo sido produzida em oito capítulos com adaptação da obra de Carlos Alberto Soffredini e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. O diferencial estético da minissérie é o de transpor o universo da cultura popular em sofisticada produção audiovisual, sem retirar-lhe a autenticidade. Imaginativa, a minissérie desenvolveu uma poética original e uma inovadora produção televisiva. A minissérie conta a história da trajetória da personagem central chamada Maria, uma menina em sua jornada pelo sertão na busca pelas franjas do mar. Em seu caminho, Maria se depara com muitos personagens que influenciam sua trajetória, faz amigos e também encontra muitos obstáculos e inimigos.

Jum Nakao foi o criador de uma parte dos figurinos desta minissérie, sendo a outra parte dos figurinos realizada

pela figurinista Luciana Buarque⁴⁴. Para Nakao, à necessidade de conectar-se com as ideias da equipe criadora da minissérie se acrescenta a necessidade de produzir uma correspondência estética com os figurinos criados por Luciana Buarque. Sobre os figurinos criados pelo estilista brasileiro Jum Nakao e pela figurinista Luciana Buarque para a minissérie, Claudio Paiva⁴⁵ salienta que

A produção dos figurinos, assinados por Luciana Buarque e Jum Nakao, é soberba na elaboração do visual dos personagens, principalmente porque é feito com simplicidade e alta dose de criatividade, utilizando materiais recicláveis, como papel e sucata. (PAIVA, 2005, p. 7).

Esta minissérie chamou a atenção da crítica pela linguagem diferenciada cujo tom farsesco lembra as peças encenadas em palcos improvisados nas praças de cidades pequenas do interior, tendo como fonte de inspiração e

⁴⁴ Nascida em Recife em 1961, formada em História pela UFMG. Estreou na TV com o especial *Uma mulher vestida de sol*, de Luiz Fernando Carvalho, com quem trabalhou em *Hoje é dia de Maria I e II* e “A pedra do Reino.” No cinema, seus primeiros trabalhos foram os figurinos dos filmes “Mandarin” (1995), de Julio Bressane e “Tieta do agreste” (1996) de Cacá Diegues.

⁴⁵ É um cartunista e um dos mais consagrados roteiristas de programas de humor brasileiro. Foi roteirista de programas de sucesso como “TV Pirata”, “Sai de Baixo” e “Grande Família”. Escreveu para o “Fantástico” e “Comédia da Vida Privada”. Atualmente escreve para o programa “Tapas & Beijos”.

referência de pesquisa também a arte de Arthur Bispo do Rosário (1909 ou 1911-1989), artista conhecido por seus mantos bordados à mão.

A identidade visual do trabalho de Nakao transparece na criação e na visualidade dos figurinos que fez para a minissérie *Hoje é dia de Maria*, em especial a técnica da dobradura sobre o papel. Na figura 26 podem ser observados os figurinos dos bonecos com grandes estaturas que representam a corte real, confeccionados em papel *kraft* e pintados com tintas metalizadas. Essas marionetes se relacionam com os demais personagens da minissérie como figuras encantadas pertencentes a um mundo mágico.

A respeito da inserção dos bonecos e marionetes no teatro contemporâneo, argumenta Lehmann que “O teatro pós-dramático reanimou a interação do corpo humano e do mundo dos objetos, a afinidade entre boneco, marionete e corpo- temas teatrais que eram excluídos do teatro dramático e só podiam desfrutar de uma existência à margem, no teatro infantil. ” (LEHMANN, 2007, p. 348.)

Figura 26: Bonecos marionetes da minissérie *Hoje é Dia de Maria*.



Fonte: [overboser.tumblr.com](https://www.tumblr.com/overboser)

Em minha percepção, os bonecos marionetes - assim como os figurinos de alguns personagens da minissérie, como é o caso do traje de casamento da personagem Maria - foram executados em papel, material utilizado anteriormente por Nakao em sua coleção de moda intitulada *Costura do Invisível*. A materialidade do papel marca a identidade visual da minissérie e auxilia a dramaturgia no fortalecimento de uma imagem lúdica e distante da realidade. A escolha pelo uso das marionetes no lugar de atores na representação da estória remete, em meu entendimento, pelo menos em parte à

finalidade de fortalecer a construção lúdica e imaginativa da minissérie.

O uso de marionetes se deu no teatro no início do século XX, de acordo com Sandra Meyer Nunes. A pesquisadora observa que

A busca pela precisão, organização, técnica e abstração aproxima algumas vanguardas artísticas do início do século XX da ideia de mecanização, não somente pelas metáforas dos manequins e marionetes, mas por meio da própria máquina e suas tecnologias, sobretudo os futuristas e dadaístas. (NUNES, 2009, p. 67).

As várias influências artísticas e experimentações teatrais do século XX abriram novas possibilidades para a encenação teatral contemporânea que foram, também, aproveitadas pela televisão e pelo cinema. As novas tecnologias que a todo instante se desenvolvem e se atualizam, possibilitam novas formas de expressão e produção artística. A marionete propõe até hoje, como argumenta Nunes, uma metáfora do corpo do ator que,

Ao contrário do homem, que hesita frente a suas paixões, a marionete simboliza a possibilidade de um corpo ajustado a leis mais universais e esvaziado das suas afecções e reflexões comuns. O ideal romântico da recuperação da originalidade perdida é invocado na figura da marionete, o grau sígnico

mais puro da estrutura corporal. (NUNES, 2009, p. 64).

A utilização de marionetes de papel em movimento que contracenam com a protagonista Maria aporta, com a intermediação dos movimentos rígidos e leves dos bonecos, a suavidade e a ausência de emoções humanas conscientes. Os sentimentos de inocência e simplicidade dos bonecos de papel fazem referência à infância da protagonista Maria, que foi perdida em sua longa trajetória em busca das franjas do mar. O casamento de Maria em idade adulta com um príncipe marionete, remete, a meu ver, ao encontro de Maria com a fantasia da infância, ou seja, com a inocência do passado. A respeito da não submissão da marionete à consciência, Nunes argumenta que “O gesto da marionete nunca seria afetado, [...] a figura da marionete se transforma em elemento metafórico na busca de precisão do gesto do ator e do bailarino, como contrapondo às instabilidades das paixões e do jugo da consciência.” (Ibid., p. 65). A precisão dos movimentos das marionetes em contraponto com a delicadeza e fragilidade do material com que foram confeccionadas, juntamente com seus figurinos, completa a ideia de serem bonecos distanciados da realidade cruel e perigosa do ser humano, que poderiam facilmente ferir Maria. As marionetes conferem à cena uma

espécie de distanciamento, em seus gestos privados de consciência e emoção.

Figura 27: Vestido de Noiva em papel para a protagonista Maria, de *Hoje é Dia de Maria*.



