UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DALMIR ROGÉRIO PEREIRA

Alinhaves entre traje de cena e moda:
Estudos a partir de Gabriel Villela e Ronaldo Fraga

São Paulo

2012

Dalmir Rogério Pereira

Alinhaves entre traje de cena e moda:
Estudos a partir de Gabriel Villela e Ronaldo Fraga

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Prática Teatral – Indumentária e Cenografia, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes, sob orientação do **Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana.**

São Paulo
2012

Nome: PEREIRA, Dalmir Rogério

Título: **Alinhaves entre traje de cena e moda: Estudos a partir de Gabriel Villela e Ronaldo Fraga**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

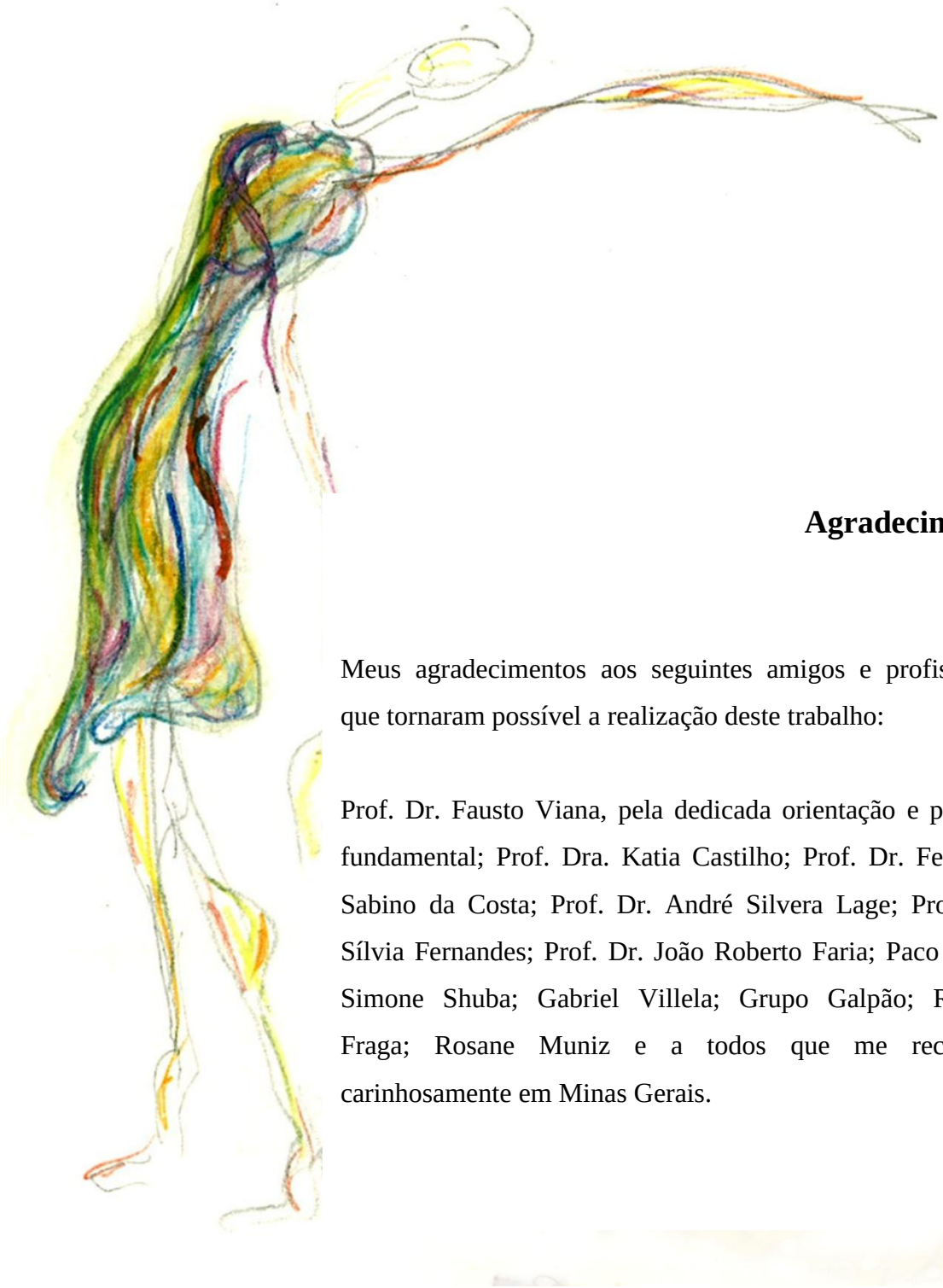
Julgamento: _____ Assinatura: _____

São Paulo,_____de 2012.

Desenho ilustrativo do autor, inspirado em Ronaldo Fraga.

Dedicatória

À minha mãe, Marlene Ferreira Pereira, e ao meu pai, Domingos Pereira, pelo exemplo e carinho; à Mariana Donato, companheira de todos os momentos; e ao Prof. Dr. Fausto Viana, com quem aprendi muito durante esta jornada.



Desenho ilustrativo do autor, inspirado em Ronaldo Fraga.

Agradecimentos

Meus agradecimentos aos seguintes amigos e profissionais que tornaram possível a realização deste trabalho:

Prof. Dr. Fausto Viana, pela dedicada orientação e presença fundamental; Prof. Dra. Katia Castilho; Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa; Prof. Dr. André Silvera Lage; Prof. Dra. Sílvia Fernandes; Prof. Dr. João Roberto Faria; Paco Abreu; Simone Shuba; Gabriel Villela; Grupo Galpão; Ronaldo Fraga; Rosane Muniz e a todos que me receberam carinhosamente em Minas Gerais.

Desenho ilustrativo do autor, inspirado em Ronaldo Fraga.

O mais importante do bordado
É o avesso
É o avesso

O mais importante em mim
É o que eu não conheço
O que eu não conheço

(Maria Bethânia, *O que eu não conheço*).

Resumo

Esta pesquisa é um estudo acerca das intersecções entre teatro e moda, através do aspecto ritualístico do traje de cena, a partir do trabalho do diretor e figurinista Gabriel Villela em *Romeu e Julieta* (1992, junto ao Grupo Galpão de Teatro); e do trabalho do estilista Ronaldo Fraga, no desfile *Nara Leão* (2007).

A definição de termos como traje de cena, indumentária e moda somada à investigação bibliográfica dos dois criadores, sob a ótica da teoria teatral e a análise dos dois eventos – o espetáculo teatral e a *fashion performance* – a partir de registros fotográficos, audiovisuais e entrevistas, possibilitam um registro e reflexão dos processos criativos de Villela e Fraga, tendo em vista a tradição e o costume popular presentes em seus trabalhos por meio de técnicas artesanais, utilizadas na produção de trajes na cena contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: traje de cena, moda, Gabriel Villela, Ronaldo Fraga

Abstract

This research is the study of intersections between theater and fashion through the ritualistic aspects of theatrical costumes. The basis for the study are the creative processes of theater director and costume designer Gabriel Villela in *Romeu e Julieta* (1992, together with Grupo Galpão de Teatro) and the work of fashion designer Ronaldo Fraga in the performance *Nara Leão* (2007).

The definition of terms such as costume, costume design and fashion combined with the bibliographical research about the two creators under the light of drama theory, and the analysis of two events: the theatrical spectacle and fashion performance, from: photographs, audiovisual and interview enable a record and reflection of the creative processes of Villela and Fraga, in terms of the tradition and popular custom in their work through traditional techniques used in the production of contemporary costumes in the national scene.

KEY- WORDS: costume design, fashion, Gabriel Villela, Ronaldo Fraga

LISTA DE FIGURAS

Figura1- *Gabriel Villela*, imagem: oteatrodadelicadeza.blogger.com.br (acesso em 13 dez de 2010)..... 36

Figura 2- Mapa indicando a localização da cidade de Carmo do Rio Claro no Estado de Minas Gerais... 36

Figura 3- Rua em Rio Claro, pt.wikipedia.org/wiki/Ituiutaba, Alexandre Bonacini, (acesso em 13 dez de 2010) 36

Figura 4- Sede do Grupo Galpão, onde estão guardados os figurinos. Figura 5- Espaço Cine Horto, onde são desenvolvidos os projetos com a comunidade em Belo Horizonte. (2010, fotos do autor)..... 37

Figuras 6 e 7- Sede do Grupo e Espaço Cine Horto em Belo Horizonte (Minas Gerais). (Foto do autor). 38

Figuras 8, 9 e 10 - Alguns dos documentos expostos na sede, registros de países por onde o espetáculo *Romeu e Julieta* passou. (Foto do autor)..... 38

Figura 11- Recorte de Jornal. Arquivo da escola de Samba de Sinhá Olímpia, Ouro Preto (imagem do autor)..... 43

Figuras 12, 13 e 14- Moradora de Ouro Preto, Dona Dodôra, que desfila anualmente com o que restou do traje de Sinhá Olímpia. Ao centro, matéria em revista sobre Sinhá Olímpia (fotos do autor). A direita, foto dela em jornal. (Foto do autor)..... 45

Figuras 15, 16 e 17- Foto de Sinhá Olímpia em jornal. Ao centro, cabeça de Olímpia construída em fibra de vidro na sede da escola de samba que recebeu seu nome. À direita, matéria de revista sobre a escola de samba (fotos do autor). 45

Figura 18- *Romeu e Julieta*, exercício no Galpão. Retirado do registro em vídeo comemorativo da Companhia de 2000. 47

Figura 19- Remontagem de Romeu e Julieta em 2012. Atores, figurino e cenografia para reapresentação no Globe Theater, mantendo a mesma estrutura. (imagem de http://fatosedados.blogspetrobras.com.br, acessado em junho de 2012). 47

Figura 20- Trajes ainda em processo de construção durante ensaios no distrito do Morro Vermelho (MG). (imagem www.grupo galpao.com.br, acessado em junho de 2012). 49

Figura 21- Atores do Grupo Galpão ensaiando sobre uma pinguela no Morro Vermelho (Caeté, MG), 1992. (imagens www.grupogalpao.br), 2012..... 49

Figuras 22 e 23- Trajes de cena de Romeu e Julieta: a direita com Wanda Fernandes(1992), a esquerda com Fernanda Vianna (2000). (imagens em www.grupogalpao.com.br, 2012). 52

Figuras 24 e 25-Traje de cena de Frei Lourenço, ator Chico Pelucio. Trajes de cena restaurados das personagens Mercúcio (Rodolfo Vaz) e Ama (Teuda Bara). (imagens www.grupogalpao.br), 2012..... 52

Fig. 26 e 27 - Peça que compõe o traje do personagem Benvólio, por Julio Maciel (imagem do autor, 2010). Casaco restaurado para montagem de 2012. (imagem-nucleodefigurino.blogspot.com, acesso em 17/06/2012). 54
Figura 28, 29 e 30- Casacos restaurados para a montagem de 2012. (imagem-nucleodefigurino.blogspot.com) acesso em 17 de junho de 2012. 54
Figuras 31, 32 e 33- Casacos de personagens restaurados para a montagem de 2012. (imagem-nucleodefigurino.blogspot.com, acesso em 17 de junho de 2012). 55
Figuras 34 e 35- Adereços restaurados para a montagem de 2012. (imagem-nucleodefigurino.blogspot.com, acessado em 17 de junho de 2012). 55
Figuras 36 e 37- Escultura de Aleijadinho em Congonhas e Santos de Roca em altar da igreja Matriz em São João Del Rei. (Fotos do autor) 57
Figura 38 – O desdobramento da parceria Villela e Galpão em cartaz digitalizado do espetáculo (Imagem-www.petrobras.com.br/minisite/cultura/upload/), acesso em dezembro de 2010. 57
Figura 39- Cena da Santa Ceia interpretada pelo Grupo Galpão em *A Rua da Amargura* (imagem-3.bp.blogspot.com/.../a+rua+da+amargura). Acesso em dezembro de 2010. 57
Figuras 40 e 41- A atriz Teuda Bara na chegança (inicio do espetáculo) que precede o nascimento do Cristo e a atriz no papel da Virgem Maria. (Imagem- www.petrobras.com.br/minisite/cultura/upload/), acessado em dezembro de 2010. 58
Figuras 42, 43 e 44- Gravação de A paixão segundo Ouro Preto em 2001. (Imagem-www.petrobras.com.br/minisite/cultura/upload, acesso em dezembro de 2011). Saiote que compõe os trajes de cena de A Rua da Amargura, aplicação das sementes feita pela atriz Inês Peixoto (Fotos do autor). 58
Figura 45- Personagem Judas de *A Rua da Amargura*, interpretado por Rodolfo Vaz caracterizado com maquiagem clownesca: amarela e nariz preto, diferenciando-o dos outros discípulos e anunciando a traição a Jesus. (imagem- www.petrobras.com.br/minisite/cultura/upload/). Acesso dezembro de 2011. 58
Figura 46-Escultura de Aleijadinho, c.1800-1805: Profeta Joel em expressão mística predisse o anúncio do Pentecostes e do Julgamento Final. Congonhas do Campo. (Foto do autor, 2010.) 74
Figura 47 – Modelo com máscara de Ronaldo Fraga no desfile *Em nome do Bispo*. (Fonte A). Desenhos de Fraga e modelo durante o desfile (imagem- http://frescurademoda.blogspot.com.br/2010/11/arthur-bispo-do-rosario-no-brasil.html). Acesso em junho de 2012. 76
Figuras 48 e 49- Desfile *Boi Tempo.* (Fonte A) 77
Figuras 50 e 51- Desfile *Boi Tempo* (Fonte A) 77
Figuras 52 e 53 - Coleção *A Cobra Ri.* (Fonte A). 79

Figuras 54 e 55- Desfile *A Cobra Ri.* (Fonte A) 80
Figuras 56, 57 e 58- Desfile *Quem matou Zuzu Angel?*(Fonte A). 80
Figuras 59 e 60- Desfile *Quem matou Zuzu Angel?(*Fonte A). 81
Figuras 61 e 62- Desfile *Corpo Cru*, 2002. (Fonte A). 82
Figuras 63 e 64 - Desfile *São Zé* (Fonte A). 83
Figuras 65 e 66 - A cantora Fernanda Takai cantando na abertura do desfile Nara Leão em meio a um palco repleto de barquinhos de papel que compunham a cenografia e Modelo se deslocando pelo cenário durante o desfile (Fonte A). 86
Figura 67- Coleção *Nara Leão,* O estilista cantando com Fernanda Takai no encerramento do desfile (imagem -tofunachina.com/wp-content/uploads/) Acesso em 2010. 86
Figuras 68 e 69- Desfile *Nara Leão.* (Fonte A). 90
Figuras 70, 71 e 72- Desfile Nara Leão (Fonte A). 94
Figura 73- Rainha Penélope esposa de Ulisses, cercada por pretendentes ao trono. No tear, tecia um manto durante o dia, que desmanchava durante a noite à espera do retorno do rei e marido à ilha de Ítaca. 100
Figura 74- Carla, jovem Penélope que vive na cidade de Resende Costa com seus país trabalhando em casa com seu próprio tear. (imagem do autor), 2010. 100
Figura 75- Vagão abandonado entre São João Del Rei e Coronel Xavier. Moradora de Coronel Xavier mostrando trabalhos de crochê da artesania local. (imagens do autor, 2010). 100
Figuras 76 e 77- Momentos em que as luzes da igreja matriz em São João Del Rei iluminam-se recebendo os fieis para a missa das sete horas. (imagem do autor), 2010. 103
Figura 78- Santos de roca vestido com traje de tecido, figuras muito presentes nas igrejas mineiras. (imagem do autor), 2010. 105
Figuras 79 e 80- Trabalhos artesanais repletos de religiosidade. (imagem do autor), 2010. 105
Figuras 81 e 82- Fachada de uma oficina de maquinas de costura e seu proprietário. (imagem do autor), 2010. 107
Figuras 83 e 84- Certificado de formação técnica em mecânica de máquinas de costura pendurando na parede da oficina e fachada de um ateliê de costura no centro de São João Del Rei. (imagem do autor), 2010. 107
Figuras 85 e 86 - Marcelo trabalha na alfaiataria do pai com grande satisfação. Moradora de Resende Costa que me recebeu e me mostrou o cotidiano da cidade. (imagem do autor, 2010). 107
Figuras 87, 88 e 89- Marido de Leninha e sua sobrinha Vivi. Religiosidade e artesania habitam o mesmo espaço na vida dos moradores de Resende Costa e o oficio é passado de geração para geração. Na última

imagem, Juju, prima de Carla me levou até sua casa para mostrar-me seu tear. (imagem do autor, 2010). 109
Figuras 90 e 91- Coordenadores da escola de Samba Sinhá Olímpia e moradora da região de Ouro Preto que desfila com o que restou dos trajes de Olímpia. (imagem do autor), 2010. 109
Figuras 92 e 93- Traje criado por Ronaldo Fraga composto com vários colares crucifixos feitos de Crochê em linha preta, em exposição de estilistas na cidade de Ouro Preto e o pé de uma das esculturas de Aleijadinho em sua grandiosidade (imagem do autor), 2010. 111
Figuras 94 e 95- Família de turistas de Santa Catarina contagiados pelo acolhimento mineiro na cidade de Congonhas e detalhe da porta que separa e une o visitante à obra de Aleijadinho. (imagem do autor), 2010. 111
Figuras 96 e 97- Placa do táxi que me levou ao Morro Vermelho coberta de pó e moradores do Morro Vermelho relembram com alegria Romeu e Julieta. (imagem do autor). 111
Figura 98,99 e 100- Palmas pintadas em dourado a venda em loja local da região de Sabará e o teatro de Sabará. (Foto do autor), 2010. 114
Figuras 101 e 102- No museu Giramundo, Boneco de Sinhá Olímpia e boneco esfinge. Belo Horizonte. (Foto do autor), 2010. 114
Figuras 103 e 104- Retrato e figurino de Julieta expostos no Cine Horto. Homenagem à atriz Wanda Fernandes, falecida em trágico acidente de carro. (Foto do autor, 2010). 114
Figuras 105, 106 e 107 - Imagens e oferendas de ex-votos, Congonhas). Passarinho descansando sobre ornamento no teto do teatro de Ouro Preto. (imagem do autor), 2010. 116
Figura 108- Artesão trabalhando no Salão do Encontro, uma instituição que recebe apoio público e privado e que tem como objetivo desenvolver estratégias de capacitação profissional para pessoas de baixa renda e necessidades especiais da região de Betim. (imagem do autor), 2010. 116
Figuras 109 e 110- Mão tricotando de boneco do espetáculo Giz exposto no museu Giramundo e mão onde descansam passarinhos da manequim na esposição Mulheres Reais no Rio de Dom Jõao VI, sob a curadoria de Emilia Duncan e Claudia Fares, exposta em Ouro Preto. (imagem do autor), 2010..... 116
Figura 111- Tradição artesanal passada do mais velho para o mais novo no Salão do Encontro em Betim. (Foto do autor, 2010). 118
Figuras 112 e 113- Artesã trabalhando no Salão do Encontro em Betim e pássaro descansando sobre escultura de Aleijadinho. (imagem do autor), 2010. 118
Figuras 114 e 115- Escultura de Aleijadinho, anjo com o cálice da Paixão, na via sacra de Congonhas e integrante do Salão do Encontro me levando até o portão de saída. (imagens do autor), 2010. 118
Figura 116- O céu mineiro fotografado do táxi a caminho do aeroporto. (imagem do autor), 2010. 119