Fonte: www.modapraller.com

As modelagens de seus figurinos seguiram referências de construções de trajes históricos renascentistas que se misturam com referências variadas que não seguem uma lógica histórica. Os rufos, as saias amplas plissadas, as mangas bufantes e turbantes deixam espaço para a criação conceitual do estilista. A mescla de elementos históricos com criações

livres que fornecem abertura para os diferenciais do tempo dentro da obra. Em *Hoje é dia de Maria*, Nakao mesclou em uma ampla colcha de retalhos referências do passado europeu, da estória de Dom Quixote, referências circenses do nordeste brasileiro, referências medievais e à obra do artista Arthur Bispo do Rosário (1911-1989) conhecido por seus mantos bordados à mão e o uso de muitos materiais reciclados.

Na figura 27 pode ser visto o figurino de papel criado por Jum Nakao, vestido pela atriz Letícia Sabatela para a cena da personagem Maria no seu casamento. Este figurino fez com que a atriz tivesse que se movimentar com cuidado e com gestual mais rígido, para não danificar o traje. Por um lado, o figurino gerou em seus movimentos uma aproximação com os movimentos das marionetes. Por outro lado, em decorrência da possibilidade de eventuais acidentes por parte dos atores e bailarinos no uso de seus figurinos frágeis, é bastante comum que o figurinista confeccione outro traje idêntico ao primeiro, a fim de poder substituí-lo se necessário. O vestido de casamento da personagem Maria finalizado com pintura metalizada e papel texturizado (Figura 28) enfatiza que mesmo materiais simples na confecção dos trajes de cena podem fornecer efeitos luxuosos ao vestir os personagens.

Figura 28: Vestido de papel da personagem Maria finalizado



Fonte: veja.abril.com.br

Vejo, enfim, que os movimentos dos atores sofrem influência da escolha dos materiais, das modelagens e formas dos figurinos criados, como é o caso dos figurinos criados por Nakao para a minissérie. Logo, encenadores e coreógrafos podem optar por materiais e formas específicas na construção dos figurinos a fim de que os trajes funcionem como dispositivos para determinadas ações e movimentos.

No caso dos figurinos criados por Nakao para esta minissérie, a liberdade criativa do estilista é incentivada pelo

universo fantástico proposto para a minissérie. A escolha do papel nestas criações lhe possibilitou utilizar sua experiência anterior com esse material em desfiles, fazendo-lhe experimentar a pintura sobre o papel *kraft* em novos efeitos poéticos que trouxeram o efeito luxuoso e rígido desejado para os personagens da corte real.

Ao criar os figurinos dos personagens da minissérie, Jum Nakao preocupou-se também com os outros elementos que fazem parte da composição dos personagens. Elementos distantes do universo da vestimenta, objetos simbólicos como livros e penas foram adicionados aos figurinos. Deslocados de seu uso habitual, esses elementos e objetos fomentam outros significados na construção dos personagens e da dramaturgia.

Muitos recursos artísticos podem ser utilizados pelos criadores de figurinos com a finalidade de promover efeitos visuais dos mais variados, assim como fez Nakao. A pintura sobre tecidos, os tingimentos com diversas substâncias e outros materiais, os recortes, as aplicações sobrepostas de materiais diversos, a criação de texturas, os efeitos de envelhecimento dos materiais, a utilização de materiais reciclados, entre outros, são efeitos pesquisados e aplicados aos figurinos a fim de promover aos figurinos a eficácia necessária para expressar-se visualmente.

Muitas das técnicas utilizadas por Nakao na criação de figurinos provêm dos seus conhecimentos advindos das artes plásticas; outras são originárias da moda, como é o caso das técnicas de modelagem e reciclagem de materiais. Muitos efeitos alcançados são, porém, descobertos durante experimentações em seu ateliê, onde o criador encontra espaço e recursos para testar os mais variados materiais e técnicas a fim de se aproximar do efeito que deseja.

Silva (2005, p. 17) retoma Barthes para mencionar “o tratamento teatralizado do figurino, ou seja, recursos técnicos como envelhecimento, e outros, como garantia para sua eficácia”. Jum Nakao consegue, em seus trabalhos, conciliar os diversos recursos provenientes dos seus variados conhecimentos com peças confeccionadas manualmente em processo proveniente da tendência *Slow Fashion*⁴⁶ e a mistura com técnicas de artesanato brasileiro e japonês com recursos da tecnologia digital, de forma original e única.

Muito do que boa parte dos personagens de *Hoje é Dia de Maria* são está implícito em seu figurino. O figurino vem a ser um elemento de dramaturgia. Quando, por exemplo, o ator Rodrigo Santoro atuando no personagem Dom Chico Chicote

⁴⁶ O *Slow Fashion* é um conceito atual que busca produzir moda de forma consciente, sem afetar em demasia o meio ambiente procurando respeitar aspectos sociais e econômicos. (Pereira, Dilara; Márcia, Nogueira, 2013)

se caracteriza com um livro sobre a cabeça, parte da composição de seu figurino, este elemento se define como um elemento de dramaturgia. Nesse momento, pode-se pensar no figurino da minissérie como algo contemporâneo.

Um figurino, pois, não é composto somente de um traje, mas também de acessórios como perucas, chapéus e sapatos, entre outros; e de maquiagem ou substâncias aplicadas sobre o corpo. Ambos são passíveis de deformar o corpo ou modificar os movimentos do ator ou do bailarino. Seguindo essa tendência, os figurinos da minissérie tornam mais rica e complexa a própria dramaturgia.

Dentre os motivos do impacto causado pela minissérie, de seu encantamento sobre o público, estão as decisões e escolhas de sua produção visual. A composição visual remete ao contemporâneo que, por exemplo, permite colocar um frontão grego ao lado de uma referência medieval ou a um trem bala. Quando a minissérie *Hoje é dia de Maria* propõe uma quebra da unidade e da linearidade visual e de estilo, estamos falando de visual contemporâneo. E de figurino contemporâneo.

Por fim, no tocante ao gênero, esta obra televisiva dificilmente se caracteriza como obra dramática. Ao contrário, *Hoje é Dia de Maria* é um marco nas minisséries no Brasil em grande parte pela visualidade original que faz dela uma

minissérie contemporânea. Nela, os figurinos, a maquiagem e os cenários participam do modo como são criados os personagens. Eles não se configuram como simples vestir o personagem, mas o próprio figurino já é parte intrínseca do personagem. Não é uma roupa que veste, é parte da dramaturgia, da condução da narrativa, do corpo e do cenário. Isto é contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vejo que o aprofundamento dos conhecimentos teóricos e práticos adquiridos pelo (a) estilista por intermédio de sua formação acadêmica e profissional tem possibilitado a este profissional o desenvolvimento de figurinos para as artes cênicas no Brasil e no mundo. Considero que o estilista pode contribuir muito para as artes cênicas com seus saberes relacionados às áreas de criação, aos conhecimentos de moda - modelagem, costura, tecidos, cores, desenho etc. –, bem como da história, sociologia, antropologia, fotografia, entre outros, desde que consiga aliar a seus conhecimentos os conhecimentos existentes dentro do universo cênico, por meio da prática e da teoria.

O interesse dos estudantes e profissionais de moda pela criação de figurinos cênicos tem crescido muito. E a interação entre a moda e as artes cênicas tem gerado excelentes resultados na construção de figurinos bem executados que valorizam o trabalho de atores, bailarinos, coreógrafos, performers e encenadores.

Penso que a participação do estilista na criação de figurinos pode contribuir para maior integração desta área com as artes cênicas, valorizando o (a) profissional criador (a) e o figurino como parte importante do espetáculo cênico.

Como professora, artista, estilista e pesquisadora de moda, artes e figurinos, percebo o êxito na interação entre as áreas de moda e artes cênicas dentro e fora do ambiente universitário. Observo que cada uma dessas áreas, com seus conhecimentos próprios e específicos, tem muito a contribuir na ampliação e no ganho de qualidade das obras artísticas.

Jum Nakao, teve importância neste estudo para exemplificar o trabalho de um criador que se coloca em vários territórios artísticos simultaneamente, assim como eu me coloco em minha trajetória profissional. Como estilista de moda, figurinista, artista, *designer*, diretor de arte e professor, Nakao é um criador de muitas obras, refletindo por esta mescla de áreas de atuação profissional o seu perfil contemporâneo. Sendo assim, ele realiza trabalhos com quem acredita ser possível exercer sua criatividade na construção de obras únicas e originais que o instiguem em novos desafios.

Nakao atualmente não tem trabalhado com moda, a não ser no que diz respeito ao ensino de moda, promovendo muitos cursos nos quais ele divulga um pouco de suas técnicas de modelagem de roupas e trajes de cena. Dedicar-se hoje principalmente a outras formas de criação citadas neste trabalho e em sua trajetória profissional, traçando uma trajetória que condiz com a ideia de transversalidade entre os territórios: ele avança em sua criação, atravessando os limites

que cerceiam e impõem barreiras à criatividade, tal qual a arte contemporânea o faz com seus criadores que seguem o mesmo caminho.

No que diz respeito à posição da compositora Jocy de Oliveira, de não entender ser Nakao propriamente um estilista - pois, para ela, ele é muito mais do que um estilista, mas sim um artista completo-, penso que aos olhos de alguns artistas, diretores teatrais, compositores, coreógrafos, entre outros, as profissões de estilista e de figurinista são consideradas menores em importância se comparadas à profissão de artista. Como pesquisadora e profissional das artes cênicas e da moda, questiono tal entendimento.

Para mim, o fato de profissionais criadores de moda e de figurino estarem a serviço de um mercado consumidor, da indústria ou de outros criadores não os impede de serem considerados criadores livres e inventivos. Em minha opinião, essa é uma visão que inferioriza tais profissionais e o elemento do figurino dentro de uma obra cênica. Creio que isso deveria ser repensado dentre os meios de criação, pois o que importa a um criador de trajes de cena é que ele possa exercer sua criatividade na construção dos figurinos, aplicar seus conhecimentos a respeito das técnicas para feitura desses figurinos e no uso de materiais, bem como trabalhar com a

máxima sintonia e aprofundamento com a obra e com a equipe de criação.

No que diz respeito a Nakao, ele não se dobra simplesmente a uma direção artística como um técnico contratado para um serviço sem autonomia para criar, já que para exercer suas tarefas artísticas ele não precisa abandonar sua própria assinatura e sua trajetória. E talvez seja exatamente por isso que Jocy de Oliveira o veja como um criador maior.

Acredito ser importante refletir a respeito da transversalidade entre o figurinista e o estilista, e entre o técnico e o artista. Repensar a tarefa e o *status* do criador de figurinos, seja ele estilista ou figurinista, frente e/ou em detrimento das ideias de um diretor ou coreógrafo, significa perceber que quando um artista se subordina a outro artista, ainda assim ele pode manter sua liberdade de criação. Quando Jum Nakao é contratado como um criador, não o é na condição de alguém que irá costurar as roupas de um espetáculo. Ele mantém sua autonomia artística para criar e sugerir ideias. Se numa tendência propriamente moderna de teatro, o diretor é aquele que centraliza a criação de todos os aspectos do espetáculo, o teatro contemporâneo abriu espaços para criações coletivas e processo colaborativos, modalidades de processo cênico muito mais horizontais no que diz respeito à colaboração e à não hierarquização da equipe.

A tendência do teatro contemporâneo é de que o diretor não se coloque hierarquicamente como superior, ou seja, que as funções sejam equiparadas numa rede, como diria Deleuze. Horizontalizam-se as relações de poder, onde o diretor não é mais importante que o ator. Mas essa igualdade parece não se observar ainda na relação entre o diretor e o figurinista, o cenógrafo e o iluminador: às vezes, a equipe técnica parece ainda executar ordens.

Ao contrário, Jum Nakao – talvez por conta de sua fama e respeito à sua já consolidada carreira - tem seu espaço de criação um pouco mais garantido, mesmo que nem sempre consiga agradar integralmente a(o) diretor(a) ou a(o) coreógrafo(a) de uma obra. Se um diretor não deseja trabalhar com esse nível de interferência e autonomia entre os membros de seu grupo ou equipe, ele pode evitar chamá-lo. Enfim, o artista não é aquele que se encaixa em espaços previsíveis de criação, mas ultrapassa os limites criativos com a liberdade de manifestar de maneira inovadora.

A escolha de um estilista de moda famoso como Jum Nakao pode se dar também pela questão de seu nome atrair o público ao teatro, como um selo que garante a qualidade da obra e instiga o público a ir ao espetáculo para ver suas criações. Isso deixa claro o fato que assim como ele, outros estilistas têm um valor de marca e de celebridade. Essas são

questões relativas ao mercado de trabalho de um criador, e contabilizam seu valor derivado de sua imagem consolidada entre as pessoas. Porém, um figurinista com menor reconhecimento público também pode executar trajes de cena de qualidade.

No que diz respeito aos figurinos criados por um estilista, figurinista ou artista para um espetáculo cênico, tais peças podem mesmo ganhar sentidos inéditos ao serem incorporados aos trabalhos de construção das personagens pelos atores e atrizes. É desse modo que o figurino adquire a possibilidade de ultrapassar sua capacidade originária de vestir atrizes e atores, e impregnar de sentimentos e sentidos o fazer cênico, a interpretação e produção teatral.