Figura 117- Villela no espaço ateliê (RJ) ajustando acessório em Luana antes do ensaio. Figura 118- Pablo Áscoli (personagem perna), Gabriel Villela e Luana Piovani (Bailarina) em foto de divulgação do espetáculo..... 123
Figuras 119 e 120- Soldadinho e a Bailarina guardados em suas caixas e eelenco do espetáculo. 123
Figuras 121, 122 e 123 – Fachada do espaço onde estão armazenados os figurinos do Grupo Galpão. Arara com figurinos após lavagem (Fotos do autor)..... 134
Figuras 124 e 125- Trajes em processo de lavagem e parte superior do espaço onde ficam os trajes em processo de lavagem. O espaço é onde os atores se preparam para ensaios. (Fotos do autor). 134
Figuras 126 e 127- Parte de baixo (térreo) onde ficam os figurinos disponíveis para os ensaios em araras. (imagem do autor). Os trajes acima, segundo a assistente, estavam sendo reorganizados em seus respectivos lugares após o processo de limpeza. 135
Figura 128 e 129- Baús onde ficam armazenados os trajes de espetáculos fora de circulação. (foto do autor)..... 135
Figura 130- Baú onde estavam armazenados os trajes de cena de Romeu e Julieta. (foto do autor)..... 135
Figura 131- Bancada de prêmios do Galpão, no espaço Cine Horto. (Foto do autor) 136
Figuras 132 e 133- Teatro Wanda Fernandes. Homenagem à atriz, integra o terceiro teatro no Cine Horto (Belo Horizonte) (Foto do autor) 137
Figuras 134 e 135- O traje e os adereços utilizados por Wanda Fernandes em *Romeu e Julieta* estão dispostos em um oratório dentro do Cine Horto, ao lado do teatro construído em homenagem à atriz. (Fotos do autor)..... 137
Figuras 136 e 137- Imagens de Wanda Fernandes no pequeno memorial no Galpão do Cine Horto. (Fotos do autor)..... 138
Figuras 138 e 139- Desfile Rio São Francisco. À direita, imagem final do desfile. 2009 (Fonte: estilo@ronaldofraga.com)..... 140
Figuras 140 e 141- No vestido da esquerda, elementos de sacas, estampa de madeira e peixes. À direita, os bordados levam a assinatura da família Dumond (Fonte: estilo@ronaldofraga.com)..... 140
Figura 142- Placa de madeira indicando os gostos do Rio São Francisco. São Paulo, 2011 (Foto do autor). 144
Figuras 143 e 144- Croquis e materiais de estudo coletados por Ronaldo Fraga durante os meses de pesquisa sobre o rio. São Paulo, 2011 (Foto do autor)..... 144
Figuras 145, 146 e 147- Peixes de garrafa pet, parede de canudinhos de plástico e colchões com estampa de madeira. São Paulo, 2011 (Foto do autor)..... 145
Figuras 148 e 149 - Vestidos de lata e ambiente caixeiro viajante. São Paulo, 2011 (Foto do autor)..... 148

Figuras 150 e 151- Cordas de navio suspensas (o chão coberto de sal grosso) e retratos de ex-votos. São Paulo, 2011 (Foto do autor). 148
Figuras 152 e 153- Mapa desenhado na parede e monóculo por onde se vê imagens das regiões ribeirinhas. São Paulo, 2011 (Foto do autor). 149
Figuras 154 e 155 – A voz do rio para ser escutada de perto e a vida do rio bordada e estampada nos trajes. São Paulo, 2011 (Foto do autor). 149
Figuras 156 e 157- Corredores do barco a vapor e Rodelas, a cidade submersa. São Paulo, 2011 (Foto do autor). 150
Figura 158 e 159- Pescaria no rio de revelações e fragmento do painel desenhado por Fraga. São Paulo, 2011 (Foto do autor). 151
Figuras 160 e 161- Garrafas com águas do rio São Francisco. São Paulo, 2011 (Foto do autor). 152
Figura 162 - Desenho na grande lousa. São Paulo, 2011 (Foto do autor). 152
Figuras 163 e 164- Bonecos do espetáculo Giz, fotografados em Belo Horizonte, 2010. (Fotos do autor) 154
Figuras 165, 166 e 167 - O Museu Giramundo em Belo Horizonte, 2010.(Foto do autor) 154
Figuras 168, 169 e 170- Desfile *Tudo é Risco de Giz* (Fonte: estilo@ronaldofraga.com) 156
Figura 171- Desfile *Tudo é Risco de Giz* (Fonte: estilo@ronaldofraga.com) 156

SUMÁRIO

Página

Introdução- Riscando o molde..... 17

Parte 1. **Ensaiando sobre traje de cena**..... 22

Parte 2. **Alinhave no palco: Gabriel Villela tecendo histórias**..... 32

2.1. Passando a linha na agulha..... 33

2.2. Breves dados bibliográficos..... 35

2.3. Fiando novelos com o Grupo Galpão: tramas do destino..... 37

2.4. A artesania de Romeu e Julieta..... 42

2.4.1. Memória emotiva e história do repertório..... 43

2.4.2. Construindo os trajes..... 46

2.4.3. Villela e o barroco..... 56

2.4.4. O circo- teatro..... 59

Parte 3**: Ensaiando sobre Moda**..... 61

Parte 4: **Alinhave na Passarela: Ronaldo Fraga e a Moda Teatralizada**..... 72

4.1.Introdução..... 73

4.2. Breve dados bibliográficos..... 73

4.3. Algumas influências decisivas sobre Ronaldo Fraga..... 74

4.3.1. O barroco..... 74

4.3.2. Artur Bispo do Rosário..... 75

4.3.3. Carlos Drummond de Andrade..... 77

4.3.4. Guimarães Rosa..... 78

4.3.5. Zuzu Angel..... 80

4.3.6. Tom Zé..... 83

4.4. O Desfile Nara Leão..... 84

4.4.1. Processo epistolar: a carta como início da criação..... 91

4.4.2. O desenvolvimento da coleção..... 93

OVERLOCK DE IDEIAS (conclusões)..... 96

Conclusão A- Poética das andanças..... 97

Conclusão B- Academicismos..... 119

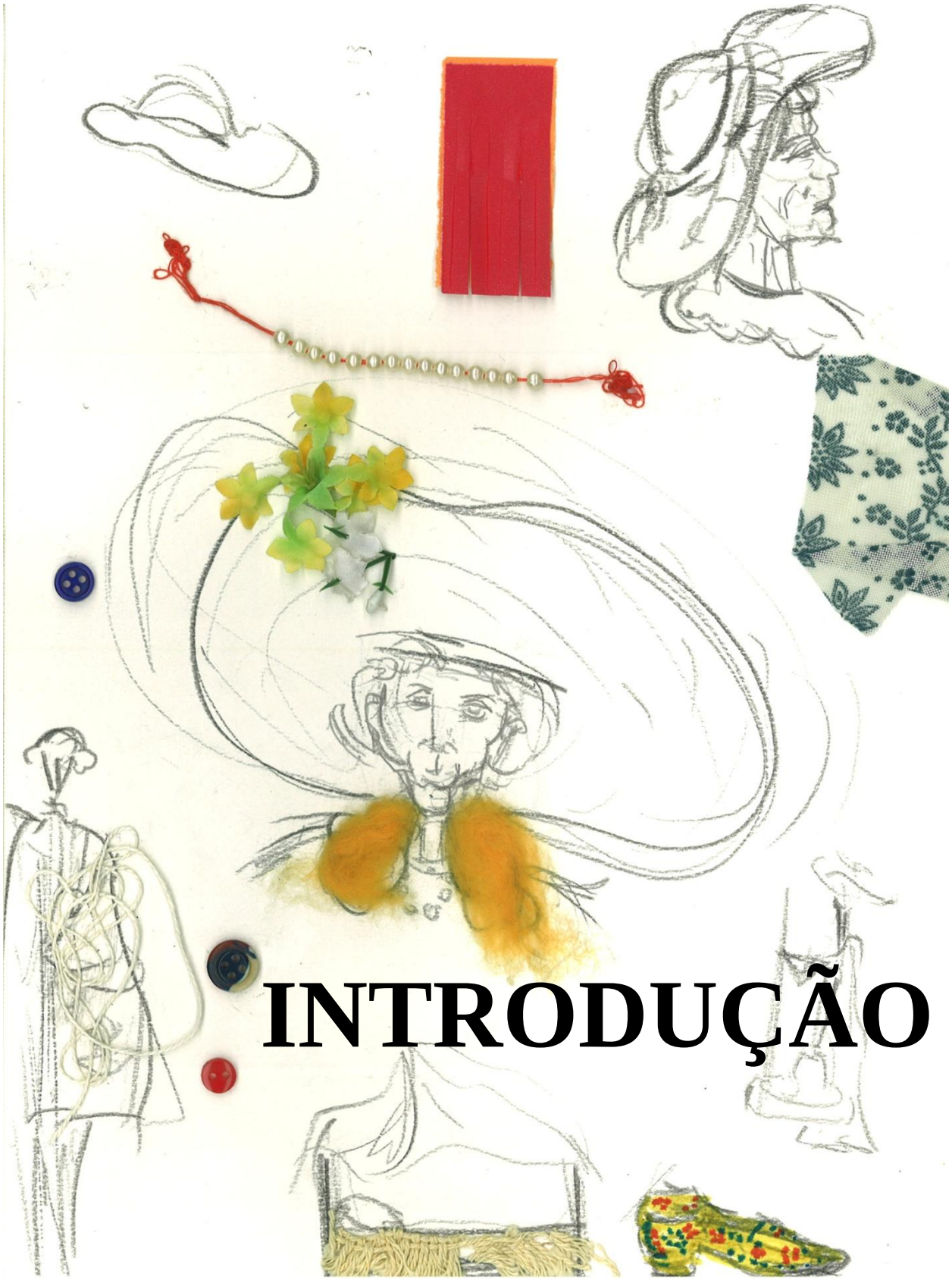
Bibliografia geral do trabalho..... 127

Apêndices, a partir da página..... 131

Apêndice 1- O Grupo Galpão e seus figurinos

Apêndice 2- Um Estudo de Caso: O *desfile* **O Rio São Francisco** (verão de 2008/2009) e seu desdobramento: a *exposição* ***Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga: cultura popular, história, moda.***

Apêndice 3- **Coleção *Tudo é Risco de Giz,* inverno de 2009.**



INTRODUÇÃO

Desenho ilustrativo do autor, inspirado em Sinhá Olímpia.

RISCANDO O MOLDE: O INTERESSE PELA ARTESANIA NO SAGRADO

Este trabalho de pesquisa parte da minha prática como figurinista e cenógrafo, integrando atualmente a Cia. Truks de teatro de formas animadas. Criada em 1990 na cidade de São Paulo, coordenada e dirigida por Henrique Sitchin e que tem atualmente em seu repertório doze espetáculos em circulação e dois espetáculos ainda em processo de montagem.

A Truks, que trabalha com a animação de bonecos inspirados no bunrako, tradicional gênero teatral do Japão, valoriza nos processos de construção de seus espetáculos a manufatura, a artesania que evoca o rito de base do espetáculo. Acredita no espetáculo como evento ritualístico que permite a transformação através da arte.

No teatro, de acordo com Patrice Pavis (2010:346), "todo trabalho coletivo na encenação é execução de um ritual". Trata-se de um ato sagrado, um acontecimento único, uma ação inimitável por definição ou de uma performance única no desejo de tornar visível o invisível. Um conjunto de ações humanas que funcionam antes de tudo em um nível simbólico. Entre os gregos, a tragédia teve suas origens no culto dionisíaco e no ditirambo. E esses rituais já continham em si elementos pré-teatrais como os trajes dos oficiantes (indumentária ritualística), a escolha de objetos simbólicos cósmicos e o estabelecimento de um relato mítico (a dramaturgia no contexto amplo da cena contemporânea).

Neste sentido, o aspecto ritual da indumentária é caracterizado por sua conotação cênica que vai além do significado de vestir (proteger, ornamentar, cobrir), libertando-se do real e do decorativo na intenção de um referencial estético-simbólico.

Tanto na Truks como nos meus processos de investigação é o traje de cena no palco e fora dele que capta minha atenção. É o estudo de como o sagrado se manifesta através do traje.

Sagrado, neste contexto, refere-se à atmosfera ritualística e cerimonial, do resgate do mito e da essência dos ritos que derem origem ao teatro. Trata-se da instauração de uma espontaneidade alcançada através de uma ordem original e que é ao mesmo tempo destilada pelas experiências coletivas. Segundo Jerzy Grotowski (2010), esta ordem trata de uma liturgia e que no entorno desta se entrecruzam as variações. Assim, o traje de caráter ritualístico durante o ato do rito prepara e conduz através de sua materialidade simbólica um encontro da matéria (corpo) ao invisível (espiritual).

Na investigação sobre o traje de cena, percebi a influência da moda no figurino teatral. Mas na sequência percebi a teatralização da indumentária presente nas passarelas contemporâneas, tendo o rito como elemento comum aos dois eventos. E a vestimenta também, considerando a utilização que a *fashion performance* e o teatro contemporâneo fazem do ritual.

Assim, o projeto investiga as possíveis intersecções entre moda e teatro.

O recorte da pesquisa realizada em teatro, consideradas as limitações de tempo de execução, restringiu-se a Gabriel Villela. Figurinista e diretor atuante, Villela apresenta em seus trabalhos influências dos costumes populares[1] resignificados para o palco contemporâneo. A escolha por este diretor também se deu pelo respeito adquirido por ele no cenário das produções teatrais brasileiras, com inúmeras montagens respeitadas ao longo da sua carreira.

O espetáculo escolhido para análise foi *Romeu e Julieta*, de 1992, uma produção do Grupo Galpão de Belo Horizonte com direção de Gabriel Villela. Analisei também a continuidade dos trabalhos na montagem de 1994, quando uma das atrizes foi substituída; e a montagem de 2002, no Globe Theater de Londres, ainda sob a direção de Villela. Esta montagem talvez represente um momento em que o artista (tanto Villela quanto o Grupo Galpão) atinge um ponto significativo de maturidade criativa que reverbera para o país e para o mundo, criando um território de imaginário muito próprio. Era um espetáculo destinado a circular apenas pelo interior de Minas Gerais, tamanha a falta de recursos financeiros. Mas o trabalho criativo fez com que esta montagem atingisse uma nova dimensão. O figurino, como parte integrante dela, será analisado, já que seu uso minucioso contribuiu para o sucesso do espetáculo.

No campo da moda contemporânea brasileira, a escolha recaiu sobre um estilista que tem raízes comuns com Gabriel Villela, e que insere na alta-costura um olhar particular acerca da memória coletiva contida nos costumes populares: Ronaldo Fraga.

Ambos os criadores são originários do estado de Minas Gerais e na composição do traje visam à criação de um personagem. Carregam-no de significados construídos (através do olhar do artista) a partir de técnicas e elementos do costume e tradição popular, como as técnicas de bordado e pintura, entre outras. Cada um utiliza estas técnicas de forma distinta, mas buscam um objetivo em comum: a materialização do sagrado no rito da apresentação, tanto no desfile de moda, como no espetáculo teatral.

---

[1] O termo costume popular refere-se neste texto aos hábitos e tradições ligados à vestimenta do povo. Como veremos mais adiante, sobretudo no aspecto ligado ao resgate de técnicas artesanais, como o bordado, que foi reinserido na cena através do traje.

Ronaldo Fraga vem ao longo de seu histórico de produção contribuindo para um enfoque artístico, com forte influência da teatralidade, presente no desfile de moda. É também de grande relevância a influência dos costumes populares de uma ou mais regiões brasileiras na criação de suas coleções – outro elo de aproximação entre Fraga e Villela.

Fraga, segundo Kalil (2007), "não cria roupa para pessoas sem cenário", o que já aponta para uma característica de teatralidade. O estilista cria o traje pensando no conjunto formado pelos elementos do desfile.

Ele cria imagens que vão se transformando em profissões de fé, protestos, festas, celebrações, sons, coreografias e vestimentas. Segundo a mesma autora, o estilista carrega no olhar e na inspiração o barroco de sua terra, que recria no desenho de suas peças, na construção de seus cenários, nas músicas que seleciona e nos desfiles que fantasia. Tem como referências personalidades da cultura popular, como Arthur Bispo do Rosário, a estilista Zuzu Angel, o escritor Guimarães Rosa, o poeta Carlos Drummond de Andrade, o músico, ator e compositor Tom Zé e a intérprete Nara Leão – e foi justamente o desfile da coleção *Nara Leão* o escolhido para análise nesta dissertação.

O desfile de *Nara Leão* (Verão 2007/08) tem forte carga performática e permite a análise do trabalho de Fraga não só a partir do desfile, como também de suas influências. Naturalmente, é necessário declarar que a escolha dos objetos de pesquisa está ligada à afinidade e grande identificação do autor desta dissertação com a linguagem e o universo poético destes dois criadores, que compõem suas obras no encontro do popular com o erudito e da tradição com o moderno, flertando abertamente com a teatralidade e a moda.

A análise dos trabalhos passou primeiro pelo material fotográfico e registro em vídeo existentes do espetáculo e do desfile. Depois, revi as críticas – teatrais e de moda – do trabalho desenvolvido por Gabriel Villela e Ronaldo Fraga. Por fim, elaborei um roteiro de pesquisa sobre os dois com as seguintes indagações:

- Formação do profissional.
- Influências.
- Processo de criação.
- Formação da equipe de trabalho e o significado destes projetos no percurso da carreira de cada um dos criativos.
- Como o profissional vê o próprio trabalho e suas influências.

- Como eles definem a função do traje ritualístico.
- Para Villela, como ocorre a influência da moda na sua criação de figurinos.
- Para Fraga, quais os aspectos de teatralidade presentes no seu trabalho.
- Como acontece a recepção do desfile ou do espetáculo.

A partir de todas as análises, redigi este documento-síntese, que está dividido da seguinte forma:

- A parte 1 é um ensaio sobre o traje de cena, explicando o que é um "traje de cena" e como diversos pesquisadores o classificam.
- A Parte 2 trata de Gabriel Villela e o trabalho com o Grupo Galpão em *Romeu e Julieta.*
- A Parte 3 é um ensaio sobre moda, o que é moda e diversos olhares sobre o tema.
- A Parte 4 trata de Ronaldo Fraga e do desfile *Nara Leão*.
- Na Conclusão, me permiti uma pequena digressão poética, apresentando um relato de viagem por Minas Gerais que foi determinante para o meu trabalho como um todo: chamei esta de Conclusão A. Na sequência, apresento a Conclusão B, mais formal e acadêmica, de acordo com as normas de produção de dissertações e teses.

Creio que a documentação dos dados coletados e as reflexões sobre eles poderão contribuir, no futuro, para pesquisas relacionadas ao teatro e à moda, tendo o traje e o rito como elemento comum às duas manifestações.

Desenho ilustrativo do autor, inspirado no Grupo Galpão.

Parte 1. Ensaiando sobre traje de cena

Ensaiando sobre traje de cena

Apresentar uma definição sobre o que é traje de cena não é exatamente uma tarefa simples. Para identificar, destacar, descrever e refletir os elementos e aspectos que o compõem, ressaltando seu caráter ritualístico e as características artesanais presentes na sua composição, foi necessário recorrer a entrevistas e textos de profissionais de teatro. Diretores, figurinistas, costureiras e pesquisadores foram "convocados" para, através de seus pensamentos e palavras, delinear uma definição para o traje de cena.