Compreendo que os figurinos carregam partes do personagem em suas dobras, manchas, rasgos e até mesmo em fadiga. Que, mesmo sendo modificados, consertados ou refeitos durante as apresentações, eles não deixam de carregar em si a vida do personagem, repleta de emoção e de história. Vestir o figurino, para o ator, o bailarino ou o *performer*, contribui para sua arte na cena. Através do uso do figurino, o artista incorpora emoções que lhe advém do trato com o drama, sua expressão, seus sentimentos e demais características que dele fazem parte.

Acredito que seja necessário refletir um pouco mais sobre a questão transversal que permeia a moda e o teatro, o estilista e o figurinista, assim como também o técnico e artista dentro de uma obra cênica em suas relações de importância e respeito mútuo.

O trabalho do (a) figurinista, seja ele estilista ou não, ata um forte compromisso com a cena e a representação em seus níveis mais profundos, especialmente no momento contemporâneo. Centrada no trabalho de Jum Nakao, esta investigação tentou desvendar o universo dos figurinos dos espetáculos cênicos contemporâneos e de seus criadores. Ela se calçou, e agora finaliza, reafirmando meu intenso desejo de abrir espaço para novas investigações na área da criação de figurinos, de contribuir para a formação dos estudantes de moda e de teatro e, principalmente, de fortalecer os laços entre a moda e as artes cênicas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos**. São Paulo: Senac, 2004.

ANDRADE, M. de (Org.). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2011, p. 11- 26.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo**. São Paulo. Editora Senac, 2006.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

COSTA, Felisberto Sabino da. *Máscara: corpo. Artifício*. In: BELTRAME, V.; CRUZ, Maria Alice Ximenes. *Figurino e dança: algumas intersecções com a moda*. In: VIANA, F.; MUNIZ, R. (Org.). **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

DUGGAN, Ginger Gregg. **O Maior Espetáculo da Terra: Os Desfiles de Moda Contemporânea e sua Relação com a Arte Performática *Fashion Theory***, vol.1, número 2, Anhembi Morumbi, Junho de 2002.

FERNANDEZ, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GOLEMAN, Daniel; KAFMAN, Paul; RAY, Michael. **O espírito criativo**. Tradução de June Camargo. São Paulo: Pensamento, 1992.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Criatividade**. Santa Maria: sCHDs, 2001.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

IIDA, Itiro. **Ergonomia: projeto e produção**. São Paulo: Edgard Blücher, 2005.

KOWZAN, Tadeuz. **Os signos no teatro. Introdução à semiologia da arte do espetáculo**. In: GUINSBURG, J; COELHO NETTO, J.T.; CARDOSO, R.C. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LACROIX, Christian. **Christian Lacroix: trajes de cena**. Tradução de Luis Pelegrini. São Paulo: Les Editions du Mécène, 2009.

LEHMANN, Hans Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süskind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho. **Pele do ator, pele da personagem: entre design de moda e figurino**. Reflexões para a Cena Contemporânea. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MOURA, Regina. **Sob signos da moda e da arte.** Moda Palavra 3. Santa Catarina: Insular, 2004.

MÜLLER, Florence. **Arte & moda.** Tradução de Vera Sílvia Magalhães Albuquerque Maranhão. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus.** Rio de Janeiro. Senac Rio Editora, 2004.

_____. (Org.). **Diário de pesquisadores: traje de cena.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

NACCACHE, Andréa. (Org). **Criatividade brasileira. Gastronomia, design, moda.** São Paulo: Manole Educação, 2013.

NAKAO, Jum. **A costura do invisível.** São Paulo. Editora Senac, 2005.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena.** São Paulo: Annablume, 2009.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos.** Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO Junior, Carlos Augusto. **Singularidade e subjetivação. Ensaios sobre clínica e cultura.** Rio de Janeiro: 7 Letras □ Puc - Rio, 2008.

PEREIRA, Dalmir Rogério. *Ensaio sobre Traje de Cena e Moda.* In: VIANA, F

PONTY, Maurice Merleau. *Fenomenologia da Percepção.* São Paulo: Martins Pontes, 1999.

REALE, Giovanni. **Corpo, Alma e Saúde: O Conceito de Homem de Homero a Platão**. São Paulo: Paulus, 2002.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SCHULTE, Neide K. *Arte e moda: criatividade*. In: **Moda palavra**. Florianópolis: Insular, 2002.

SILVA, Amabilis de Jesus. **Para evitar o “costume”: figurino-dramaturgia**. Florianópolis: 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.

VIANA, F.; MUNIZ, R. (Orgs.). **Diário de pesquisadores: Traje de Cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

_____. **Muito além de teatro e moda**. d'obras, vol. 01, outubro, Estação das Letras, 2007.

VIANA, Fausto. **Figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

_____. **Traje de cena, traje de folgado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

VILLAR, Fernando. *Performances*. IN: CARREIRA, Luiz A. N. *et al* (Org.) **Mediações performáticas latino-americanas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

PÁGINAS ELETRÔNICAS

Adolphe Appia. Disponível em:

<<https://www.google.com.br/#q=Adolphe+Appia/>>. Acesso em: 2 jun.de 2014.

AMARAL, Carlos E. *Releituras míticas da mulher*. **Revista Continente online**, n. 962008, 26/11/2008. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/3664.html>>Acesso em: 20 mai. de 2014.

Antonin Artaud. Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud/>. Acesso em: 18 jun. de 2014.

A operista multimídia. Disponível em: <

<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3060,1.shtml>>. Acesso em: 22 out. de 2014.

BASSI, Carolina; MUNIZ, Rosane. *Entrevista com Marie Salles e Karla Monteiro*. In: Canteiro de Obras 2010- Os Duplos. Disponível em:<

https://www.youtube.com/watch?v=3j4xU_Jn2hk/>. Acesso em 06 out.de 2014. BELLINI, Magda Amábile. *Dança e novas tecnologias*. Disponível em:

http://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&q=neurônios+e+spelhos+e+dan%C3%A7a&btnG=&lr=lang_pt/ Acesso em: 13 out.de 2014.

COLAUTTI, Brenda. *Figurino e comunicação: A moda no espaço urbano*. **Revista Leaf**, 2012. Disponível em:

<<http://www.revistaleaf.com.br/figurino-e-comunicacao-a-moda-no-espaco-urbano/7911/>>. Acesso em: 3 jun. de 2014.

Constantin Stanislavski. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanislavski/>.
Acesso em: 18 jun. de 2014.

Cordel Encantado. Disponível em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Cordel_Encantado/. Acesso em: 24 jul. de 2014.

COSTA, Francisco Araújo da. *O figurino como elemento essencial da narrativa*. 2002. **Sessões do Imaginário**• Porto Alegre. n° 8. Agosto 2002. Semestral. FAMECOS / PUCRS. Disponível em: <http://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&q=Costa+%282002%29+figurino&btnG=&lr=/>. Acesso em: 23 jul. de 2014.

Cultura *Clubber*. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Clubber/>. Acesso em: 11 jun. de 2014.

Depois de Berlim e Rio, "Kseni" chega a São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2006. Disponível em: <
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1210200606.htm/>>. Acesso em: 10 de maio 2014.

École Martine. Disponível em:
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/23.14.8/>. Acesso em: 24 nov. de 2014.

Edward Gordon Craig. Disponível em: <
<https://www.google.com.br/#q=Gordon+Edward+Craig/>>.
Acesso em: 2 jun. de 2014.

Figurinos Jum Nakao. Disponível em:
<www.jumnakao.com.br/>. Acesso em: 8 mai. de 2014.

Franz Krajcberg. Disponível em: <. Disponível em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Frans_Krajcberg/> Acesso em: 22
de out. de 2014.

O que é casting? **Power Tec**. Disponível em:<
<http://www.powertec.net/casting.html/>>. Acesso 11 jun. de
2014.

Gustav Jung. Disponível
em:<http://pt.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Jung/>. Acesso
em: 18 jun. de 2014.

As artes de Arthur Bispo do Rosário. **Scientific American
Mente Cérebro**, 2009. Disponível em:<
http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/as_artes_de_arthur_bispo_do_rosario.html />. Acesso em: 22 jun. de 2014.

Input. Significado de Input. Disponível em: <
<http://www.significados.com.br/input/>> Acesso em: 14 out. de
2014.

Jocy de Oliveira. Disponível em:<
<http://www.jocydeoliveira.com/>> Acesso em: 21 out. de 2014.
Jocy de Oliveira - Lista de obras. Disponível em:<
http://www.jocydeoliveira.com/jocy_workslist_pt.pdf> Acesso
em: 22 out. de 2014.

Jum Nakao. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Jum_Nakao/> Acesso em: 23
maio de 2014.

Kseni - a Estrangeira, a nova ópera de Jocy de Oliveira.
Estadão Cultura Música, 2006. Disponível em: <
<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2006/not20061005p4747.htm/>> Acesso em: 10 mai. de 2014.

KUSANO, Darci. *Teatro tradicional japonês*. Disponível em:<
http://fjfsp.org.br/site/wpcontent/uploads/2013/03/teatro_tradicional_japones.pdf/> Acesso em: 17 out. de 2014.

Loie Fuller. Disponível em:<
http://pt.wikipedia.org/wiki/Loie_Fuller/>. Acesso em: 18 jun. de 2014.

Maurício de Oliveira & Siameses. O outro também sou eu. Disponível em:<
http://mauriciodeoliveiraesiameses.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html/> Acesso em: 06 out. de 2014.

MORAIS, Alexandre Paulo. *O corpo travestido enquanto objeto de desejo*. Disponível em:<
<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1813/1/corpo%20travestido.pdf/>> Acesso em: 19 out. de 2014.

MOSTAÇO, Edécio. *O teatro japonês: Nô e Bunraku*. Disponível em:<
http://scholar.google.com.br/scholar?cluster=3060788301155404286&hl=pt-BR&as_sdt=0,5. E Mostaço - Revista USP, 1992 - revistas.usp.br/> acesso em: 17 out. de 2014.

MOURA, Paulo Henrique de. *São Paulo Cia. de Dança*. Disponível em: <<http://culture-se.com/noticias/30/sao-paulo-cia-de-danca/>> Acesso em: 1 out. de 2014.

Musée Galliera. Disponível em: <
http://en.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9_Galliera/> Acesso em: 24 Jul. de 2014.

NETO, Alcino Leite. *Gloria Coelho e Fraga são destaques no último dia da SPFW*. **Folha de São Paulo**, 2008. Disponível em:< <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/01/365787-gloria-coelho-e-fraga-sao-destaques-no-ultimo-dia-da-spfw.shtml/>> Acesso em: 2 jun. de 2014.

O que é Moulage? Disponível em:< <http://www.renataperito.com/?p=781/>>. Acesso em: 07 out.de 2014.

Os Duplos. Disponível em: < <http://www.editorcriacao.com.br/cultura/artigos/ver/176/sao-paulo-companhia-de-danca/>>. Acesso em: 29 jul. de 2014.

PAIVA, Claudio Cardoso. *Hoje é dia de Maria: conexões da mídia, cultura popular & arte tecnológica*. **Revista Eletrônica Temática**, 2005. Disponível em:< www.insite.pro.br/>. Acesso em: 18 jul. 2013.

Paper Dresses: quando a moda ultrapassa limites. **Lab.Sp**. Disponível em:< <http://lab.kalimo.com.br/2011/10/paper-dresses-quando-a-moda-ultrapassa-limites/>>. Acesso em: 29 out. de 2014.

Paul Klee. Disponível em:< http://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Klee/>. Acesso em: 24 jul. de 2014.

PEREIRA, D. R.; NOGUEIRA, M. F. *Moda sob medida, uma perspectiva do Slow Fashion*. 9º Colóquio de Moda, Fortaleza (CE), 2013. Disponível em:<
http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda_2013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-1-DESIGN_COMUNICACAO-ORAL/Moda-sob-medida-uma-perspectiva-do-slow-fashion.pdf>/. Acesso em: 09 jun. de 2014.

Phytoervas Fashion. Disponível em: <
<http://www.maisluz.com.br/pt-br/phyto.html>>Acesso em: 24 jul. de 2014.

RUIZ, José M. M. *Arte e moda conceitual: uma reflexão epistemológica*. **Revista Cesumar**, Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, v. 12, n. 1, p. 123-134, 2007. Disponível em:
2007http://scholar.google.com.br/scholar?q=moda++conceitual&btnG=&hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5/>Acesso em 3 de jun. de 2014.

São Paulo Companhia de Dança estreia temporada na capital paulista. Disponível em:<
http://spcd.com.br/pdfs/release_sao_paulo_maio.pdf> Acesso em: 06 out. de 2014.

SAMPAIO, João Luiz. *Concerto que será apresentado no SESC Pinheiros, estreou na noite de quinta-feira no Teatro Carlos Gomes, no Rio*. Publicado originalmente em O Estado de São Paulo, 5/10/2006. Disponível em
<http://www.jocydeoliveira.com/Perfil/criticas/criticas.html>. Acesso em: 21 out. 2014.

São Paulo Fashion Week. Disponível em:<
[http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Paulo_Fashion_Wee](http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Paulo_Fashion_Week)
 k/> Acesso em: 24 jul. de 2014.