O termo "traje" por si só

O termo *traje* tem sua origem etimológica na palavra portuguesa arcaica *trager*, do verbo trazer: trazer algo para si, que de alguma forma tem grande pertinência no que diz respeito a criar identidade, termo muito abordado por teóricos no estudo de indumentária e moda. O termo *traje* também é utilizado como um sinônimo para *roupa* e *vestimenta.* O estudo da indumentária permite a compreensão das tradições e costumes de determinado povo relacionado à determinada época, segundo Catellani (2003).

De acordo com a especificação de Viana (2009), os tipos de trajes e suas funções foram classificados em três grandes categorias: *traje eclesiástico*; *militar*; *traje civil*, segmento que se subdivide em *traje social*, *traje regional*, *traje profissional*, *roupa interior*, *trajes dos folguedos* e o *traje de cena.*

Traje de cena: definições e revoluções na Europa

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. O termo é mais amplo que apenas "traje teatral".

O traje de teatro, o mais antigo dentro destas variantes, tem sua origem no rito teatral dionisíaco que gerou o teatro contemporâneo, com base na tradição ocidental.

Evita-se o emprego do termo "figurino", por sua possível confusão com figurino de moda, especialmente firmado através das figuras impressas em revistas do século XIX. Mas, pelo uso constante no meio das artes cênicas, "figurino" muitas vezes será empregado como sinônimo de traje de cena.

Traje de cena ou figurino é qualquer coisa vestida em uma produção e deve ser o mais apropriado possível dentro do contexto. Viana (2000:3) afirma que "o bom figurino é aquele que respeita as regras da encenação proposta e interage com o conjunto do espetáculo, não sendo uma peça alheia à realidade da produção em todos os sentidos, desde o econômico até as opções estéticas a serem seguidas". Segundo Roubine (1998), é através do figurino que o espetáculo moderno instaura de maneira mais profunda a sua relação com a realidade devido à carga simbólica dada à cenografia e abstrata, ou mesmo a afirmação do espaço como mera área de representação.

Viana (2010) aborda o figurino das grandes renovações cênicas no ocidente, no século XX, a partir de sete encenadores. A seguir, apresenta-se um breve resumo do que o trabalho de cada um deles significou para o fazer teatral e, portanto, para o traje de cena.

De Adolphe Appia (1862-1928), o pesquisador destaca a sua pequena produção prática e a sua imensa produção teórica. Os trajes idealizados por Appia para *Orpheus* (1912) – uma produção para o Instituto Jacques-Dalcroze em Hellerau (Alemanha) – vão da utilização da malha preta à cinza, e destas para túnicas leves em diferentes cores, executadas para facilitar a melhor movimentação do ator. Este encenador é um dos precursores do figurino no teatro como o conhecemos hoje.

O desenvolvimento ideal prático da obra de Appia pode ser visto no legado de seu contemporâneo Edward Gordon Craig (1872- 1966). O figurino de Craig em suas realizações e fundamentos parece ser o que Appia buscava; as proposições cênicas de ambos eram muito parecidas. A elaboração de seus trajes busca a universalidade da encenação. Craig se inspira não só nas linhas simples, sintéticas, que compõem os trajes e cenários, como também em formas de teatro ancestrais nos quais apoia a sua teoria: o teatro grego, a dança indiana, as peças javanesas de marionetes e o drama japonês nô.

O russo Konstantin Stanislavski (1863- 1938) atravessou diversos momentos históricos do teatro: do realismo excessivo da peça *Czar Fiodor Ivánnovitch* (1898) às transformações cênicas de *Bodas de Fígaro* (1927). Segundo o próprio Stanislavski, o excesso dos figurinos de Czar ajudava a encobrir as falhas de interpretação de um grupo de jovens atores inexperientes. Já o figurino de *A Gaivota* (1898), montada em seguida ao Czar oferecia um contraste por sua simplicidade visual, sempre privilegiando o todo do espetáculo. Em *As Bodas de Fígaro* (1927) os figurinos eram extremamente festivos, coloridos e complementavam a encenação proposta. Os

trajes de *As Bodas de Fígaro*, no entanto, carregavam em si as preocupações de encenação de Stanislavski, que neste momento do seu trabalho não se importava mais com a necessidade de reconstituição histórica precisa da vestimenta. O que o interessava então era o aspecto de teatralidade do traje na cena, na sua capacidade de emocionar, tocar e transformar as pessoas com sua arte.

Max Reinhardt (1873- 1943) era um aficionado pela peça *O Sonho de uma noite de Verão*, de W. Shakespeare, que montou pela primeira vez em 1905. A última versão foi o filme de 1935, lançado em Hollywood. Nesta montagem, Reinhardt resgata as figuras místicas presentes no quadro *Fairy-Feller's Master Stroke*, do pintor inglês Richard Dadd (1817-1886). Ele acredita que o quadro de Dadd oferece em sua estrutura um aprofundamento do homem e de suas relações com a natureza. O quadro traz elementos concretos como cores, referencial visual, chapéus, vestidos e adereços que desenham um reino do imaginário, que Reinhardt queria partilhar com seu público, somado ao estilo elisabetano que aproximou a montagem ao período em que a peça foi escrita por Shakespeare.

Sabe-se que Antonin Artaud (1896-1948), ao contrário de Reinhardt, realizou na prática poucos projetos como encenador, mas, como Appia, Craig, Stanislavski e Brecht, buscava integrar o figurino à ação. Segundo Viana (2010), Artaud trabalhou a teoria do figurino de diversas formas. Uma delas foi a rejeição à moda em vigor em busca de um traje o menos atual possível. Outra foi o afastamento da identificação da vestimenta do público com o traje dos atores em cena. Ao analisar o teatro de Bali, ele passou a elaborar conceitos mais sofisticados sobre traje de cena.

Segundo o próprio Artaud (1999), o figurino de teatro não é meramente uma roupa e sim um indispensável instrumento ritual para o ator, que através da solenidade do hieratismo poderia imprimir-lhe o duplo; o artista embrulhado em sua roupa passaria a ser uma efígie de si mesmo. Ou seja, Artaud se refere aqui aos trajes milenares e de uso ritual. Não afirma que há uma roupa uniforme para todos os espetáculos teatrais, e sim um traje que, mesmo de época em certo momento da história, ainda conserva em si uma aparência reveladora em virtude da proximidade que este mantém com as tradições que lhe deram origem. E que podem servir de conexão (para o ator e para o público) entre o mundo visível e o invisível, tanto do ponto de vista religioso como do psicanalítico. O traje no rito teatral, do ponto de vista de Artaud, pode ser entendido como a representação de valores ideais de uma visão do mundo como um mecanismo de fortalecimento

da identidade, capaz de criar representações concretas e imagens nas quais a coletividade pode se reconhecer como grupo.

Contemporâneo de Artaud, Bertolt Brecht (1898- 1956) também foi um encenador muito consciente em relação ao papel do figurino em suas montagens, com uma estética muito ligada ao teatro chinês. Viana (2010) destaca que o encenador descrevia os itens de produção de um espetáculo em quinze itens, e o traje de cena aparece em dois: na "discussão do cenário" e em "figurinos e máscaras".

O filósofo Roland Barthes (2002), no ensaio *Les Maladies du Costume de Théâtre* (1955) afirma que o figurino de Brecht em suas encenações, não é apenas um símbolo vestimentar e sim uma linguagem em que a roupa fala com o homem através das memórias, das misérias, das lutas que caíram sobre este em um questionamento de substância verdadeiramente dialético.

Ariane Mnouchkine, a única encenadora contemporânea no estudo de Viana, é diretora da companhia francesa Thêátre du Soleil. Ela fornece aos atores e costureiras as diretrizes iniciais para a construção do figurino, com as personagens ainda em processo de criação. Conta com a colaboração de todo o grupo para o desenvolvimento do espetáculo. Os atores têm ao lado da sala de ensaios a sala de costura. Durante o processo de ensaio, eles têm à sua disposição as costureiras e muitos tecidos, que vão sendo utilizados até a concepção final – e aprovação – de Mnouchkine. Até então, eles pintam, costuram, montam e criam. A teatralidade buscada no figurino é também encontrada nas técnicas de teatro oriental utilizadas por Ariane, sem que ela se fixe neles.

A partir das definições acerca do traje de cena feita por estes grandes encenadores é importante considerar como o pensamento nacional trabalha a questão do traje de cena no país.

Traje de cena: definições de "decanos da cenografia" no Brasil

Ao lado de artistas como o diretor Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978) e o importante cenógrafo Tomás Santa Rosa (1909-1956) que marcaram o início da cenografia moderna no país com o espetáculo *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues, o cenógrafo e figurinista italiano Gianni Ratto (1916-2005) é considerado um dos renovadores da cena brasileira na década de 1950. Para Gianni Ratto (Muniz, 2004) o figurino é cenografia. De acordo com este cenógrafo, Viana explicou em aula que o termo cenografia em sua origem etimológica significa desenho da cena. Gianni Ratto refere-se ao figurino como resultado de um

estudo verticalizado da personagem dentro de uma determinada situação de existência, cujo resultado visual é o próprio traje como a pele de uma personagem que ainda não existia como escritura teatral.

Para Kalma Murtinho, a cor do cenário e o corpo do ator são elementos fundamentais na definição do figurino. A figurinista faz questão de tirar pessoalmente as medidas dos atores afirmando que "mesmo que um só papel esteja sendo interpretado por cinco atores, os cinco trajes serão diferentes". Murtinho reconhece que o figurino ajuda o ator a vestir a personagem e desta forma defende que o elenco tenha os trajes disponíveis para os ensaios.

Outro importante figurinista deste período foi o professor Antônio Heráclito Carneiro Campello Neto (1924-1990), lembrado especialmente por suas adaptações de trajes históricos para o teatro, cinema e televisão, sobretudo os femininos e mais elaborados. Acreditava que o traje realista poderia ser uma fonte preciosa de composição da personagem para o ator. Seu trabalho marcou o realismo na televisão, com o teleteatro, em produções como a adaptação da peça *Salomé* (1965) de Oscar Wilde.

O figurinista e cenógrafo Hélio Eichbauer (1941), em 1967, desenvolveu o figurino e a cenografia para um de seus seu trabalhos mais conhecidos: *O Rei da Vela*, com o Teatro Oficina sob a direção de José Celso Martinez Correia. Eichbauer revelou em entrevista a Lidia Kosowski que seu processo de criação gira em torno do desenho. Primeiro, seleciona o material teórico e objetos que possam contribuir à criação, compondo sua mesa de trabalho, o que no caso do figurino também inclui material fornecido pelos atores, como esboços e registro de impressões além de suas próprias anotações. Passa então a estudar o autor e suas relações com a literatura, como no caso de *O Rei da Vela* (1967), onde as rubricas no texto de Oswald de Andrade (escrito em 1933 e publicado em 1937) foram determinantes para criação do figurino e para a cenografia do espetáculo de 1967. Somente depois deste preparo investigativo é que Eichbauer parte para os desenhos definitivos e segue o trabalho mantendo o diálogo com o diretor.

Os métodos se diferenciam um do outro, devido à particularidade de criação e formação de cada figurinista. Mas têm sempre em comum a preocupação com a unidade do espetáculo e a cenografia como referencial para criação dos trajes.

Profissionais em atividade

Para um melhor entendimento panorâmico acerca da reflexão sobre o figurino no Brasil, serão destacadas algumas definições feitas por profissionais do teatro de diferentes origens, atuantes na contemporaneidade.

Para o cenógrafo J.C Serroni (Muniz, 2004) o cenário e o figurino devem compor uma unidade. Aprendeu a criar o figurino na prática, revelando que no início de sua carreira enfrentou contratempos para trabalhar com figurino devido a sua dificuldade para desenhar o corpo humano. Para ele, o desenho é o mais importante no figurino, pois este não se trata apenas de um desenho no papel, e sim de uma vestimenta no palco. O que explica em parte o motivo da boa relação em seus trabalhos em parceria com a figurinista e ilustradora Telumi Helen, quem por sua vez revela que o desafio do figurinista não é apenas criar, e sim tornar possível a materialização do conceito criado. Telumi afirma que o figurinista deve dominar a técnica de desenho até obter liberdade em cima da criação, além de conhecer técnicas e mecanismos teatrais. Ela acredita ainda que o figurinista deve ter conhecimentos gerais e da história do teatro.

Já Colmar Diniz define (Muniz, 2004) que o momento decisivo de sua carreira foi quando viu o trabalho do cenógrafo e figurinista Helio Eichbauer em *O Rei da Vela* (1967) citado acima. Aprendeu a trabalhar na prática e afirma que a ferramenta do desenho está a serviço do figurinista e o figurino está a serviço do espetáculo.

A figurinista e cenógrafa Daniela Thomas também iniciou seus trabalhos na prática, incentivada pelo diretor de teatro Gerald Thomas. Tem por objetivo em seus trabalhos a unidade entre a postura do ator, a iluminação e o cenário na busca pela sensação do sublime (Muniz, 2004). Em seu processo de criação, após identificar o conceito do espetáculo, passa a anexar desenhos, figuras e referências visuais respectivas a cada personagem em seu livro de registro junto às fotografias dos atores. Para Thomas, o figurino é cenografia no sentido de ser um componente nascido do mesmo projeto; porém, enfatiza que a diferença é que no figurino se trabalha com o corpo do ator e "é como mexer na língua de alguém". A figurinista refere-se aqui à educação vestimentar do ator no âmbito nacional como uma falta a ser suprida.

Já para a figurinista Emília Duncan – de grande reputação na televisão (novelas e minisséries), no cinema e no teatro – o figurinista, através do traje, deve servir ao texto e ao diretor, tendo a função de contar uma história. Emília afirma que no teatro, diferente dos outros

meios, o figurino carrega uma significação maior porque sintetiza as ideias (Muniz, 2004). Segundo Duncan, um bom figurinista, além de estudar teatro ou belas artes, deve também se inteirar de questões de psicologia, moda e artesanato.

Para Fábio Namatame, o pensamento do figurinista deve sempre considerar o todo do projeto do espetáculo. Segundo ele, o traje de cena tem a função de complementar o trabalho do ator, e que na construção de um papel trata-se de um elemento importante, porém não essencial à personagem. Seu processo de criação parte de impressões pessoais acerca da obra, do cinema e de livros de estilistas da alta-costura francesa, como Christian Lacroix, que lhe servem de referências (Muniz, 2004). Namatame destaca ainda que a execução do traje de teatro é um dos aspectos que o difere do traje social de uso cotidiano. O acabamento interno do traje teatral deve ser sempre reforçado e forrado, para evitar o contato do tecido com a pele do ator.

Para Lola Tolentino, figurinista do Grupo Tapa, o processo de criação parte dos apontamentos da direção e dos ensaios. Ela ressalta a importância dos atores no processo e destaca a coerência do figurino com o universo proposto no texto.

Do ponto de vista da direção, para o diretor Gabriel Villela, o traje liga o homem ao seu pensamento e à sua evolução. Afirma que no traje de cena está impresso um arquétipo e que este chega ao público, pelo sentido da visão, antes mesmo que a palavra. Villela mantém uma estreita relação com a religiosidade popular materializada no rito teatral. O figurino é elemento importante em suas montagens, pois traz aspectos da indumentária ritualística. Seu processo de direção está diretamente ligado ao processo de criação de figurino através de uma investigação epidérmica do corpo do ator e da pele da personagem. Para Gabriel Villela, o bom figurinista é aquele capaz de identificar a qualidade de um bordado pelo avesso e o figurino é a matéria que veste a alma da personagem no palco.

Naum Alves de Souza foi o criador do figurino de *Macunaíma* (1978) produção dirigida por Antunes Filho, que praticamente marcou a estreia do nu como roupa cênica no teatro brasileiro (Muniz, 2004). Naum afirma que o cenário e o figurino devem ser invisíveis e apenas provocar uma experiência sensorial dentro da harmonia interna do espetáculo. Segundo ele, o figurinista no teatro deve sempre considerar e calcular a distância da qual o traje é visto, assim como o impacto que o traje cênico causa diante da adequação do texto e da direção.

Especialista em criação de fantasias para o carnaval carioca, Samuel Abrantes já criou figurinos para espetáculos como *Artur Bispo do Rosário- A Via Sacra dos Contrários* (1999) e é

autor de *Heróis e bufões: o figurino encena* (2001). Conforme a figurinista e sua ex-professora de moda Beth Filipecki (apud Muniz, p. 276), Abrantes tem seu trabalho muito próximo do elemento terra e aos elementos naturais, ao artesanal e teatral no sentido de conter elementos simbólicos e expressivos da vestimenta. Ele declara que o ator é fundamental para o teatro, mas o figurinista não.

Elementos de análise para o traje de cena

Em seus estudos acerca do traje de cena, Fausto Viana vem desenvolvendo, ao longo de aulas e publicações, características que compõem o traje de cena e suas particularidades visando identificar elementos, ferramentas e critérios para análise mais aprofundada do figurino no teatro.

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 destas diretrizes para trabalhar. Em segundo está o impacto visual; e em terceiro, o recurso financeiro (a quantia de recursos financeiros disponível para o figurino, para que não haja surpresas e inviabilidades).

No grupo 2 estão os itens (regras ou observações) que devem ser checados: em primeiro lugar as indicações do texto ou referências temáticas quando não houver literatura dramática. Em segundo e terceiro estão à 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. Mesmo que seja um projeto da iluminação e da cenografia, 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.

Conforme estudos de Fausto Viana apresentados em sala de aula, o traje de cena até o presente momento é composto principalmente por seis elementos: cor, forma, volume, textura, movimento e origem. Em uma leitura sob a ótica teatral, Viana fez uma leitura de *O Sistema da Moda* de Roland Barthes[2]. Nesta leitura, Viana detectou que a estrutura que Barthes propõe para análise do vestuário é composta por uma lista variante de trinta itens divididos em oito grupos

[2] Escrito para análise do vestuário feminino tal qual ele era descrito pelos editoriais de moda na época de Barthes.

estruturados por oposição: identidade, configuração, matéria, medida, continuidade, posição, distribuição, conexão e espécies de cores e materiais. Esta estrutura, que ainda não foi aplicada na análise do traje de cena, pode ser uma boa ferramenta para a análise do figurino teatral.

Indumentária ritualística e traje de cena

Segundo Viana (2010), Artaud refere-se à indumentária/figurino como uma vestimenta cerimonial, um objeto imantado, um signo sagrado capaz de aumentar os poderes mágicos do ator, desenvolvendo o teatro e o traje de cena em sua destinação primitiva, resgatando seu aspecto religioso e metafísico.

Conforme afirma Patrice Pavis (2010), já citado na introdução deste trabalho, todo o trabalho coletivo na encenação é a execução de um ritual. Trata-se de um ato sagrado, um acontecimento único, uma ação inimitável por definição ou de uma performance única no desejo de tornar visível o invisível. Um conjunto de ações humanas que funcionam antes de tudo em um nível simbólico.

Entre os gregos, a tragédia teve suas origens no culto dionisíaco e no ditirambo e esses rituais já continham em si elementos pré-teatrais como: os trajes dos oficiantes (indumentária ritualística), a escolha de objetos simbólicos (objetos cênicos e adereços), a simbolização de um espaço sagrado (a cenografia) e a instauração de um tempo cósmico e o estabelecimento de um relato mítico (a dramaturgia no sentido amplo da cena contemporânea).

Neste sentido o aspecto ritual da indumentária é caracterizado por sua conotação cênica que vai além do sentido de vestir apenas como proteção, ornamento ou cobertura. O traje se liberta do real e do decorativo na intenção de uma referência estético-simbólica.