Slow Life. Disponível em:<<http://www.slowlife.com/>> Acesso em: 09 jun. de 2014.

Solo. Portal Fator Brasil, 27/08/2008. Disponível em:
[http://www.revistafatorbrasil.com.br/ver_noticia.php?not=5095](http://www.revistafatorbrasil.com.br/ver_noticia.php?not=50953/)
 3/> Acesso em: 27 out. de 2014.

SP Cia. de Dança estreia coreografia sobre desejo. Folha de São Paulo on-line. Uol. Disponível em:<
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0605201004.htm/>
 > Acesso em: 06 out. de 2014.

STUQUE, Jéssica. *Colcha de retalhos. Jornal da USP on-line*. n. 961, 2012. Disponível em: <
[http://www.canalaberto.com.br/index.asp?secao=clipping_ver](http://www.canalaberto.com.br/index.asp?secao=clipping_ver&id=2/)
 &id=2/>. Acesso em: 08 jul. de 2014.

Takarazuka Revue. Disponível em
 :<http://pt.wikipedia.org/wiki/Takarazuka_Revue/> Acesso em
 17 out. de 2014.

VALVERDE, Rodolfo. *Jocy em retrospectiva: apoteose da genialidade em dvd. Harmonia*. Disponível em:
<http://www.jblog.com.br/harmonia.php?itemid=9937/>> Acesso em:
 em: 22 de out. de 2014.

Vsevolod Meyerhold. Disponível em:
 <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Emilevitch_Meyerhold
 />. Acesso em: 2 jun. de 2014.

Wassily Kandinsky. Disponível em:<
http://pt.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky/>Acesso em:
24 jul. de 2014.

ANEXOS

ANEXO 1. ENTREVISTA COM MAURÍCIO DE OLIVEIRA

Data: 04/11/2014 Local: Realizada pela internet

Entrevista realizada por e-mail com o coreógrafo Maurício de Oliveira a respeito do espetáculo de dança *Os Duplos* da São Paulo Companhia de Dança e seu trabalho com Jum Nakao na criação dos figurinos.

Adriana Montanheiro: Como foi trabalhar com um estilista e não com um figurinista criando os figurinos para a coreografia criada por você no espetáculo *Os Duplos*?

Maurício de Oliveira: Não foi nada fácil trabalhar com Jum Nakao sendo ele um estilista. Entretanto, foi uma criação de muito aprendizado. E o que mais me vem à mente desse aprendizado, é a importante capacidade de se trabalhar coletivamente em qualquer que seja o setor.

Adriana Montanheiro: Gostaria de saber de você de quem foi a escolha pelo nome de Jum Nakao para a concepção dos figurinos da obra *Os Duplos* e porque ela ocorreu?

Maurício de Oliveira: A escolha foi feita por mim mesmo. Eu sugeri o nome dele em uma reunião junto à direção da companhia de dança. Elas aceitaram prontamente. O que me fez indicar o nome dele foi a memorável criação em seu famoso desfile onde as modelos rasgavam suas roupas de papel no final.

Adriana Montanheiro: Como foi para você trabalhar com Jum Nakao neste espetáculo?

Maurício de Oliveira: Como disse anteriormente, foi extremamente difícil trabalhar como Jum. Acho que a maior dificuldade foi a de fazê-lo entender que existia um diretor que, no final de todas as ponderações em torno da obra, era quem iria decidir o caminho da criação. Tenho a impressão de que até então, ele não tinha trabalhado desta forma, ou seja, colaborando para a obra de uma forma flexível e não assumindo a postura de maestro regente da criação.

Adriana Montanheiro: De que forma o trabalho e as experiências profissionais de Jum Nakao auxiliaram na construção do espetáculo *Os Duplos*?

Maurício de Oliveira: Jum Nakao trouxe questionamentos importantíssimos para a obra no que se refere à concepção. Trazia questões filosóficas importantes que me ajudaram a traçar um arco dramático consistente.

Adriana Montanheiro: Ouve conexão imediata entre a coreografia criada por você e as ideias de Nakao para a concepção dos figurinos?

Maurício de Oliveira: Para Jum Nakao, as peças criadas por ele faziam muito sentido para a obra. No entanto, para mim, por ter me detido à questão do corpo e da sua pureza, as peças não se encaixavam muito bem à concepção geral;

Adriana Montanheiro: Como ocorreu o processo de criação destes figurinos por Jum Nakao? Houve interação com a equipe que compunha o espetáculo?

Maurício de Oliveira: Houve uma interação forte entre Jum e a equipe com a qual ele trabalhava. Uma quantidade considerável de pessoas coordenadas por ele, entre estudantes de moda e assistentes. Os artistas não tiveram uma relação de proximidade.

Adriana Montanheiro: Ocorreram mudanças e reformulações dos figurinos de acordo com as necessidades dos bailarinos e da sua coreografia?

Maurício de Oliveira: Na medida em que o processo transcorria, as modificações eram feitas. Hoje penso que as primeiras peças eram as mais interessantes. As primeiras peças se pareciam com formas triangulares mais pontiagudas, multifacetadas, de uma só cor (bege) e pensando retroativamente, eram mais apropriadas do que as peças finais (sob meu ponto de vista).

Adriana Montanheiro: Você já realizou algum outro trabalho com Jum Nakao ou tem vontade de realizar?

Maurício de Oliveira: *Os Duplos* foi o primeiro trabalho realizado com Jum Nakao. E o último.

Adriana Montanheiro: De quem foi a sugestão na escolha das cores, formas e materiais para a concepção dos figurinos de *Os Duplos*?

Maurício de Oliveira: A sugestão das formas e cores partiram naturalmente de Jum Nakao. Eu não gostava muito do fato de

que as multifacetadas dos triângulos que compunham uma abstração, tivessem cores diferentes. No final, como ele dirigiu todo o processo e com a aquiescência da direção, perdi o controle e a capacidade de determinar o que era melhor para a obra.

Adriana Montanheiro: Em se tratando da questão de “gêneros” feminino e masculino, os figurinos criados por Jum Nakao para *Os Duplos* propunham uma neutralidade de corpos com relação a sexualidade em cena?

Maurício de Oliveira: Nunca foi levantada a questão de gênero na criação de *Os Duplos*. A neutralidade para se tratar de questões de alcance universal onde se valoriza o ser humano e sua presença, são imprescindíveis.

ANEXO 2. ENTREVISTA COM JOCY DE OLIVEIRA

Data: 07/11/2014 Hora: 10:00 Local: Rio de Janeiro-RJ

Entrevista com a compositora Jocy de Oliveira a respeito da *Ópera Kseni* e seu trabalho com Jum Nakao.

A princípio Jocy de Oliveira após haver lido com antecedência questões elaboradas por mim, prefere não seguir a sequência do questionário, compreendendo que seria melhor falar de forma livre o que tem a dizer a respeito da *Ópera Kseni* e da participação de Jum Nakao nesta obra. Sendo assim, segue-se uma conversa a respeito do assunto, onde eu eventualmente lhe faço alguns questionamentos.

Jocy de Oliveira (iniciando a entrevista): Uma ópera não nasce a partir de um figurino ou de um cenário. Ela nasce a partir de uma concepção, hoje nos dias de hoje, e na minha maneira de ver, porque tradicionalmente é unicamente a música e um libreto que é feito por um libretista e que os dois se casam.

Hoje, pelo menos no meu caso, nem todos, é a concepção e a música nascem simultaneamente, para mim é uma obra total no palco. Isso envolve vários parâmetros, envolve cenário, figurino, iluminação, vídeo, etc. Que são coisas que se agregam a essa concepção que para mim é o que

me move. Geralmente, eu não parto de um, digamos libreto, de uma peça de teatro, de um livro, não, geralmente elas são muito mais abstratas, elas não têm uma sequência linear, são fragmentadas. Então, ao público há a possibilidade de juntar a ela o seu sonho, a sua compreensão, a sua expressão, enfim, cada um compreende a concepção de uma maneira, por isso que existe esta abertura e isso em geral na obra contemporânea em todas as artes.

No caso aqui da *Kseni*, que é a estrangeira em grego, eu chamei o Jum Nakao para fazer o figurino, ele quis fazer uma direção de arte, porque? Porque eu acho que ele é um artista extraordinário, um artista com quem eu sinto uma grande empatia, pela sua criatividade, pelos seus conceitos, pela questão do figurino efêmero, daqueles figurinos de papel, que eu via muito isso, porque para mim partiu da ideia, a concepção sim emblemática era um vestido, mas é um vestido da Medeia, um vestido abstrato que é amargante, que ao mesmo tempo é destruidor. É o vestido que prova as qualidades dela, ou não sei como você quer chamar, de magia, enfim, é pelo vestido que ela manda, esse vestido envenenado, à noiva do sujeito, do Jason, inclusive o rei também morre e etc. Ela consegue uma vingança que na peça teatral de Eurípides, que eu não sigo, não tem nada que ver, eu parto do mito, do mito Medeia. Ela, enfim, ela se vinga, só pela questão de ter sido

esquecida, largada, abandonada pelo amante; isso não me interessa na minha peça, não tem nada a ver.

Eu acho que uma coisa muito mais geral, muito maior, e muito mais política, no sentido de que ela como estrangeira, imigrante, ela não foi aceita pela sociedade dos gregos, ela foi considerada como bárbara, ela foi denegrada, ela foi enfim deixada de lado, e ela então, ela mata através dos seus poderes, seus poderes que são também regeneradores e destruidores, e ela carrega os filhos mortos numa carruagem de fogo. Então o fogo aí tem esse elemento destruidor e regenerador. No caso então, a meu ver ela não é uma assassina dos seus filhos, ela salva seus filhos, ela salva seus filhos de ficarem nesse mundo que, daqueles que vem depois de mim, daqueles que ela achou que eram, enfim, que denegriram, não aceitavam, os filhos sempre seriam considerados como marginais, enfim, isso é transportado para o mundo de hoje. No mundo de hoje nós sofremos a mesma coisa. É a mesma coisa do ponto de vista político. Então é isso que me interessa, quer dizer, a concepção.

Agora, no caso, eu estou voltando ao caso do Jum, eu via um grande vestido, que esse vestido que foi queimado foi feito até antes de começar a trabalhar com o Jum, ele foi feito antecipadamente com uns três metros e foi queimado, eu gostaria de queimar em cena, mas o teatro não deixaria, é perigoso né, então foi feito um vídeo.

Adriana Montanheiro: foi um vestido só então?

Jocy de Oliveira: Foi um vídeo, só o do vídeo, eu fiz isso uma vez ao ar livre, na Oi Futuro, eu fiz lá fora, eles têm um pequeno pátio e ali eu queimei este vestido também como uma parte da Medeia. Mas dentro de um teatro era impossível, então esse vestido, ele foi, nós fizemos dois protótipos desse vestido, depois mais um para essa outra apresentação que foi ao ar livre e então era o que me interessa muito que era a questão do efêmero, de captar aquele momento que é um momento que nunca voltará, e é insubstituível ele é único e aquele momento foi o momento da filmagem, o que que daria essa filmagem? Acabou, não tinha outro vestido.

Adriana Montanheiro: foi o Jum Nakao que fez esse vestido?

Jocy de Oliveira: Não. Foi antes inclusive de eu falar com ele. E daí a partir disso, a minha concepção pedia um grande vestido como cenário, onde o vestido trouxesse a questão abarcante de um cenário. E daí começou esse trabalho, enfim, entre nós, que eu acho que foi muito gratificante, porque? Porque ele tem condições criativas maravilhosas, nós tínhamos muito em comum, e é um profissional exemplar,

dedicadíssimo, ele não se desculpa por não fazer vinte vezes se for necessário a mesma coisa, quer dizer, fantástico, realmente fantástico, e isso, é uma pessoa muito simples, muito agradável, e que nós tivemos uma parceria muito prazerosa, neste sentido.

Foi feito aqui e foi feito em São Paulo, ele veio e etc. E aí, os figurinos dele, foram maravilhosos, não há dúvida, foram figurinos pensados na questão deste vestido, esse vestido que foi como cenário, esse vestido daí a questão do cenário foi realizada pelo Fernando Melo da Costa, que sempre trabalha comigo a anos, e que foram essas tiras, esse grande vestido desculpe, em cena, que vai subindo, vai acabando, se transformando em nó, vai se destruindo no final, ele é tomado por essas chamas que são projetadas, e o vestido de cada uma delas, era exatamente isso, alguma coisa que vinha do conceito atemporal, digamos que é um conceito de um mito de uma Medeia, que tanto ela vem dos gregos ,como ela se projeta ao futuro, então é uma coisa bastante assim, digamos um, que causa estranheza, é lógico.

A questão de máscara que você pergunta ali, onde que no teatro grego se usava muito, despersonaliza, realmente é muito diferente quando uma pessoa tem uma máscara, mesmo para o próprio ator, do que quando ele não tem, né. E a questão dos figurinos...branco sim, porque eu queria branco, tinha que

ser tudo branco, porque tinha que ter as manchas escuras, os momentos escuros, sem a luz e também a questão da mancha de sangue que apareceu nos vídeos, que apareceu em tudo, quer dizer, o vermelho que surgia como o forte do impacto, então só podia ter isso.