Apontamentos finais

O traje de cena nasceu junto com o teatro e este é antes de tudo rito e magia, por estar ligado às forças capazes de conectar o homem ao invisível. O teatro é originário de um rito pagão que festejava a aliança do homem com a natureza, cuja eficácia se traduzia nos gestos – não deve, no entanto, ser compreendido como expressão formal de um conteúdo religioso, e sim como um aspecto inerente ao teatro no qual o traje tem papel fundamental. É o traje que imanta o corpo do ator e o investe de proteção em um estado de projeção e deslocamento no jogo teatral.

Com as renovações cênicas ocidentais ocorridas no século XX, o teatro teve um reencontro com sua origem. Muitas vezes resgatando a espontaneidade primitiva, serviu-se de seu potencial transformador.

Um olhar crítico e cuidadoso permite ver que o traje de cena dentro destas renovações se desenvolveu a ponto de permitir que fosse reposicionado como indumentária ritualística. Compõe e contribui efetivamente para a cena, não sendo apenas um adorno ilustrativo.

Na atualidade, o traje de cena é estudado, criado e desenvolvido com plena consciência de sua tarefa de servir à cena, e seu estudo complementa a formação dos figurinistas que, neste momento, estão sendo formados nas universidades brasileiras.

Desenho ilustrativo do autor, inspirado na religiosidade.

Parte 2. Alinhave no Palco: Gabriel Villela tecendo histórias

Alinhave no Palco: Gabriel Villela tecendo histórias

O recorte desta parte da pesquisa está restrito à análise do processo de criação adotado por Gabriel Villela no figurino de *Romeu e Julieta* (1992, 1994 e 2002), espetáculo realizado junto ao Grupo Galpão de Teatro em Minas Gerais. A análise foi feita a partir do registro do espetáculo em vídeo da apresentação no Globe Theatre – Inglaterra, fotografias e da entrevista com o diretor durante o processo de produção do espetáculo *O Soldadinho e a Bailarina* (2010), trabalho realizado com a atriz e idealizadora Luana Piovani, no Rio de Janeiro. A entrevista trouxe importantes informações sobre o processo de trabalho de Villela e suas experiências profissionais.

2.1- Passando a Linha na Agulha

Gabriel Villela é uma referência da cena teatral brasileira e trabalha com a influência do costume popular em suas criações. Villela, como diretor, inicia a concepção do espetáculo pelo figurino e cenografia antes mesmo de considerar o ator e afirma que "é no figurino que está impresso o arquétipo da personagem" (Muniz, 2004. p.183). Desta forma, é possível pensar que, no trabalho de Villela, o traje seja o ponto zero na construção do espetáculo e lança princípios determinantes para a construção do mesmo; como aconteceu em *Romeu e Julieta*, quando ocorreu o primeiro encontro do encenador com o Grupo Galpão de Teatro, como veremos adiante.

Romeu e Julieta foi um espetáculo shakespeariano construído nas ruas de Minas Gerais. Villela transpôs a tragédia dos dois jovens apaixonados para o contexto da cultura popular brasileira sob um tema estabelecido por ele: a "precipitação". Termo utilizado por Peter Brook em *O Espaço Vazio* (2008) para definir *Romeu e Julieta* de W. Shakespeare como a tragédia da precipitação, da instabilidade e da brevidade, devido à maneira urgente com as quais as ações se desencadeiam nesta peça que, segundo o autor, as ações antecedem a reflexão. A partir desta observação de Brook, Gabriel Villela e o Grupo Galpão traduzem este tema para cena através de elementos do circo-teatro e do teatro de rua: como a perna de pau e a pinguela, como veremos adiante na análise do processo de montagem do espetáculo. Esse conceito sustenta todo o

espetáculo regido pela figura do narrador, criado a partir de uma linguagem inspirada no universo poético de Guimarães Rosa e no sertão mineiro.

Em entrevista a Muniz (2004), Villela revela que sua formação vem de uma vivência ligada ao costume popular. Antes mesmo de se formar em direção pela ECA-USP, tem como referência sua criação e cultura interiorana construída a partir do imaginário do povo mineiro presente na obra de Guimarães Rosa (na literatura), festas populares (ritos populares) e o circo.

São tantos os pontos em comum entre Villela e o Grupo Galpão, no que diz respeito ao rito teatral, que esta parceria representa para a presente pesquisa aspecto relevante para a identificação de potencialidades de um figurino universal (indumentária ritualística) presente no teatro. Villela inspirado sempre na própria origem (formada a partir de sua tia que era modista e de sua mãe bordadeira) não enxerga a roupa longe da religião nem a religião longe do teatro.

O diretor, de origem católica, faz uso de seu imaginário religioso ligado ao barroco em sua força expressiva e policromia simbólica através da obra do escultor Aleijadinho (1738-1814) e do pintor Manuel da Costa Ataíde (1762- 1830) referindo-se aqui à presença do aspecto de religiosidade (rito) da igreja presente no teatro e na teatralidade sempre muito presente na igreja.

Desde sua estreia na cidade de Ouro Preto, *Romeu e Julieta* (1992) construiu uma carreira de sucesso de público e crítica, no país e no exterior. Em julho de 2000, a encenação teve uma série de bem-sucedidas apresentações em Londres, no palco do “Shakespeare’s Globe Theatre”.

O segundo trabalho de Villela com o Grupo Galpão foi o espetáculo *A Rua da Amargura - 14 Passos Lacrimosos Sobre a Vida de Jesus* (1994-2002), que descreve em linguagem melodramática, divertida e comovente o nascimento, vida, morte e ressurreição de Jesus Cristo. Seu ponto de partida é o texto *O Mártir do Calvário*, do dramaturgo português Eduardo Garrido, escrito em 1902.

Este texto era muito representado pelas companhias de circo-teatro que perambulavam pelo Brasil nas cinco primeiras décadas do século XX. Gabriel Villela revela que o espetáculo incorporou o repertório musical, os folguedos e as tradições que, no interior mineiro marcavam e ainda marcam, em muitas regiões, as comemorações do ciclo do Natal e da Semana Santa, associando-os ao circo-teatro. Ele harmonizou o humor, a poesia, a dramaticidade e reelaborou com rigor estético a autenticidade e a singeleza da fé popular.

O espetáculo *A Rua da Amargura*, segundo relatos, atinge o público pela emoção e o arrebata ao expor o sentido profundo do ato e da festa teatral. O espetáculo obteve mais de vinte

prêmios em diversas categorias, incluindo o premio Shell de "melhor espetáculo". Segundo dados do site do grupo, sua carreira ultrapassou as duzentas e vinte apresentações, em vinte cidades de oito estados brasileiros e em mais sete países. Em abril de 2001, foi adaptado para um programa especial da Rede Globo de Televisão - *A Paixão Segundo Ouro Preto* (gravado também no velho teatro e nas ruas da histórica cidade mineira), exibido na noite de Sexta-Feira Santa.

Gabriel Villela dirigiu mais de vinte e cinco espetáculos teatrais em quinze anos de carreira e já recebeu mais de cento e cinquenta prêmios no conjunto de suas obras. *Romeu e Julieta*, um marco na história do teatro brasileiro, e *A Rua da Amargura*, desdobramento de um trabalho iniciado no primeiro espetáculo, marcam o trabalho de Gabriel Villela e sua parceira com o Grupo Galpão, grupo de teatro também pertencente à região de Minas Gerais, que se liga a São Paulo e Rio de Janeiro em tradições, costumes populares, disputas políticas entre outras referências.

O Estado de Minas Gerais é uma região, ainda hoje, muito representativa nacional e internacionalmente, no que diz respeito à artesania e tradição têxtil, tão presente no teatro de Gabriel Villela, em seu barroquismo mineiro (como diria o poeta e pesquisador Mario de Andrade), como nas coleções do estilista Ronaldo Fraga, de grande projeção na cena da moda contemporânea, por trazer em suas coleções uma inscrição de ancestralidade, preservada na reapropriação da tradição ligada à inventividade, poesia (típicos de uma região) e necessidade de uma afirmação de identidade por meio do traje. Isso, de certa forma, ocorreu na linguagem adotada por Gabriel Villela em *Romeu e Julieta*, onde o diretor ligava o costume popular, o circo-teatro e a religiosidade à erudição da poesia shakespeariana, tornando-se universal.

2.2 - Breves dados bibliográficos

Antônio Gabriel Santana Villela nasceu na cidade Carmo do Rio Claro (MG) em 1958. É diretor, figurinista e cenógrafo. Um dos talentosos e requisitados diretores surgidos na década de 1990, dotado de uma teatralidade vigorosa, com frequentes apelos ao imaginário popular.

Figura1- ***Gabriel Villela*****, imagem: oteatrodadelicadeza.blogger.com.br (acesso em 13 dez de 2010).**

Figura 2- Mapa indicando a localização da cidade de Carmo do Rio Claro no Estado de Minas Gerais.
Figura 3- Rua em Rio Claro, pt.wikipedia.org/wiki/Ituiutaba, Alexandre Bonacini, (acesso em 13 dez de 2010)

Iniciou seus trabalhos com teatro amador em Carmo do Rio Claro (MG), cidade de produção agrária inserida na cultura dos teares de pedal, que remontam a tradição judaico-cristã dos teares, das fibras naturais (algodão, lã de carneiro) e das tinturas naturais. É formado em direção pelo Departamento de Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (CAC- ECA-USP), onde teve suas primeiras experiências no teatro profissional a convite do diretor e dramaturgo Carlos Alberto Soffredini com o espetáculo *Minha Nossa* (1984). Segundo Villela, seu professor José Eduardo Vendramini aponta-lhe três aspectos que sustentam seu trabalho: a arte popular, o caráter religioso e o circo-teatro. Villela acrescenta

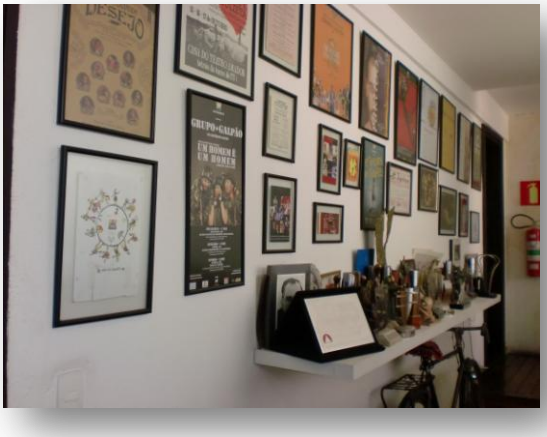
ainda a influência do imaginário popular da obra de Guimarães Rosa, de Sinhá Olímpia (Ouro Preto) e dos teares mineiros.

Alguns de seus trabalhos com maior destaque até hoje, em teatro, são: *Você vai ver o que você vai ver (1989) / O concílio do amor (1989) / Vem buscar-me que ainda sou teu (1990) / A vida é sonho (1990) / Romeu e Julieta (1992), com o Grupo Galpão / A rua da amargura (1994), com o Grupo Galpão / A torre de babe l(1995) / A aurora da minha vida (1997) / A vida é sonho (1997) / A ópera do malandro (2000) / A ponte e a água da piscina (2002) / Fausto Zero (2004)/ Leonce e Lena (2006) / Salmo 91 (2007/2008) / Calígula (2008/2009) / Vestido de Noiva (2010) / Sua Incelença, Ricardo III (2010) e Crônica da Casa Assassinada (2011).*

2.3- Fiando novelos com o Grupo Galpão: tramas do destino

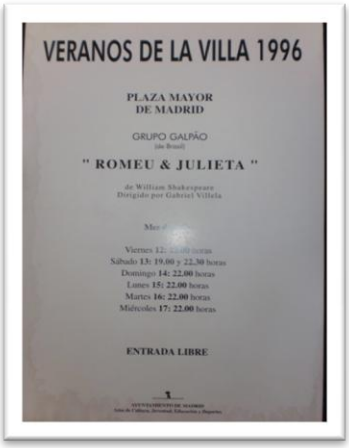
Figura 4- Sede do Grupo Galpão, onde estão guardados os figurinos. Figura 5- Espaço Cine Horto, onde são desenvolvidos os projetos com a comunidade em Belo Horizonte. (2010 – Fotos do autor).

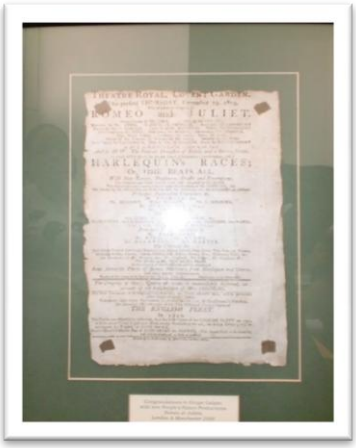
O Grupo Galpão é uma companhia de teatro de pesquisa, criada há 30 anos, com atividade ininterrupta e que tem em seu repertório espetáculos de grande comunicação com o público. A companhia tem sua origem ligada ao teatro popular e de rua. Sediado na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, é um dos grupos que mais viaja pelo Brasil e exterior, tendo participado de vários festivais em dezessete países da América Latina, América do Norte e Europa.



Figuras 6 e 7- Sede do Grupo e Espaço Cine Horto em Belo Horizonte (Minas Gerais). (Foto do autor).

O grupo trabalha com diretores convidados, desenvolve pesquisas com vários elementos cênicos, com destaque para as linguagens do circo e da música (sempre tocada ao vivo pelos próprios atores), traduzindo para uma linguagem brasileira, vários clássicos, numa fusão de erudito e popular. São já possuidores de uma linguagem própria, onde se misturam Brecht e Stanislavski, o provinciano com o universal. Neste mais de um quarto de século, o grupo firmou-se como uma referência do teatro no Brasil.





Figuras 8, 9 e 10 - Alguns dos documentos expostos na sede, registros de países por onde o espetáculo *Romeu e Julieta* passou. (Foto do autor).

Sua linguagem de trabalho é resultado de encontros com diretores como Fernando Linhares, Paulinho Polika, Eid Ribeiro, Cacá Carvalho, Paulo José, Ulisses Cruz, Paulo de Moraes e Gabriel Villela. Foi com este último que o grupo atingiu destaque nacional e internacional com o espetáculo *Romeu e Julieta*. Desde o início, o grupo sempre buscou, segundo históricos da companhia, as raízes de um teatro popular e de rua.

Desenvolvendo uma proposta de trabalho a partir de sete objetivos elencados pelo grupo[3]:

1- Dar continuidade ao trabalho iniciado em Diamantina;
2- Tentar desenvolver as técnicas aprendidas e ampliá-las;
3- Facilitar o acesso à cultura, ao teatro, popularizando-o;
4- Procurar através do teatro de rua, uma forma mais direta e espontânea de comunicação com o público;
5- Tentar desenvolver uma estrutura de trabalho na qual exista uma possibilidade de participação do público no espetáculo, criando assim um constante desafio e uma constante provocação, tanto da parte dos atores quanto do público;
6- "Desinstitucionalizar" o palco e
7- Buscar novas alternativas de espaço teatral, uma vez que nisso consiste um dos maiores problemas de nossa realidade cultural regional.

Como o trabalho teatral da companhia é baseado em técnicas circenses, isso de certa forma favorece o trabalho sobre os objetivos mencionados acima. Como escreveu Wanda Fernandes, atriz do grupo, em 1982:

> *Teatro de rua antes de tudo é poesia. É despojamento. É troca de energia, alegria de criança, pureza, alegria inocente do brinquedo. (...) O teatro de rua é magia que pode chegar ao absurdo. É confusão, o impacto, o irreal, o inesperado, o estranho, o esdrúxulo, o atrevimento, a provocação...*[4]

[3] ALVES, Junia, Marcia Noe. *O Palco e a Rua A trajetória do teatro do Grupo Galpão*, Belo Horizonte, editora: PUC Minas, 2006. p 248.

[4] In Reflexões sobre o teatro de rua escrito em 1982 pela atriz Wanda Fernandes (1954-1994), membro fundador do Grupo Galpão, e publicado por Junia Alves e Márcia Noe em *O Palco e a Rua A trajetória do teatro do Grupo Galpão* (2006) No pequeno ensaio no qual a atriz revela sua certeza da necessidade de a companhia engajar-se na luta pela popularização do teatro por meio do espetáculo de rua e das práticas circenses através de seu poder de

Mais recentemente, este movimento em popularizar o teatro também se desdobra no âmbito do figurino. Trata-se do projeto *Memória Feita a Mão,* que disponibiliza materiais referentes ao acervo do grupo para visitação e pesquisa. O site do projeto "Grupo Galpão, memória feita a mão" (www.memoriafeitaamao.blogspot.com e www.nucleodefigurino.blogspot.com) também fornece entrevistas com alguns integrantes da companhia, em que o foco das questões recai sobre o tema ***a importância do figurino no trabalho do Grupo Galpão.***

Nas entrevistas, o ator Chico Pelúcio revela que o traje de cena tem a mesma importância que os outros elementos como cenário e iluminação. Ele acredita que em alguns trabalhos o conjunto dos figurinos tenha criado uma imagem coletiva bastante bonita e impactante. Para Pelúcio, *A Rua da Amargura* e *Till, a saga de um herói torto* são os melhores exemplos deste fato.

O Grupo Galpão, segundo a atriz Inês Peixoto, trabalha de uma maneira muito vertical, dedicando a cada montagem uma pesquisa estética muito elaborada. Conforme afirma a atriz, a diversidade de parceiros na criação dos figurinos do grupo, a diversidade de temas, autores e épocas, propiciam um resultado muito variado e instigante. Cada montagem traz em si uma expectativa muito grande por parte do público e deles mesmos, que gostam de estar sempre com uma "cara nova".

Em concordância com Pelúcio, Antônio Edson crê que o figurino contribui, junto com vários outros quesitos como maquiagem, cenário, adereços, luz e música para a criação de um universo, de um mundo, uma atmosfera propícia ao desenrolar da história a ser contada.

Afirma a atriz Teuda Bara que no Grupo Galpão ou no exército, no colégio, em qualquer lugar, sempre há um traje, uma farda, "algo que te identifique". O Galpão se vale muito dos figurinos para marcar a identidade dos seus espetáculos. Essa indumentária tem a cara dos espetáculos, "que têm a cara do Galpão", conforme complementa Arildo de Barros.

Eles discorrem também nas entrevistas sobre a função do traje de cena na criação das personagens e na montagem dos espetáculos.

A construção de um personagem, segundo Inês Peixoto, está diretamente ligada à criação do figurino, da pele que vai envolver e caracterizar a personagem. De acordo com a atriz, um dos grandes diferenciais nos processos de criação do Galpão é trazer para a sala de ensaios os figurinistas e cenógrafos. Dessa maneira, os trajes de cena nascem daquilo que é essencial para o

---

envolver e comover o público em geral e, sobretudo, estimulando os habitantes da periferia a refletir acerca de aspectos da cultura do país.

ator e não somente de uma proposta estética. Trabalhando, assim, a cumplicidade do figurinista com o ator, o que potencializa a criação de ambas as partes.

Ela acredita que este diálogo seja fundamental. Como para Antônio Edson, que declara que o traje de cena dá amparo, sustentação, projeta e amplifica as características daquele "outro" (personagem) que está começando a tomar corpo. É a "roupa de gala" ou a "roupa de ir à missa" do personagem, referindo-se ao traje ritualístico.

Chico Pelúcio afirma que na construção da personagem não se apoia apenas nas informações do texto e do personagem, mas também nas sensações "materiais" que o corpo tem para composição da personagem. Por exemplo, o que veste o pé: o sapato, que é o elo do corpo com a terra e que influência no andar e na postura corporal da interpretação do ator. Assim como o sapato, o resto do figurino tem essa capacidade de ajudar o ator na composição de sua interpretação. Em concordância a estas afirmações, Arildo de Barros declara que quando o ator entra no figurino, a personagem deve entrar junto. Tem que haver espaço para os dois.

Teuda Bara afirma que "o figurino te ajuda a achar a personalidade do personagem. O figurino define a personalidade da pessoa: se você é rei, se você é mendigo, se você é advogado, se você é médico... o figurino é determinante!".

A partir destes apontamentos, pode-se afirmar que no Grupo Galpão o traje de cena é um elemento fundamental no processo de criação da personagem e assume função ritualística durante o espetáculo na função de contribuir para a conexão do ator e do público com a atmosfera transformadora do rito teatral. E que fora da cena, o traje passa a ser material de memória, estudo, identidade e apreciação estética. É um veículo de democratização e popularização do teatro.

Após o curso intensivo sobre espetáculo de rua (1982) ministrado por George Froscher e Kurt Bildstein do Teatro Livre de Munique, os cinco atores recém-saídos desta vivência em comum e já com os objetivos de trabalho definidos, escreveram e encenaram no bairro do Tupi em Belo Horizonte a primeira peça do grupo: *E a Noiva não quer Casar*.

Essa farsa ligeira foi inspirada por um baú de roupas pertencentes ao pai do ator Eduardo Moreira. Entre as vestes ali encontradas havia um vestido de noiva, e com a ajuda dos outros membros, Moreira desenvolveu um esquete para ser representada na rua: a história de uma jovem que tem muitos admiradores, mas que não consegue decidir por nenhum deles. Seus pretendentes são equilibristas, mágicos, comedores de fogo, todas as personagens de circo,

motivo que se tornou marca registrada da companhia e montagem que teve sua origem a partir do traje de cena.

Também é de grande importância ressaltar o aspecto ritualístico apontado pelo ator Antônio Edson referindo-se ao traje de cena como roupa de ir à missa. Ou seja, o ator refere-se aqui ao traje de cena como um elemento que permite ao ator conectar-se ao invisível e materializar a alma do personagem.

Da mesma forma que o ator Chico Pelúcio aponta para a relação direta que o corpo do ator estabelece com a materialidade do traje, e que de acordo com as sensações, posturas exigidas e maneiras de respirar, influenciam e contribuem na construção da personagem e na interpretação do ator.

Esta forma de trabalhar da companhia – tendo o traje de cena como materialidade disparadora de uma criação, diretamente ligada aos outros elementos que compõem a cena – vai de encontro à visão de direção de Gabriel Villela que, como veremos mais adiante no processo de montagem de Romeu e Julieta, tem no traje de cena a significação ritualística e a base de criação e desenvolvimento das personagens e do espetáculo.

2.4. A artesania de Romeu e Julieta

A criação e o desenvolvimento do traje de cena para Gabriel Villela estão diretamente ligados ao processo de direção. A criação acontece a partir de uma concepção epidérmica através da fibra, do tecido, da temperatura, textura e cores, conforme afirmou o diretor em entrevista (Villela, 2010). O processo de criação de Villela em *Romeu e Julieta* está bastante ligado ao resgate de técnicas artesanais, que marcam a interação e apropriação da linguagem popular pelo figurinista.

“Minha família sempre contribuiu para fazer as roupas das folias de reis da companhia de menino Jesus, festas muito próximas da gente da zona rural de Minas Gerais”, relatou Villela em entrevista (2010).

Rita Amaral (1998, p.25) afirma que no Brasil as relações entre ritual e comportamento comunicativo são estreitas, tendo as festas, em geral, as duas finalidades (em que o "happening" constitui o caso limite). Segundo Amaral (1998, p.25), não há dúvidas de que as festas constituem um tipo de manifestação que se insere no quadro do estudo dos ritos em geral. Assim,

as formulações teóricas neste domínio são válidas tanto para rituais festivos como para festas rituais.

A apropriação do costume popular em seus aspectos indumentários no teatro se mostra relevante para este estudo, tendo muito a dizer sobre a presença do artesanal na indumentária de Gabriel Villela. Ele afirma (Muniz, 2004. p. 191) não enxergar a roupa longe da religião e nem a religião longe do teatro, que é um ponto comum discutido também por Viana. Este último afirma que, do ponto de vista dos trajes, a Igreja Católica busca uma sistemática de representação (rito) que garante ao fiel o entendimento mínimo da simbologia (características particulares dos mistérios celebrados) na função de mediadora entre o mundo espiritual e a matéria (2008, p.72). Como *Romeu e Julieta* é um espetáculo de teatro de rua, para ser apresentado para um grande número de espectadores de diferentes formações, classes sociais e idades, pode-se supor que Villela tenha se valido deste recurso.

2.4.1 Memória emotiva e história de repertório

Figura 11- Recorte de Jornal. Arquivo da escola de Samba de Sinhá Olímpia, Ouro Preto (imagem do autor).

A imagem acima é a fotografia de Sinhá Olímpia, figura histórica de Ouro Preto. É uma foto publicada em matéria de jornal, guardada pelo presidente da escola de samba Sinhá Olímpia, o Sr. João Pedrosa, que foi entrevistado para este trabalho. Atualmente, esta "personagem" não é mais considerada como atração turística na cidade, como foi em tempos passados. Não há um acervo sobre ela, pois, segundo seu neto, Marcio Homem Cotta de Faria (também entrevistado) após sua morte seus pertences foram doados a abrigos da região. Resta apenas um chapéu adornado com algumas flores e uma espécie de cachecol de pele envelhecida.

Gabriel Villela afirmou em entrevista (2010) que em busca de suas origens, ao voltar os olhos para Minas, no âmbito da criação, foi buscar a arte popular desta região. Neste retorno descobriu "Tia Olímpia" em Ouro Preto. Segundo o diretor, seu primeiro contato com Olímpia foi como estudante-turista em excursões de escola para conhecer a história do local. Nestas visitas escolares também chamou sua atenção os trabalhos do escultor Aleijadinho, que para o diretor registram a impressão do tempo nas obras: no desgaste, no betume e na fuligem das esculturas dos santos espalhados pelas igrejas da região. Ele declarou que:

> "A ação do tempo a gente conheceu em visita às cidades históricas, e essa textura, que depois a gente passa para as maquiagens dos figurinos, eu fui buscar longe o material de maquiagem de envelhecimento muito por causa destas impressões". (Entrevista as Delicadas Tramas de Gabriel Villela, 2010).

Villela descobriu Sinhá Olímpia ao retornar fisicamente, no sentido da composição, a suas origens, sua cidade, os procedimentos adotados no ateliê de suas produções.

> "Quando eu voltei fisicamente a minha cidade, atrás das sequelas do trabalho, do tacho mesmo de cozimento de tecido, eu descobri na tia Olímpia um ícone vivo, embora ela já não estivesse mais viva, mas que me desse esse estopo na minha própria herança. (...) um trabalho profissional em cima desta coisa itinerante de uma linguagem ambulante, popular, de rua". (Entrevista As Delicadas Tramas de Gabriel Villela, 2010).

Figuras 12, 13 e 14- Moradora de Ouro Preto, Dona Dodôra, que desfila anualmente com o que restou do traje de Sinhá Olímpia. Ao centro, matéria em revista sobre Sinhá Olímpia (fotos do autor). À direita, foto dela em jornal. (Foto do autor)

Figuras 15, 16 e 17- Foto de Sinhá Olímpia em jornal. Ao centro, cabeça de Olímpia construída em fibra de vidro na sede da escola de samba que recebeu seu nome. À direita, matéria de revista sobre a escola de samba (fotos do autor).

A Figura 14 mostra Sinhá Olímpia abordando turista na cidade de Ouro Preto. A Figura 15 é uma foto colorida de Olímpia caminhando pelas ruas da mesma cidade, onde se podem ver detalhes na composição de seu cesto e chapéu, bem como a cor alaranjada de seu casaco.

Villela (2010) identifica o fato de Olímpia não ter construído um acervo iconográfico: “ela não pintou quadros, ela não criou parangolés, instalações como o Bispo fez, porque ele criou isso num esquema de confinamento, então o pensamento dele estava aprisionado, ela não”. Os

chapéus também são pontos muito explorados por Villela na composição de suas indumentárias. Ornamentados, repletos de aplicações e bordados a mão, o que remete mais uma vez ao espírito de criação de Olímpia.

O diretor afirma que Sinhá Olímpia é uma versão feminina do Bispo do Rosário, e identificou na pesquisa sobre a indumentária dela elementos da moda do final do século XIX. São saias e vestidos volumosos repletos de informações, fitinhas e outros diversos tipos de aplicações, que o próprio Villela usa em suas composições de trajes: são fitilhos e sinos, também presentes nas manifestações populares. Elementos que segundo Clovis Garcia (Viana, aula: 2011) são elementos que amplificam o movimento dos trajes nas manifestações populares, ou seja, trata-se de um recurso precioso dentro da estética proposta por Villela para o traje de cena por estar ligada à tradição popular e por oferecer um recurso no traje que interessa ao teatro.

Villela cita também os cajados de Olímpia. Estes são elementos presentes em toda a cultura popular mundial e remetem aos cetros reais: "Eu a conheci muito velha (...), ela tinha cajados para cada dia da semana, que eram cetros e aquilo reelaboradissímo, rico".

Sinhá Olímpia, por se tratar de uma figura histórica, teve papel importante na preservação da tradição de sua região no que se refere ao costume popular. Com criatividade, compôs trajes se valendo de todo tipo de material alternativo, como papéis de bala, por exemplo.

2.4.2 – Construindo os trajes

O processo de montagem do espetáculo *Romeu e Julieta* teve início em 1992, com as primeiras experiências na sede[5] do Grupo Galpão em Belo Horizonte. O encontro de Gabriel Villela como o Grupo Galpão ocorreu na cidade do Rio de janeiro, em 1991, quando o Grupo estava fazendo um repertório de apresentações circulando pela cidade com quatro espetáculos: *Álbum de família*, *A comédia da Esposa Muda*, *Corra enquanto é Tempo* e *Foi por Amor*. Eram sete atores em uma perua Veraneio. Villela foi assisti-los e os viu trabalhar com o carro, utilizando-o de camarim, coxia de palco e transporte. Por se identificar com a linguagem do

[5] O Grupo Galpão no ano de 1989 já era conhecido a ponto de receber convites para participar de festivais por diversas regiões do país e também França e Itália, onde se apresentaram em doze cidades e conheceram os diretores Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Este ano foi um divisor de águas para a companhia, pois ela com o dinheiro desta viagem pode se estabelecer definitivamente em sede própria na Rua Pitangui (Belo Horizonte), este fator foi determinante para o início do processo de montagem de *Romeu e Julieta*.

Galpão, que já trazia o circo, o popular e a música ao vivo, o diretor propõe ao Grupo a construção de um espetáculo de rua.

A necessidade de mais uma atriz para integrar o elenco foi a primeira diretriz indicada por Villela. Desta forma, através de oficinas e workshops a atriz Inês Peixoto entrou para o Galpão. Um segundo fator determinante era que Gabriel Villela define a veraneio como cenário do espetáculo.

Romeu e Julieta foi sugerido pelo diretor e escolhido com o Galpão após o processo de experimentação entre outros cinco textos, dentre os quais estava *A Rua da Amargura* que seria retomado dois anos depois.

Figura 18- *Romeu e Julieta*, exercício no Galpão. Retirado do registro em vídeo comemorativo da Companhia de 2000.

Figura 19- Remontagem de *Romeu e Julieta* em 2012. Atores, figurino e cenografia para reapresentação no Globe Theater, mantendo a mesma estrutura. (imagem de http://fatosedados.blogspetrobras.com.br, acessado em junho de 2012).

Neste momento, o figurino apresentado em exercício pelo elenco a Gabriel Villela era basicamente composto por malhas pretas e túnicas, um resgate da proposta de traje de cena desenvolvida por Appia (ver: Parte 01, Ensaiando sobre traje de cena) e que perdura até a contemporaneidade, devido a sua eficácia para experimentações cênicas por permitir a visualização e movimentação do corpo do ator.

Villela propôs explorar como elemento cenográfico central a Veraneio, um carro antigo, que acabou ficando conhecida como "Esmeralda". "Eu sempre penso no chão que o ator vai pisar", afirma Gabriel.

Segundo Brandão (2003, p 21.), ele resgatou assim as antigas carroças das trupes mambembes, que levavam o espetáculo a todo país. Era também um trocadilho: VERANEIO e VERONA, a cidade onde se passa a história shakespeariana. Também remete aos antigos carros funerários.

Um texto clássico recebeu então uma nova leitura: uma imagem circense interiorana, mineira e popular. Na montagem deste texto canônico, Villela e o Galpão combinam elementos de circo-teatro, literatura, Barroco, tradições e costumes populares como as cantigas e serestas agregadas ao espetáculo, acompanhadas de instrumentos como o violão e o acordeom, muito presentes na tradição musical brasileira, dialogando com as convenções do teatro elisabetano do período shakespeariano.

Para esta montagem de 2012 (ver figura 19), segundo Wanda Sgarbi, atual responsável pelo processo de armazenamento e manutenção dos trajes, algumas peças tiveram as bases refeitas para que as originais pudessem ser mantidas como registro de processo, devido às diferenças de materiais utilizados e décadas de montagem.

Retornando ao período da montagem em 1992, Gabriel Villela imprimiu ao Grupo uma exigência maior com o trabalho das técnicas de interpretação e música. Nesse momento a preparadora vocal Babaya, que hoje integra a equipe de Villela, passou a dar uma assistência mais constante e focada para o processo já direcionado. Ao longo do processo, Gabriel sugeriu as primeiras referências para a montagem: música de seresta, clãs tradicionais da família mineira, sombrinhas, tochas... Tudo como referência para a mescla pretendida entre o universo elisabetano e a cultura mineira. Ao sentirem a necessidade de trabalhar na rua, o Grupo e o diretor seguem para o Morro Vermelho, distrito da cidade de Caeté, um pequeno vilarejo de

trabalhadores rurais menos favorecido do estado de Minas Gerais. A busca por uma privacidade de trabalho foi uma das opções de ir para esta região.

Uma equipe inteira instala-se para os ensaios na praça de chão de terra vermelha, em frente a uma igreja barroca. A população, em seu cotidiano, acompanhava o processo de ensaio, que mantinha o caráter cerimonial festivo, com o público cantando junto aos atores músicas tradicionais daquela região, como: *Flor, Minha Flor*.

Figura 20- Trajes ainda em processo de construção durante ensaios no distrito do Morro Vermelho (MG). (imagem www.grupo galpao.com.br, acessado em junho de 2012).

Figura 21- Atores do Grupo Galpão ensaiando sobre uma pinguela no Morro Vermelho (Caeté, MG), 1992. (imagens www.grupogalpao.br), 2012.

Segundo o diretor, o texto shakespeariano na tradução de Onestaldo Pennaforte (1902-1987, RJ) e adaptado ao espetáculo deu ao Galpão a força da palavra que lhe faltava. Villela afirma que o Grupo já tinha o olhar direto ao público, mas lhe faltava a força do personagem na palavra. A experiência culminou em um acabamento rebuscado, que aliou a erudição ao artesanal.

Como se pode ver na figura 20 os trajes ainda estão em processo de composição e ainda não receberam a aplicação dos pigmentos, confirmando mais uma vez que o processo de confecção está diretamente ligado ao processo de direção do espetáculo.

Na montagem de *Romeu e Julieta*, Gabriel Villela partiu do tema "precipitação". Como já citado anteriormente, trata-se de um termo utilizado por Peter Brook em *O Espaço Vazio* (2008) para definir a obra de W. Shakespeare como a tragédia da precipitação, da instabilidade e da brevidade, devido à maneira urgente com as quais as ações se desencadeiam nesta peça. E a partir desta observação, Villela e o Galpão traduzem este tema para cena através de elementos do circo-teatro e do teatro de rua: como a perna de pau e a pinguela. Este conceito sustenta todo o espetáculo regido pela figura do narrador, um Shakespeare criado a partir de uma linguagem inspirada no universo poético de Guimarães Rosa e no sertão mineiro.

Segundo relato dos próprios atores e como se pode ver na figura acima, os atores passaram a ensaiar sobre a pinguela: preocupados com a interpretação, a música a sombrinha, o texto e o risco real de queda. O mesmo ocorria com o ator Eduardo Moreira (Romeu) que na primeira entrada em cena de seu personagem, caminhava sobre perna de pau, tocava o baixo do acordeom com uma das mãos, segurava a sombrinha com a outra e cantava. Esta vivência, segundo os atores do Grupo, imprimiu em seus corpos a memória de um risco real, o da queda, do desequilíbrio, como se todos estivessem sempre prestes a cair de um precipício, o que trouxe para cena de maneira orgânica na montagem de Villela a materialização do conceito apontado por Brook.

A partir da tradição do circo-teatro, a montagem conquistou uma atmosfera ilusionista com o caminhar na corda bamba (funâmbulo), a maquiagem de palhaços, a sombrinha e a perna de pau. Dentro deste tema da precipitação, os elementos circenses, segundo Alves e Noe (2006), carregam peso temático indispensável. A corda bamba, as pernas de pau e o ilusionismo sugerem, de forma bastante física, a noção roseana de que viver é muito perigoso, de que a vida é frágil, a mudança é provável, a queda é inevitável, "verdade maior é que se está sempre num

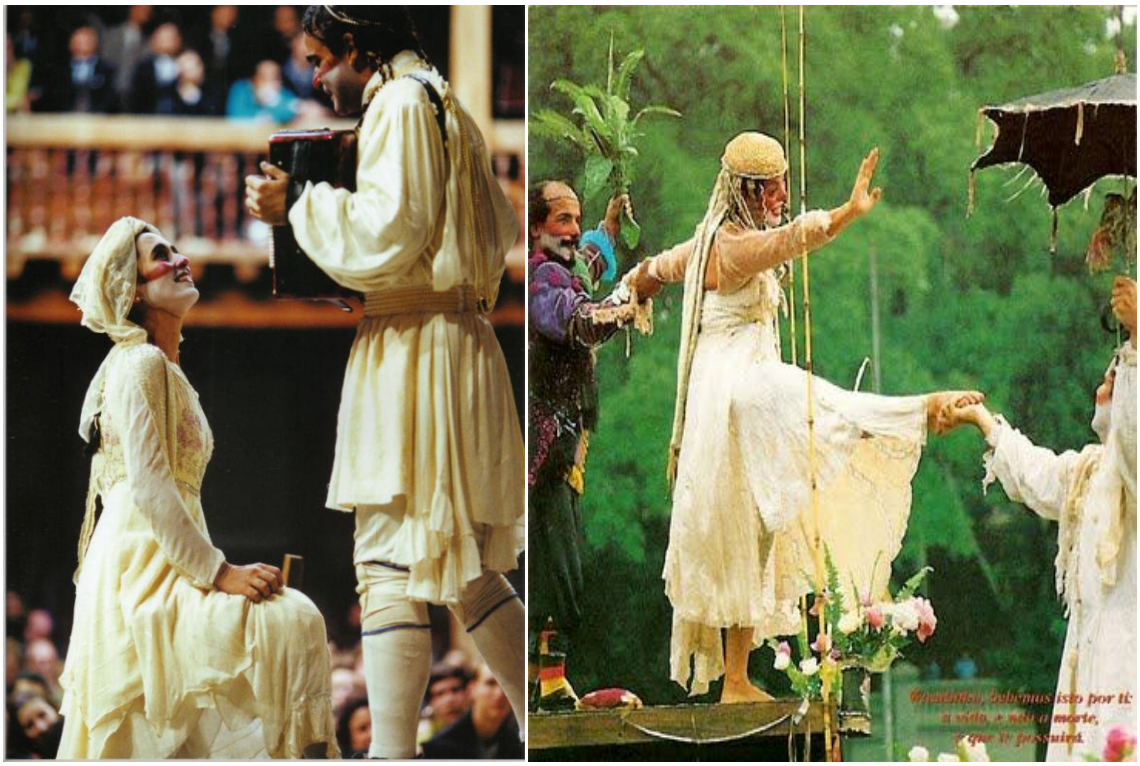
balanço” Brandão (1992, p.13). Todos estes fragmentos retirados da obra do escritor mineiro João Guimarães Rosa, que retratam um sertão mítico criado pelo autor, permeiam a peça nas falas do personagem narrador (Shakespeare). A Veraneio também tem papel fundamental dentro desta temática da precipitação. Como citado anteriormente, trata-se de um trocadilho Veraneio/Verona, porém, refere-se também ao carro funerário que transporta o casal para a morte. Todos estes elementos são retratados de maneira lírica e dramática na poesia do cosmos mineiro.