Os músicos estavam assim com um prateado meio chumbo, funcionou muito bem isso, foi uma sugestão do Jum muito boa, de que como as saias eram meio duras e armadas e longas, elas escondiam os pés, e os músicos, músico não sabe andar, principalmente em cena, por isso eles se moviam assim como se eles estivessem flutuando, porque não se viam os pés, eles estavam descalços naturalmente, o que deu a eles uma parte cênica mais adequada, para complementar esse cenário e essa digamos movimentação das atrizes soprano, tinha um menino também em cena, claro que a criança né, e é isso, e a música, ela talvez não te interesse, mas ela, teve início uma encomenda do Festival de Música contemporânea de Dresley na Alemanha, e que foi a primeira, uma parte, a primeira parte da Medeia Balada, eu fiz só para eles, só isso, eu fiz em forma de concerto e depois ela foi crescendo, a primeira audição disso foi feita em Berlin, no Berlin New Fest Piller, ainda no meu vídeo, na coleção, ele tem as duas apresentações, ela em forma ainda de progresso, sem figurinos, uso de preto, etc. Uma coisa

semicênica, e depois aqui foi completa, a obra com todo, enfim que era necessário.

Os vídeos foram feitos antecipadamente com a soprano, etc. Em locais, assim, de areia, de praia de água, de fogo, do sangue, poça de sangue, ela enfim, projetava-se em momentos específicos. E então é isso.

Adriana Montanheiro: Eu percebi que o cenário, as tiras, elas têm uma ligação muito forte com o figurino que o Jum Nakao criou também não é, nesta estética das tiras também não é? Eles conversaram o tempo todo, houve um diálogo entre a equipe?

Jocy de Oliveira: Sim na verdade sim, porque é muito difícil dizer se começou aqui ou começou ali, isso num todo, esse vestido em cena tinha que ter uma solução, que não podia ser digamos aquela solução de um vestido muito, objetivamente, esse vestido eu pensei que talvez pudesse ser uma tenda, em forma de vestido, ou podiam ser tiras ou coisas que fizessem esse vestido, quer dizer, tinha que ser estilizado, não podia ser um vestido.

O vestido que foi queimado sim, porque aquela pureza do vestido branco, do vestido do que a gente imagina que é o branco né, que a nossa sociedade ocidental vê como puro né, os

orientais não vêm, e então aí foi uma coisa conjunta de que o cenógrafo fez algo com as tiras e no figurino do Jum que é genial, que é maravilhoso, é todo feito assim também com cadarços né, de tiras.

Adriana Montanheiro: E foi uma proposta dele essa estética? Porque eu vejo que é bastante frequente no trabalho dele. Tem uma identidade autoral não é?

Jocy de Oliveira: É, eu até pensei muito digamos nos vestidos dele de papel, mas ele não quis, ele disse que era uma coisa já *dejá vu*, que era melhor não fazer, fazer diferente, então era uma coisa toda conjunta né. Aí quando existem artistas que se compreendem, que tem uma empatia, que funciona e a criatividade dele eu admiro, eu respeito e me sinto atraída pelo aquilo que ele faz, porque se você também não chama a pessoa certa, é um desastre. Já aconteceu muitas vezes.

Adriana Montanheiro: Por isso que para mim era bastante importante lhe ouvir, porque escutar quem trabalhou com a pessoa também, até para saber se deu certo, como funcionou o diálogo entre vocês, até por ele ser um estilista, embora também seja um artista e um designer. Me interessa saber se essa parceria dá certo.

Jocy de Oliveira: Eu não vejo ele como estilista, aí é que tá. Se ele fosse somente um estilista, não sei se daria certo. Acho que não daria, não, ele para mim é um artista, é um artista completo, aliás ele hoje ele não está nem muito interessado em estilismo. Ele está fazendo outras coisas, instalações. Ele sempre foi diferente. Eu não chamaria o Jum como estilista, ele é um artista completo, que faz figurino como faz o que tiver que fazer, objetos. E aquele figurino é um figurino objeto. Ele não é um figurino assim para se pôr para realmente criar um personagem, é um objeto. E realmente a pessoa que entra nele tem que entrar com o corpo e a alma.

Adriana Montanheiro: E os figurinos dos músicos, e a escolha do prateado teve alguma função de criar uma diferença, um impacto grande e ofensivo em relação à personagem principal?

Jocy de Oliveira: Não. Os músicos ali, desta maneira que eu vejo, é o teatro grego, é o coro. Ele estão encima o tempo todo em cena. Então tinha que ser algo assim, digamos neutro, porque, para não ter uma cor, o chão era branco, tudo branco. Então eu acho que foi uma solução muito boa, difícil sim, porque tinham os capacetes deles e por exemplo o tchelista,

implicou que não usaria de jeito nenhum capacete, porque atrapalha, porque ele bota aquele tchelo aqui (no ombro) e ele achou que aquilo ia bater no capacete e não ia dar certo, então ele ficou sem, é uma pena, mas ele ficou sem. E os outros usaram.

Adriana Montanheiro: E porque deste capacete, o que ele simbolizava?

Jocy de Oliveira: Eu acho que a coisa de descaracterizar a questão do músico, está ali só como músico, ele é parte do espetáculo. E aquele capacete tem a ver um pouco com Much, tem o militar, toda essa questão da nossa civilização hoje muito agressiva, muito destruidora que usa coisas para se proteger contra bombas, contra tudo e também tem a ver também um pouco com a questão dos gregos que também usavam. Então é uma solução também que o Jum gosta, porque ele usou esse tipo de capacete, não é igual, mas ele usou justamente de tecido liso, de papel. Também eu gosto muito disso, acho muito interessante, e realmente foi muito interessante. E depois esta peça já foi feita novamente na Alemanha, em outros lugares e tem funcionado muito bem.

Adriana Montanheiro: E a escolha da pintura facial, eu gostaria de saber, é a representação da máscara? E a não escolha da máscara foi para que a intérprete pudesse ter uma mobilidade maior, com a questão da sonoridade da voz?

Jocy de Oliveira: Tem relação com a expressividade, o cantar, o falar, etc. E claro o cabelo obviamente que era aquele cabelo assim fora de propósito, também para descaracterizar a pessoa não é, porque o que que adianta botar aquela máscara com um cabelinho bonitinho, arrumadinho era um desastre não é, claro que elas espernearam um pouquinho, ainda mais mulher, gosta de aparecer linda, maravilhosa né, e aquilo não interessava isso, interessava aquele mito que estava presente, forte. E que passou muito bem e até já foi feito com pessoas diferentes. Na Alemanha por exemplo a soprano lá faz em alemão, tanto a parte cantada como a falada, fez muito bem.