Segundo Villela, em *Romeu e Julieta* o orçamento era baixo e a pigmentação para dar cor a todos àqueles trajes era feito a partir de rebocos arrancados das casas da região do Morro Vermelho. Gabriel afirma ainda que cada traje criado é único, pois está diretamente ligado à temperatura do corpo do ator, o que sugere nuances de tônus, de cor e variações do personagem que se traduzem nas fibras da indumentária. Desta forma, para o diretor a instauração atmosférica de criação se dá a partir da ambientalização de um espaço/ ateliê, trazendo na medida do possível materiais de maquiagem, tramas, texturas, formas e memórias que possam contribuir para o processo.

Os trajes de cena em *Romeu e Julieta* materializam no corpo dos atores e no conjunto da cena a apropriação das tradições, do costume popular e do barroco mineiro. Nos trajes de Romeu e Julieta prepondera o cru, diferente dos outros personagens como veremos adiante. Para Villela cada traje é único, pois está ligado à temperatura e características do corpo do ator. Segundo o diretor o traje de cena materializa a alma do personagem, desta forma podemos presumir que esta materialização se dá de maneira diferente para cada ator.

Como se pode ver nas figuras 22 e 23, após a trágica morte da atriz Wanda Fernandes – na ocasião esposa do ator Eduardo Moreira –, ocorrida em um acidente de automóvel em 1994, quando ia buscar um prêmio em nome do grupo, a atriz foi substituída por Fernanda Vianna (atual esposa de Eduardo Moreira) devido a este fato Villela criou um novo traje para a Julieta de Fernanda. Os trajes apesar de manterem a mesma tonalidade possuem grandes diferenças como os adereços de cabeça. E Wanda mantinha os pés descalços enquanto que Fernanda adotou uma sapatilha, porém as duas mantiveram a atitude de ponta dos pés condizente à interpretação de Julieta. O traje de cena do casal remete também aos trajes leves de quem está prestes a repousar nos braços de Morpheus. O traje em movimento, com sua textura e cor, revela em sua estrutura a pureza, ingenuidade e brevidade de vida, percorrida pelos personagens em função de suas idades,

afinal Romeu e Julieta são muito jovens em comparação aos outros personagens já corrompidos pela passagem do tempo representada nos trajes com as aplicações.



Figuras 22 e 23- Trajes de cena de *Romeu e Julieta*: à direita com Wanda Fernandes(1992), à esquerda com Fernanda Vianna (2000). (imagens em www.grupogalpao.com.br, 2012).

Figuras 24 e 25-Traje de cena de Frei Lourenço, ator Chico Pelúcio. Trajes de cena restaurados das personagens Mercúcio (Rodolfo Vaz) e Ama (Teuda Bara). (imagens www.grupogalpao.br), 2012.

A personagem Frei Lourenço, interpretado pelo ator Chico Pelúcio, é a personagem que une e separa de certa forma Romeu e Julieta. O Frei os abençoa com o casamento e planeja a fuga do casal na esperança de que com esta união haja uma trégua entre Montéquios e Capuletos, porém fornece também o veneno que tira a vida de Romeu. Este traje de remendos e sobreposições de tecidos, com figuras santas metaforizadas na própria instituição que a personagem representa, materializa em sua força medievalista a tentativa frustrada deste personagem de reatar a paz.

A personagem Ama, interpretada pela atriz Teuda Bara, revela na vestimenta sua função. O traje é composto por chapéu e óculos de sol, referindo-se à visão da personagem que releva alguns fatos – e apoia o Frei na união do casal. Esta atitude maternal justifica dois grandes seios expostos pelo traje, feitos com dois grandes sacos prontos para alimentar e proteger Julieta.

Mercúcio, personagem interpretado por Rodolfo Vaz (figura 25), traz em seu traje, como todos os outros, elementos da arquitetura e policromia da arte barroca mineira, marcadas pelo desgaste do tempo construído com a aplicação de rebocos dos casarios do Morro Vermelho e adornados com elementos e objetos do altar, como flores de plástico doadas pela igreja Nossa Senhora do Nazaré (Morro Vermelho). Estes adereços por vezes viraram insígnias, por vezes reconstruíram a identidade arquitetônica das igrejas no traje. Os trajes também trazem em sua composição meiões de futebol, um elemento de fácil reconhecimento popular devido ao futebol resignificado na cena, na fusão de uma identidade nacional (o futebol) com a vestimenta do período elisabetano.

A peça da figura 26, assim como os outros casacos utilizados pelos personagens masculinos na peça, exceto Romeu e o Frei Lourenço, tem o mesmo padrão de construção. Como se pode ver na figura acima, foi aplicada sobre o casaco uma massa feita a partir do reboco dos casarios do Morro Vermelho. Esta é uma peça originalmente produzida com o material daquela região. Em sua composição o reboco trazia: areia, cal, pó xadrez e, em algumas casas, terra, como era de costume na utilização para o revestimento dos casarios agrários brasileiros, por se tratar de um dos pigmentos mais baratos disponíveis no mercado.

Fig. 26 e 27 - Peça que compõe o traje do personagem Benvólio, por Julio Maciel (imagem do autor, 2010). Casaco restaurado para montagem de 2012. (imagem-nucleodefigurino.blogspot.com, acesso em 17/06/2012).

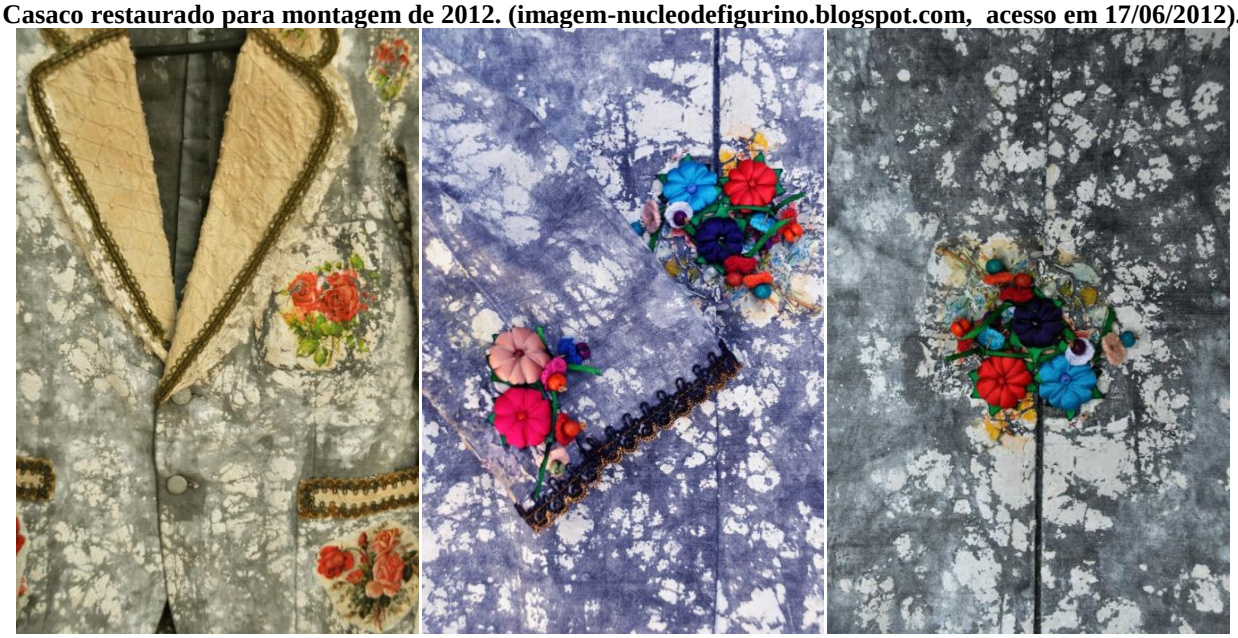


Figura 28, 29 e 30- Casacos restaurados para a montagem de 2012. (imagem-nucleodefigurino.blogspot.com) acesso em 17 de junho de 2012.

Os trajes das figuras masculinas em geral traziam este aspecto do envelhecimento e do desgaste, estas peças (figuras 28, 28 e 30), assim como outras imagens que veremos a seguir, passaram por um processo de restauração orientado por Gabriel Villela.

A sobreposição dos materiais de diferentes origens retrabalhadas nos trajes acima resgata o procedimento de metaforização dos elementos, recuperando o processo inventivo de Sinhá Olímpia nos figurinos de Villela.

Curiosamente, no traje de cena do Sr. Capuleto (figura 27), interpretado pelo ator Beto Franco, sua pigmentação amarronzada foi feita com terra de formigueiro misturada com barro coado, o que liga este e todos os outros trajes à terra, ao pó da região com a qual conviveram durante o processo de montagem. É uma ligação com a origem desta região e a passagem do tempo.

Os atores do Galpão quando vestem os trajes de cena saem fazendo uma festa de rua em estado de celebração e de festividade, intensificando a potencialidade ritualística do traje e se servindo do mesmo como uma ferramenta de transcendência no rito teatral.

Figuras 31, 32 e 33- Casacos de personagens restaurados para a montagem de 2012. (imagem-nucleodefigurino.blogspot.com, acesso em 17 de junho de 2012).

Figuras 34 e 35- Adereços restaurados para a montagem de 2012. (imagem-nucleodefigurino.blogspot.com, acessado em 17 de junho de 2012).

Adereços de cena como as cruzes também foram restaurados mantendo as pequenas aplicações.

Um dos adereços de grande importância, que Julieta pegava em cena antes da cruz, era seu punhal, que na verdade era uma espada de São Jorge (metaforizada) que a atriz retirava de um vaso, colocado no chão dentro da grande arena marcada com cal ao redor da Veraneio, determinando o espaço de cena.

Gabriel Villela não desenha os trajes, e sim os constrói no corpo do ator pelo processo de *moulage*, o que ele chama de uma modelagem dramática, em uma manipulação arquitetônica e escultórica do tecido, pois seu processo de criação do figurino está diretamente ligado ao seu processo de direção. Desta forma, Villela vê o figurino como um arquétipo onde o diretor trabalha a dramaturgia individual de cada ator através de um processo epidérmico de construção.

2.4.3 Gabriel Villela e o barroco

O barroco da obra de Aleijadinho, dos santos e anjos de roca está presente no figurino de *Romeu e Julieta* e nos trajes dançantes de *A Rua da Amargura*. Villela interpeta Aleijadinho em suas texturas e cores, trazendo a ação do tempo na pigmentação das peças, nas aplicações que remetem a ornamentações sacras e resgatando no traje de cena a policromia, texturas e origens do barroco mineiro. Segundo Oliveira (apud Teixeira, 2007, p.16), o trágico próprio do barroco cede lugar à esperança e ao otimismo. É um estilo que se afasta do rococó para retomar a tradição barroca ainda viva na Península Ibérica no sec. XVIII.

No espetáculo *A Rua da Amargura*, segundo trabalho de Gabriel Villela realizado com o Grupo Galpão, há muitas características também presentes em *Romeu e Julieta*. São traços ligados à artesania, à cultura popular e ao circo-teatro. Em *A Rua da Amargura*, especificamente, eles exploraram a cultura do reisado.

Neste figurino, além de texturas e pigmentações, a metaforização de elementos ditos comuns, como as formas descartáveis de bolo – veja na imagem acima – presa à cabeça dos atores por uma meia fina, assume papel importante de auréola dos discípulo de Jesus. Villela traz sonoridades feitas pelos guizos presos nos tornozelos dos atores e nas sementes aplicadas nas palas dos saiotes. Isso amplifica a materialidade do traje, quase o transformando em um cenário ambulante, que ambientaliza e instaura uma atmosfera de rito.

Figuras 36 e 37- Escultura de Aleijadinho em Congonhas e Santos de Roca em altar da igreja Matriz em São João Del Rei. (Fotos do autor)

Figura 38 – O desdobramento da parceria Villela e Galpão em cartaz digitalizado do espetáculo (Imagem- www.petrobras.com.br/minisite/cultura/upload/), acesso em dezembro de 2010.

Figura 39- Cena da Santa Ceia interpretada pelo Grupo Galpão em *A Rua da Amargura* (imagem- 3.bp.blogspot.com/.../a+rua+da+amargura). Acesso em dezembro de 2010.

Figuras 40 e 41- A atriz Teuda Bara na chegança (inicio do espetáculo) que precede o nascimento do Cristo e a atriz no papel da Virgem Maria. (Imagem- www.petrobras.com.br/minisite/cultura/upload/), acessado em dezembro de 2010.

Figuras 42, 43 e 44- Gravação de *A paixão segundo Ouro Preto* em 2001. (Imagem- www.petrobras.com.br/minisite/cultura/upload, acesso em dezembro de 2011). Saiote que compõe os trajes de cena de *A Rua da Amargura*, aplicação das sementes feita pela atriz Inês Peixoto (Fotos do autor).

Figura 45- Personagem Judas de *A Rua da Amargura*, interpretado por Rodolfo Vaz caracterizado com maquiagem clownesca: amarela e nariz preto, diferenciando-o dos outros discípulos e anunciando a traição a Jesus. (imagem- www.petrobras.com.br/minisite/cultura/upload/). Acesso dezembro de 2011.

Em *A Rua da Amargura*, a maneira artesanal de Villela de compor transcende a dificuldade narrativa de um texto denso em uma cantoria de um domingo festivo. Os atores, inseridos no universo do circo-teatro, remetem a um rito brincante, sugerido pelas cores do traje com ornamentações em mantos em espinha de peixe, que remete ao Santo Sudário pelo tipo das tramas, encomendadas de São Carmo do Rio Claro (MG), cidade de origem do diretor.

São como esculturas barrocas que perambulam pela rua anunciando a esperança. Aventureiros engajados nesta missão que o teatro permite: ir de um encontro ao outro e celebrar em comunhão. Usufruem de uma religiosidade que não está ligada à religião institucionalizada, e sim a um contato pleno com o invisível. É isto que esta indumentária ritualística, junto a todos os elementos do espetáculo, permite: o encontro do humano com o divino estado de existir.

Na figura 44, pode-se ver um dos saiotes utilizados na composição do traje de cena no espetáculo *A Rua da Amargura*, construído a partir de mantas, toalhas e centros de mesa com aplicação nas palas de sementes como: lágrima de Nossa Senhora, olho de boi e casca de espinho do sertão. Ele está guardado em uma arara na sede do Grupo Galpão em Belo Horizonte.

2.4.4 - O circo-teatro

Retomando alguns elementos do circo-teatro presentes em *Romeu e Julieta*, Villela serve-se dos adereços e detalhes dos figurinos para inscrever uma dramaturgia pessoal de cada personagem, como, por exemplo, o suicídio de Judas, em que o personagem simbolicamente enrola a trança de tecido que carregava envolta do pescoço, em brilhante atuação de Rodolfo. O ator também morre com graça e lida com a morte dentro do universo do palhaço em *Romeu e Julieta*, na cena da morte de Mercúcio. Após sua morte em *Romeu e Julieta* retorna a cena em muitos momentos, porém o signo de sua morte é partilhado na troca do traje inicial por um traje branco, que o permite ficar em cena falecido e tocando violão. Em entrevista, Villela revela que na infância assistia a espetáculos de pequenos circos que se instalavam no sítio de seu avô. Isso trouxe para a composição de seus figurinos elementos que trazem aspectos como os tecidos marcados pela poeira da estrada, que remetem ao teatro itinerante e a estética de um teatro de rua e popular composto por elementos da C*ommedia dell'arte*.

Conforme afirma Villela (Muniz 2004, p193.), "antes de tudo o que se põe em cena é um espírito celebrante, primordial, único e que permite brincadeira com os traços. Vem tudo do

circo”. No processo de criação dos espetáculos *Romeu e Julieta* e *A Rua da Amargura*, a concepção inicial do figurino esteve sempre relacionada diretamente com a interpretação do ator e com o processo de direção.

Villela trabalha esculpindo com as mãos, sobre o corpo dos atores, os diferentes arquétipos dessas personagens. Isso personaliza o processo de criação de cada traje, potencializando sua força ritualística.

Desenho ilustrativo do autor, inspirado em Ronaldo Fraga.

Parte 3: ENSAIANDO SOBRE MODA

Apresentação: como definir o que é moda

Esta parte do trabalho é um estudo feito por um pesquisador de teatro, autor desta dissertação, acerca do termo moda. Apesar de não ser excludente e desejar servir àqueles que já pesquisam e trabalham no universo da moda, seu público-alvo são as pessoas interessadas no fazer teatral. Investiga-se a origem do termo, suas diversas relações com o vestuário e diferentes significados, a partir da tradição e do rito.

Moda e indumentária: falamos da mesma coisa?

A moda, para além de seu formato e de suas possíveis definições sob a ótica das ciências políticas, sociais, filosóficas e artísticas, é um termo notoriamente difícil de definir, com precisão, em sua independência como manifestação.

Se não se pode, logo de início, dizer o que a moda é, podemos afirmar com certeza que a moda não é um fenômeno universal. É própria de certas sociedades e de certas épocas. Pode-se dizer de maneira geral que os povos primitivos a desconhecem, e que talvez a grande significação religiosa e social atribuída à vestimenta e aos adereçamentos representam, em certa medida, um empecilho às manifestações de mudança (movimento que, como veremos, está diretamente ligado ao conceito de moda). Desde seu surgimento, sua lógica expandiu-se de tal forma que hoje pode dizer-se que a moda está presente no cotidiano de quase todas as sociedades que coexistem em nosso tempo. E isto inclui o âmbito teatral, seja nos palcos, nas plateias, e/ou nas vestimentas utilizadas por técnicos e atores nos bastidores do teatro.

O termo *moda*, conforme o dicionário Houaiss (2001), em seu significado etimológico representa maneira, gênero, estilo prevalente – de vestuário e de conduta, dentre outros. Também expressa conjunto de opiniões, gostos, apreciações, críticas, modos de agir, viver e sentir coletivos, aceitos por determinado grupo humano num determinado momento histórico. Ainda no mesmo dicionário, apreende-se que o radical *mod* vem de *modus*, do latim que significa medida, sentido geral do qual derivam sentidos específicos como modo de fazer. No caso da língua inglesa, por exemplo, houve um movimento linguístico em que ela recupera a palavra francesa *façon* (modo) e a transforma em *fashion*, que é como a moda é denominada nesta língua.

Segundo Catellani (2003), a moda é a forma que o vestuário adota em determinados momentos históricos, influenciada pelos movimentos artísticos, econômicos, sociais, políticos e

religiosos que o mundo experimenta. Esta afirmação destaca o aspecto de interligação que a moda possui com os acontecimentos de seu tempo e a diferença entre moda e vestuário.

Assim, o vestuário é um produto de utilização potencializada que está dentro da moda. E esta pode ser compreendida como um fenômeno, como também afirma Souza (2009), subordinado ao seu tempo.

A moda de um tempo é então aquilo que se usa cotidianamente neste tempo. Com o passar dos anos, ao cair em desuso, pode ser identificada, historicamente, como demarcadora deste período. Esse desuso (morte) de determinadas peças em função das novas que virão marca o movimento cíclico da moda. Trata-se de um fenômeno que só se realiza em função da renovação (morte e vida) das coleções. Para Malcolm Barnard (2003) o fazer de moda está relacionado a uma atividade, algo que antes fazíamos e que hoje nós usamos.

Olhando a questão por outro lado, o termo indumentária refere-se ao conjunto de trajes utilizados pelos diversos povos nos diferentes momentos da história da humanidade e que não estão sujeitos a mudança como o traje de moda.

O estudo da indumentária permite a compreensão das tradições e costumes de determinado povo relacionado à determinada época. A partir do final do século XII, a indumentária e a moda passaram a coexistir paralelamente. Segundo Barnard (2003) a moda e a indumentária podem ser as formas mais significativas pelas quais são construídas, experimentadas e compreendidas as relações sociais entre as pessoas. Essas relações se dão, em grande parte das vezes, através do corpo.

O termo traje também é utilizado como um sinônimo para roupa e vestimenta. Traje tem sua origem etimológica[6] na palavra *trager*, do verbo trazer: trazer algo para si, que de alguma forma tem grande pertinência no que diz respeito a criar identidade, termo muito abordado por teóricos no estudo de moda. Viana (2009) especifica os tipos de trajes e suas funções: o traje eclesiástico (de caráter religioso), o traje militar (utilizado pelas forças armadas) e o traje civil, seguimento que se subdivide em traje social (de uso cotidiano), traje de cena (traje utilizado em qualquer tipo de cena artística, que no caso do teatro pode adquirir também funções ritualísticas), traje regional, traje profissional, roupa interior e trajes dos folguedos (relacionados às manifestações populares).

[6] Do Dicionário Houaiss (2001).

Outro termo também recorrente no universo da *moda* é *vestuário* (derivado do latim *vestuarius*), um conjunto de peças de roupa ou traje que se usa sobre o corpo.

Desta forma, associada à vestimenta, a moda em seu significado sociológico, evoca simultaneamente dois aspectos: generalidade e especificidade. Significado este que equivale a dinâmica social de imitação e de especificação que ocorre desde o século XV. De acordo com o Dicionário Houaiss, o termo surge no ocidente durante o Renascimento. Neste mesmo período, os historiadores de *moda* Boucher e Laver localizam o surgimento da dinâmica de imitação e especificação/ individualização.

Na concepção do filósofo Simmel (2008), a moda é a imitação de um dado modelo que satisfaz a demanda pela satisfação social. Desta forma, entende-se que moda é um evento social próprio da sociedade moderna e não algo exclusivo da sociedade contemporânea. Já segundo Lipovetsky (2005), o aparecimento da moda está ligado à lógica do jogo e da festa. Derivada menos do consumo ostentatório e das mudanças econômicas do que das transformações do imaginário cultural.

Em sociedades do passado, incluindo as feudais, os códigos de vestuário eram relativamente estáveis, sendo capazes de comunicar a identidade social de quem usava certos trajes de maneira inequívoca. Porém, grande parte dessa estabilidade desapareceu com o advento da modernidade, e o vestuário se tornou de alguma maneira um indicador menos claro da identidade de uma pessoa. Durante o século XVIII, tornou-se cada vez menos usual dar à peça de roupa motivos decorativos com um significado específico, tendo a ênfase passada a incidir cada vez mais sobre o corte e a textura. Porém as roupas, mesmo que não fornecendo indicações tão claras sobre a identidade de quem as usa, ainda revelam características aos outros com base na vestimenta. Desta forma, tanto para Simmel (2008) quanto para Lipovetsky (2009) a moda é uma constante tensão entre a distinção e a imitação.

O filósofo Lars Svendsen (2010) desenvolve o termo moda, do ponto de vista filosófico, abordando sua função sob as diversas perspectivas às quais ele se relaciona: a linguagem, o corpo, o consumo e o ideal de vida. A moda e o local onde as roupas são uma parte vital da construção social do eu. Para o autor, a identidade é um dos conceitos seminais para se descrever a função da moda. Partindo deste pressuposto ligado à função, Svendsen afirma que a moda está no interespaço entre o individual e o conformismo. Portanto, é neste interespaço, de sua funcionalidade, que talvez se encontre a substância constitutiva da trama que sustenta, revela e

estrutura o significado da moda no corpo social do cotidiano contemporâneo, ao qual o teatro pertence (por se tratar de um espaço social), em sua manifestação tanto do ponto de vista do espectador, quanto dos profissionais dentro e fora dos palcos onde as questões coletivas e individuais coexistem.

No que se refere ao individual, o filósofo Svendsen aponta para uma busca atual da autorrealização, talvez a expressão mais clara do domínio que o individualismo (o indivíduo como uma ideologia) obteve e obtém sobre o homem pós-moderno. Segundo ele, há apenas dois séculos começamos, pouco a pouco, a pensar em nós mesmos como indivíduos. Foi então que o individualismo apareceu em cena, o que de certa forma anulou, ou transformou, o significado de coletivo no cotidiano do mundo contemporâneo. Antes, a participação do indivíduo no grupo já lhe garantiria uma identidade automática. Porém, ainda segundo Svendsen o indivíduo contemporâneo está destinado aos seus projetos pessoais de autorrealização dentro de uma atmosfera exclusivamente individual.

Se por um lado temos como parâmetro o individual, do outro temos o conformismo, termo que o filósofo relaciona à tradição (em sua potencialidade de proporcionar constância), afirmando que o homem pré-moderno tinha uma ideia mais estável porque ela se ancorava numa tradição, condição a que, em grande medida, o homem contemporâneo não pertence mais. De certa forma, esta estabilidade da identidade estava apoiada na tradição que não a questionava nem buscava alternativas, e com o fim desta identidade pessoal, o indivíduo passa a estar diante da questão: manter um estilo de vida. Ou seja, o surgimento do que o autor chamou de eu reflexivo, que não pode evitar uma procura crônica de alternativas entre as quais é possível escolher.

Para Svendsen, a natureza da moda é ser transitória. Há uma insistência central na inovação radical. A moda só é moda na medida em que é capaz de mudar (seria como um movimento em espiral). Ela se move em ciclos, sendo um ciclo o espaço de tempo desde o momento em que uma moda é introduzida, até aquele que esta é substituída por uma nova e seu princípio é tornar o ciclo (espaço de tempo) o mais curto possível, de modo a criar o número crescente de modas sucessivas. Desta forma, a moda se aproxima cada vez mais de uma realização de sua essência, já que seus ciclos se tornaram mais curtos, deixando de durar uma década – como no século XIX – para durar apenas uma estação a partir dos anos de 1970 em diante.

Percebe-se através da história da moda e do relato de estilistas como Jum Nakao que a criação do estilo novo está sempre apoiada na releitura de estilos anteriores. Essencialmente, a alta-costura dos anos 1970 fora apenas um desenvolvimento adicional da década de 1960, embora com uma ênfase maior na naturalidade. Nos anos 1980, as modas citaram e reciclaram muito explicitamente o passado sem o tom nostálgico dos anos 1970. E a partir dos anos 1990 marcam uma interminável série de reciclagens, embora tenham variantes espetaculares.

Neste sentido, para Svendsen, a moda é central no que diz respeito a esta ideologia da autorrealização estética que marca o período atual. Porém, apesar de a moda ter esta liberdade constitutiva com relação à classe ou status, a identidade social proporcionada por ela pode ser questionada como uma identidade social particularmente insólita.

Para citar apenas um ponto de vista da semiótica, Barthes (2009) faz um paralelo entre língua, fala, indumentária e traje. Ele afirma que a língua, por se tratar de uma instituição social independente do indivíduo, pode ser comparada ao termo indumentária, propriamente um objeto de pesquisa sociológica ou histórica[7]. A fala é para Barthes um ato individual, uma manifestação atual da função de linguagem e pode ser comparada ao traje, que se constitui no modo pessoal de como o indivíduo adota a indumentária. Sendo a linguagem um sistema genérico que compreende língua e fala, Barthes aponta como seu correspondente o termo vestuário. Coloca assim a moda como um movimento sempre decorrente da indumentária por não estar sujeita ao mesmo ritmo de mudança.

Barthes também lembra que a moda pode dar ao indivíduo uma dupla postulação: individuação ou a multiplicidade. Para o autor, a roupa é a base material da moda desdobrada para outros suportes, ao passo que ela própria é um sistema de significados culturais. Não é despropositado associar o conceito de moda estritamente às roupas, mas ao mesmo tempo, pode-se afirmar que nem todas as roupas podem ser incluídas nele, de tal forma que o termo moda tem um referencial mais estreito que o termo roupa ou traje. Para o autor, a moda é um discurso que rejeita a possibilidade de um diálogo com o seu próprio passado.

Em seu estudo *O sistema da moda*, Barthes distingue de início três aspectos do vestuário: a peça de roupa real, a peça de roupa representada e a peça de roupa usada. Três formas de existência aplicadas à roupa em sua trajetória. A roupa real é a peça de roupa física que é produzida, a roupa representada é a que está em exibição nas revistas e anúncios de moda

[7] Segundo Souza (2009), indumentária é um sistema de vestuário em relação à determinada época ou povo.

(poderia, talvez, incluir aqui os trajes utilizados apenas nos desfiles e que não são peças para o uso cotidiano), e a roupa usada, aquela que é consumida pelos usuários no cotidiano. Barthes, no entanto, está interessado acima de tudo na roupa representada, por ser esta com a qual o consumidor se depara.

O que encontramos é uma roupa sempre já representada e que foi definitivamente moldada por um discurso de moda. Barthes insiste, portanto, que é impossível pôr a roupa real à frente do discurso da moda e que esta ordem deveria ser invertida, de modo a se passar de um discurso constitutivo (roupa representada) para a realidade que é constituída. Estar na moda, para ele, nada tem a ver com as características materiais da roupa, mas é um produto da linguagem da moda.

De volta a Svendesen, que ao contrário de outros teóricos como Káthia Castilho e o estilista Ronaldo Fraga, não considera a moda como linguagem, o estudo de Barthes obtém mais sucesso quando analisado sob o aspecto político. Trata-se agora da moda mitificada, compreendendo-se a mitificação como um processo pelo qual o contingente e o histórico são transformados em algo necessário e universalmente válidos. Segundo Svendsen, Barthes está engajado num projeto de desmistificação destinado a revelar o mito como mito, de modo que as pessoas possam se emancipar dele. Porém, mesmo as palavras (a linguagem verbal) sendo modificadas de significado, de acordo com o tempo e o lugar, podem ser consideradas como estáveis. Ao passo que a semântica do vestuário está em constante mudança.

Do ponto de vista histórico, esta velocidade na mudança do vestuário está relacionada ao nascimento da confecção industrial da roupa e de alterações na confecção da alta-costura, período em que a simplificação dos trajes possibilitou grande progresso no setor ocorrido a partir de 1860, com o advento da máquina de costura.

A população europeia da classe trabalhadora se vestia com peças básicas, feitas de modo artesanal, ou se valia da moda operária, também conhecida como moda de confecção no início do século XIX. O objetivo inicial da confecção era fabricar trajes militares, mas a necessidade de vestir a crescente classe de desfavorecidos originou a demanda por roupas de baixo custo. Assim, a confecção militar se expandiu para vestir a área civil. Esta roupa de confecção se caracterizava por ser bastante simples, quase um uniforme, com pequenas variações de acordo com a região: era a moda popular. Mas ao lado do povo havia a burguesia, detentora do poder econômico e

político e que via na moda uma forma de diferenciação, distinta da questão da uniformização militar.

Campo fértil para o inglês Frederick Worth[8], que deu início em 1857 àquilo que se tornaria a alta-costura. Worth foi o primeiro costureiro a ganhar renome na história da moda e também o primeiro a usar pessoas como suporte para exibir suas criações – os primeiros modelos da moda. De início, o costureiro atendia encomendas ao gosto da clientela, mas não tardou a impor suas ideias em coleções sazonais. No final do século, uma elite privilegiada era vestida não só por Worth, mas também por costureiros como Jacques Doucet[9] e mais tarde, por Paul Poiret[10].

Estes nomes deram origem ao termo estilista (costureiro criador) que enfatizou um aspecto artístico no processo de criação de moda. Souza (2009) classifica o termo de fenômeno e expõe a moda, em sua sensibilidade às transformações sutis do gosto; a suas ligações as elites do dinheiro e ao fato de ser manobrada por costureiros criadores. Apontando para uma espécie de futilidade associada a esse fenômeno, a autora compara o trabalho do costureiro na criação de um modelo ao de um escultor ou pintor, ressaltando a relação do artista que trabalha a matéria em seu ateliê. No caso do costureiro/ estilista essa matéria é composta por tecidos e aviamentos (entre outros) que se transformam numa peça de vestuário e que terá como suporte o corpo humano. Souza termina o estudo afirmando que é preciso ver a moda inserida em seu tempo visando descobrir as ligações ocultas que esta mantém com a sociedade.

De acordo com Lipovetsky (2005), na segunda metade do século XIV novos comportamentos em relação ao passado e à Antiguidade vêm à luz com o surgimento do hábito de colecionar relíquias, primeiro na Itália, depois em toda Europa. Nos séculos XVI e XVII, a elite rica despende imensas fortunas na compra de raridades da Antiguidade como estátuas, medalhas, moedas, inscrições, vasos e outros. Porém, segundo o autor, a orientação do gosto para o passado não renova de modo algum o espírito imemorial de tradição e respeito pelos antigos.

---

[8] Charles Frederick Worth (1826-1895), costureiro e estilista inglês que vivia e trabalhava na França, é considerado o pai da Alta Costura.

[9] Jacques Doucet (1853-1929) *designer de moda* francês fundou em Paris uma das primeiras casas de alta costura.

[10] Paul Poiret (1879-1944) começou a desenhar vestidos enquanto trabalhava numa fábrica de guarda-chuvas, em meados da década de 1890. Em 1898, foi contratado como aprendiz do costureiro Jacques Doucet, de quem absorveu muitas estratégias que usou mais tarde, como ter suas criações usadas por atrizes famosas. Sarah Bernhardt foi uma delas. Em 1901, ele deixou o ateliê de Doucet e foi trabalhar com Charles Frederick Worth, o estilista que dominou a moda francesa no fim do século 19. Poiret abriu o próprio ateliê em 1903.

Trata, bem ao contrário, de uma marca do espírito moderno, uma vez que aí se exprime um gosto pela descoberta, um culto esteta-ético ou erudito do passado, um olhar distanciado que metamorfoseia as obras antigas em objetos de pura contemplação.

Simultaneamente ao aparecimento da mania pelo antigo, surge a febre do presente, a *moda* no sentido estrito e de culto do efêmero. A moda – com suas variações perpétuas, sua estetização do vestir, seu trabalho sobre as formas do corpo – constitui para Lipovetsky uma ruptura, uma invenção social histórica do Ocidente em meados do século XIV.

Desta forma, uma nova manifestação social do desperdício ostentatório vem à luz sob o signo da antitradição, da inconstância e da frivolidade. Pois, se a moda espetaculariza a posição social, põe igualmente em cena o corpo de maneira enfática, jogando com suas formas, reduzindo-as ou ampliando-as por vezes até a extravagância. Daí em diante o luxo indumentário alia-se ao capricho estético, a busca do efeito e a um hiperbolismo lúdico. (Lipovetsky, 2009).

Com a moda, afirma Lipovetsky, instala-se o gosto pela renovação. Esta não pode nascer senão sustentada por uma atitude mental inédita que dá mais valor a transformação que à continuidade ancestral. Daí em diante, a força do ofício e as condições do desenvolvimento das marcas residem nas políticas de criação e de imagem, ou seja, na assimilação dos princípios constitutivos da forma-moda: a mudança, a sedução-comunicação e a diversificação da oferta.

Nesta formação composta de tradição e inovação, a moda estabelece a reestruturação do tempo e da tradição pelo tempo da moda: reinvenção e reinterpretação do passado pela lógica-moda do presente. A moda hoje se reorganiza em torno do eixo temporal do presente sem perder os vínculos íntimos com a tradição. Palco de criação, onde o espaço de valor afirma-se igualmente como lugar de memória, em primeiro lugar, pela perpetuação de técnicas tradicionais, de habilidades artesanais na fabricação das partes. Em seguida, por um trabalho de promoção, da mise-en-scène, de valorização de sua própria história. Culto do fundador e dos criadores que se inspiram nele para glorificação do espírito de marca e da fidelidade a um estilo ou a um código de reconhecimento, celebração de acontecimentos significativos, a construção de uma marca inseparável da gestão simbólica de suas raízes, do trabalho de edificação de um mito.

Segundo Lipovetsky, através de referências de um passado mitificado, de legendas de origens é que se moldam as grandes marcas. Mesmo em uma época de informalidade como a atual, que vê ampliar-se o abandono dos ritos e outros comportamentos convencionais, os eventos de moda mantêm-se carregados de cerimonial que faz uso de recursos teatrais como a

cenografia, a sonoplastia e a iluminação partilhando um conceito, uma identidade ou ideia de maneira expressiva e criativa. Afirmando ser também isso que nas sociedades atuais é capaz de ressuscitar uma aura do sagrado e da tradição formal, de fornecer uma tonalidade cerimonial ao universo das roupas, de reescrever o ritualismo no mundo desencantado (massa-midiatizada) do consumo. Com a diferença de que essa reativação do princípio ritual acha-se reciclada pela lógica emocional. A arte de viver que acompanha a moda atual não é mais uma convenção de classe é teatro para melhor provar os prazeres dos sentidos, jogo formal investido da função de melhor sensualizar a relação com a vestimenta (Lipovetsky, 2009).

É da espiral desenfreada do transitório que, de acordo com Lipovetsky, desenvolve-se hoje o gosto pelas raízes e pela eternidade em meio à aceleração do ciclo/espiral da moda. Assim, uma surda necessidade espiritual continua a sustentar, mesmo de maneira ambígua, a relação do indivíduo com este universo de renovações. A necessidade de subtrair-se à inconsistência do efêmero e de tocar um solo firme, sedimentado, em que o presente recobre-se de referencial duradouro a partir da tradição.

Apontamentos Finais

A partir desta reflexão acerca do termo moda, podemos apreender que a moda na atualidade é hibridizada. Traz em si a tradição, através da artesania e dos costumes populares resignificados pela alta-costura, mas também carrega elementos de uma espetacularização do cotidiano. O desfile de moda funciona como uma espécie de celebração colocada em uma esfera ritualizada de nascimento e morte das coleções. Este rito, no entanto, mantém um movimento de culto ao novo através da impressão pessoal do estilista-criador, que se vale do diálogo com a tradição e o costume popular, com o objetivo de sobreviver à perenidade do ciclo da moda através de uma ideia e/ou um ideal de vida que está colocado à venda. A moda, até o presente momento, não pode ser classificada como expressão artística conforme afirma Souza, pois seu foco principal é o consumo. O produto ou os produtos que estão à venda, relacionam-se mais ao plano da ideia, da artesania do pensamento, do que um simples estilo de guarda-roupa. Trata-se de um movimento expressivo que se vale de elementos das artes em sua produção. O desfile como se verá adiante, utiliza-se de mecanismos do teatro.

Considerando o movimento econômico e os benefícios que esta indústria traz ao país, torna-se de grande relevância localizar e refletir os elementos que a constituem, tanto na teoria quanto na prática, como já vem acontecendo.

A moda está sendo questionada por estilistas nacionais, que se posicionam contra sua relação desenfreada com o tempo e com a matéria, através de coleções que resgatam elementos já desenvolvidos em coleções anteriores, ou mesmo optando por não apresentar uma coleção em determinada estação. Estilistas que prezam uma relação mais intimista e reduzida com a produção, resgatando métodos e técnicas de artesania na construção de narrativas, onde o evento desfile de moda serve de espaço de partilha expositiva de técnicas e materiais ligados à tradição e aos costumes populares. São trabalhos que apontam para um movimento do futuro (da necessidade criada), preocupados em revelar o presente (identidade individual e coletiva), destacando em suas coleções aspectos estéticos que se aproximam do fazer artístico.

Parte 4. ALINHAVE NA PASSARELA:

Desenho ilustrativo do autor, inspirado em Ronaldo Fraga.

Ronaldo Fraga e a moda teatralizada

4.1. INTRODUÇÃO

A obra do estilista Ronaldo Fraga tem sido tema de pesquisas apresentadas em simpósios e dissertações em áreas do saber distintas, como a literatura, a comunicação, semiótica, psicologia clínica e ciência de formação da moda, entre outras. Como o estudo de sua obra sob a ótica da teatralidade ainda permanece inédito, é nesta lacuna que o presente capítulo se articula.

4.2. BREVES DADOS BIBLIOGRÁFICOS

Ronaldo Fraga, 44 anos, nasceu em Belo Horizonte (MG) e é descendente de escravos. Seu pai foi ferroviário e jogador profissional de futebol. Além destas atividades, o pai fazia cinzeiros e outros objetos de ferro em forma de flores para complementar a renda familiar. A mãe é de antiga família mineira. Trabalhou, quando solteira, na *Tecelagem Renascença* e dividia os teares com Clara Nunes. Esta artesania familiar cedo se faria presente na vida de Ronaldo Fraga.

Na infância e juventude, Fraga investiu na sua formação de desenhista e foi isso que o levou ao mundo da moda: o simples fato de saber desenhar. Acreditava que desta forma poderia criar melhor as vestimentas das personagens que inventava. Em seu blog e/ou site na internet[11] ele declara que ainda costuma conduzir seu processo criativo desta forma: cria trajes para personagens que surgirão nas passarelas. O procedimento, no entanto, poderia gerar uma discussão acerca de quem vestiria esta moda se um ser humano real, ou alguém sem uma identidade fortemente constituída, que precisa que um indivíduo externo determine sua forma de vestir.

Ele faz sua formação universitária em Estilismo e Modelagem do Vestuário na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Cursa no exterior Pós-Graduação na Parsons School de Nova York, e faz o curso de chapelaria na Central Saint Martins College of Art and Design, de Londres.

Fraga recebe, em 1996, o prêmio de estilista revelação no Phytoervas Fashion[12]. Passaria depois pela Casa de Criadores[13] e se instalaria no elenco da São Paulo Fashion Week[14] em 2001.

---

[11] www.ronaldofraga.com.br

[12] Evento que surgiu em 1993, embrião do Morumbi Fashion (1996) e, portanto, precursor também do SPFW (2001).

[13] Evento de moda e cultura jovem, criado por André Hidalgo em São Paulo no ano de 1997.

Em uma análise semiótica discursiva da obra de Ronaldo Fraga, a pesquisadora Maria Carolina Garcia Geraldi (2002) afirma que Fraga inseriu o humor (de maneira séria) na cena cotidiana da moda nacional. Sua afirmação parte das referências do universo mineiro resgatadas pelo estilista em suas coleções: na criação de imagens que vão se transformando em profissões de fé, protestos, festas, celebrações, sons, coreografias e vestimentas. Fraga carrega no olhar e na inspiração o barroco de sua terra, que recria nas peças que desenha, nos cenários que idealiza e nas músicas que seleciona para os desfiles que concretiza.

4.3. ALGUMAS INFLUÊNCIAS DECISIVAS SOBRE RONALDO FRAGA

4.3.1. O Barroco

Figura 46-Escultura de Aleijadinho, c.1800-1805: Profeta Joel em expressão mística predisse o anúncio do Pentecostes e do Julgamento Final. Congonhas do Campo. (Foto do autor, 2010).

Uma das etimologias sugeridas para *barroco* por Manguel (2001) é o de uma pérola irregular criada em camadas por uma ostra em torno de um invisível grão de areia. Como no caso desta pérola, o barroco proporcionaria ao artista a possibilidade mágica de revelar por meio da ocultação. Porém, na região de Minas Gerais, e ainda de acordo com Manguel, o barroco assumiu aspectos originais. Primeiro, por não seguir modelos oficiais europeus ou artesãos qualificados, durante a chegada caótica dos colonizadores em busca do ouro (início do século XVII). Em seguida, amplia-se com o surgimento de arquitetos e artistas locais que, familiarizados com a terra, eram capazes de selecionar e adaptar elementos mais adequados da

[14] Recebeu seu nome atual em 2001. É hoje um dos mais importantes eventos de moda da América latina, realizado em São Paulo.

própria região. Nos morros de Minas Gerais, os materiais dos artistas eram o ouro, a madeira (cedro brasileiro) e a pedra-sabão, material com o qual o gênio de Aleijadinho[15] viria a se expressar em plenitude, revelando uma nova forma de expressão artística nos trópicos. A obra de Fraga traz esta mesma mão de obra que executa o trabalho com os princípios de artesania e apelo popular – entram aqui também as texturas obtidas nos têxteis que mãos hábeis executaram ao longo dos séculos no Brasil.

A preocupação de Aleijadinho com os detalhes dos trajes em suas esculturas está presente nas pequenas delicadezas: aplicações e bordados recorrentes no trabalho de Fraga, porém, o que mais chama a atenção é o aspecto teatral da vestimenta das esculturas que permeiam as coleções de Fraga. Pequenos ornamentos narrativos que habitam os trajes desenhados pelo estilista e trazem a característica de um rebuscamento de informações arranjadas e alinhavadas de maneira harmônica e festiva, resgatando e materializando no traje e nos desfiles uma composição conectada à religiosidade otimista e redentora; também muito presente na obra de Aleijadinho e nos afrescos e na arquitetura das igrejas barrocas mineiras. Esta fusão se reflete na obra de Ronaldo Fraga, caracterizada por estes pensamentos barroco *tupiniquim*.

Assim, o novo e o miscigenado no Brasil que se integraram às antigas tradições seculares, como é o caso das vestimentas católicas[16], estão presentes no processo criativo de Fraga. Como o corte da indumentária eclesiástica também o inspira do ponto de vista estrutural e da codificação de cores tão presentes na liturgia[17]. No entanto, seu trabalho com as cores ganhará um aspecto lúdico e muitas vezes inusitado, como veremos em breve.

4.3.2.- ARTUR BISPO DO ROSÁRIO

Fraga apresentou em 1997 uma coleção em que a roupa parecia estar sempre "por um fio", com aspecto de inacabada, feita com técnicas e efeitos de tapeçaria. O corpo aparecia como uma estrutura imaginária devido à forma com que os mantos cobriam o corpo dos modelos.

---

[15] Antônio Francisco Lisboa nasceu em Vila Rica (hoje Ouro Preto) em 29 de agosto, por volta de 1730/38, faleceu em 18 de novembro de 1814 na mesma cidade. Filho de um mestre de obras português e de uma escrava africana. Foi escultor, entalhador e arquiteto, autor de um grande número de obras, é considerado pela crítica como maior expoente da arte no Brasil Colonial e maior nome do barroco americano.

[16] Os trajes são forte elemento simbólico presente no barroco – e até hoje seguem os mesmos padrões determinados em Roma no século XII.

[17] Tanto o estudo dos trajes como de suas cores fazem parte da liturgia, aspecto formal dos atos ritualísticos da Igreja. Apenas como exemplo do uso das cores, o branco simboliza a vitória, a paz; o vermelho, o fogo, o sangue, o amor divino; o verde, a esperança; o roxo, a penitência; o preto, o luto e o rosa, a alegria.

Figura 47 – Modelo com máscara de Ronaldo Fraga no desfile *Em nome do Bispo*. (Fonte A). Desenhos de Fraga e modelo durante o desfile (imagem- http://frescurademoda.blogspot.com.br/2010/11/arthur-bispo-do-rosario-no-brasil.html). Acesso em junho de 2012.

As roupas foram desfiladas por modelos que apenas colocavam-nas em frente ao corpo, usando como base apenas uma malha cor da pele. A cartela de cores e o formato da coleção foram inspirados em Artur Bispo do Rosário, artista plástico brasileiro, que a partir de 1938 viveu internado em uma clínica de tratamento mental[18]. O nome da coleção era *Em Nome do Bispo*. Fraga mantém as cordas e linhas características na obra de Bispo (devido a sua experiência na marinha), e nas aplicações e resignificações de pequenos elementos inseridos nos mantos como crucifixos e flores de plástico o estilista mantém na plasticidade do traje a atmosfera mística que permeia a obra de Bispo, o que traz ao desfile um elemento de celebração.

Na coleção de inverno de 2000, *As Células de Louise,* o Bispo do Rosário ressurge como influência através do universo da artista plástica Louise Bourgeois[19], considerada pelo estilista a versão feminina de Rosário.

Outra importante influência sobre o estilista foi o poeta Carlos Drummond de Andrade.[20]

[18] O artista passou a produzir objetos com diversos tipos de materiais oriundos do lixo e da sucata, hoje classificados como arte vanguardista e comparados à obra de Marcel Duchamp.

[19] Bourgeois nasceu em 25 de dezembro de 1911 em Paris. Estudou matemática na Sorbonne e artes na École Du Louvre e na École dês Beaux-Arts. Foi para os Estados Unidos em 1930 onde continuou a estudar artes e lá viveu até seu falecimento em 31 de maio de 2010 aos 98 anos. Conhecida por suas esculturas abstratas e expressionistas tem entre suas obras mais conhecidas a escultura *Maman*, uma aranha de 9 metros de altura em exposição no MAM-SP, Parque do Ibirapuera.

4.3.3. CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Figuras 48 e 49- Desfile *Boi Tempo.* (Fonte A)

Figuras 50 e 51- Desfile *Boi Tempo* (Fonte A)

[20] Nasceu em Itabira, Minas Gerais em 31 de outubro de 1902. Autor de uma vasta obra: poesia, contos, crônicas e livros infantis. Faleceu em 1987 no Rio de Janeiro.

O tempo retratado nas poesias de Carlos Drummond de Andrade foi o tema da coleção *Todo Mundo e Ninguém,* inverno de 2005. O desfile trazia nos trajes a vestimenta como registro da passagem do tempo a partir da observação de elementos retirados da tessitura do poeta diante da memória, do presente e da eternidade refletidos no cotidiano. Acontecimentos como o nascimento, a morte, o batizado, a festa, a saudade, o casamento e o luto. Ronaldo Fraga descreve Drummond colorindo-o com cores de memória, cores que marcam o desfile como: o rosa seco e o rosa pó. As lembranças **(figura 51)** que estão por um fio para ser esquecidas, mas que permaneceram costuradas nos trajes que vestem a coleção.

Pequenas delicadezas bordadas a laser, *tweeds* (tecido de lã cardada, grosso e rústico em vários padrões coloridos), sedas e tules. Formas que transitam por todas as décadas do século XX, resgatadas do cotidiano.

Algumas peças destacam-se para ilustrar a potencialidade narrativa dos trajes no conjunto do desfile. O vestido Jabuticabeira **(figura 49)** traz a leitura do estilista em relação ao tempo na obra de Drummond, retratado na imagem da árvore que, mesmo seca, traz o fruto nos galhos. Este aspecto está descrito no vestido nas características do material utilizado na construção da peça: o brocado (tecido antigo, em vias de extinção, como a memória prestes a se perder) é a base onde foram aplicados os frutos (jabuticabas de pérolas) no vestido. Alguns dos vestidos da coleção **(figura 49, 50 e 51)** trazem nos botões a imagem de um bebê em batismo. E um terceiro vestido **(figura 50)** traz na estampa uma carta escrita por Mário de Andrade em 1925 a Drummond e, na mesma peça, as golas cortadas a laser simulam páginas arrancadas de um caderno de anotações. Na parte de baixo do mesmo traje, uma versão pop do poeta – uma estampa de Drummond na nota de cinquenta cruzados novos. Estão presentes ainda estampas de manuscritos e bilhetes do poeta nos casacos masculinos, relógios de pulso e outros pequenos detalhes que compõe a trama narrativa do desfile.

Na cenografia há um labirinto construído com tecidos delicados grafados com inscrições do poeta e fotografias de Drummond. Fraga busca na poesia o elemento atemporal para composição de suas coleções, na tentativa de resistir ao curto tempo de vida ditado pelas estações de moda (tempo entre um desfile e outro), tempo este que diminui a cada ano.

4.3.4. JOÃO GUIMARÃOES ROSA

No repertório de influências de Fraga encontra-se ainda João Guimarães Rosa[21], um dos mais importantes escritores brasileiros. Foi autor do romance *Grande sertão:Veredas*, obra que inspirou a coleção *A Cobra Ri*, ambientado no sertão brasileiro.

Figuras 52 e 53 - Coleção *A Cobra Ri.* (Fonte A).

A coleção *A Cobra Ri* (2006/07) retrata a história de amor entre Riobaldo e Diadorim[22]. A coleção traz no conjunto tecidos leves e pesados: musselinas, malhas de algodão, crepes e sarjas sobretintos, simulando o dégradé do amanhecer do sertão **(ver figuras 52, 53 e 55)**, aplicações de cobras, pássaros, buritis. A noite sertaneja **(figura 54)** está representada nas estampas em preto e azul, estampas de luas e estrelas que resgatam também histórias paternas contadas sobre as noites do sertão.

[21] Nascido em Cordisburgo, Minas Gerais em 1908, e falecido no Rio de Janeiro em 1967.
[22] Riobaldo e Diadorim são personagens do romance Grande Sertão: Veredas (1956), do escritor João Guimarães Rosa.

Figuras 54 e 55- Desfile *A Cobra Ri.* (Fonte A)

Nos adornos de cabeça **(figuras 54 e 55)**, pequenos adereços e penteados desalinhados para cima. Cenograficamente Fraga cria um ambiente **(ver figura 52 e 53)** que remete à tradição popular forrando o palco/passarela com um grande tapete composto com motivos que pertencem ao imaginário popular e ao universo roseano: cobras, bois, plantas e símbolos místicos, dentre outros. A cenografia do desfile traz à memória o tapete de serragem colorida construído tradicionalmente para a *Festa do Divino*, instaurando uma atmosfera de celebração e contemplação ao imaginário popular.

4.3.5. ZUZU ANGEL

Figuras 56, 57 e 58- Desfile *Quem matou Zuzu Angel?*(Fonte A).

A estilista Zuzu Angel[23] também foi infuência para Fraga na coleção *Quem matou Zuzu Angel*? (2001/02), em que abordou aspectos representativos dos anos de ditadura no país, que Zuzu combateu ardentemente. Os trajes traziam cortes, estampas e aplicações de nuvens azuis **(ver figura 58)** e chuva de sangue, cata-ventos verde-amarelo como referência ao período militar **(figura 56),** azulejos dos anos 1970, samambaias e andorinhas de alpendres **(figura 57)**. Estas andorinhas são estes pequenos pássaros urbanizados que passaram a viver em alpendres, marquises ou varandas onde constroem seus ninhos, uma possível leitura para este traje, como se trata de uma coleção em que Fraga retoma o posicionamento político da estilista em protesto contra a ditadura e suas injustiças ocorridas no período. A andorinha traz a característica de um pássaro que vive em bando, talvez represente uma fala em favor da união entre as pessoas contra as injustiças. O fato deste pássaro se alimentar no ar, também pode ser visto como uma metáfora relacionada ao fato de se alimentar no sonho e na poesia.

Figuras 59 e 60- Desfile *Quem matou Zuzu Angel?(*Fonte A).

Na cenografia, bonecos de pano estavam dispostos pelo palco/passarela, pendurados em posição de tortura **(Figura 60)**, para marcar os anos da ditadura militar no país. O piso **(Figura 59)** representava um céu invertido, coberto pela repetição de uma imagem fotográfica impressa de céu e nuvens reproduzida em série.

[23] Nos anos 1950 iniciou seu trabalho como costureira, quando fazia roupas para alguns familiares. No ínicio dos anos 1970 abriu uma loja em Ipanema, quando começou a realizar desfiles de moda nos EUA.

O desfile traz em sua construção a dor e o posicionamento político adotado pela estilista Zuzu Angel através da moda, em um período de grande repressão política no país marcado por perseguições e mortes.

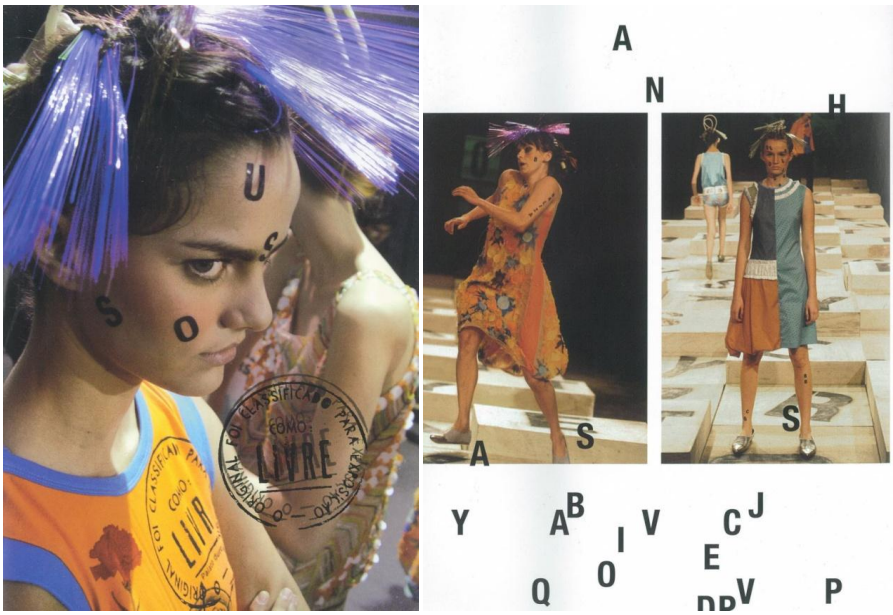
Figuras 61 e 62- Desfile *Corpo Cru,* 2002. (Fonte A).

A busca da teatralidade, com especial destaque aos elementos do teatro de formas animadas, estava presente, como já vimos, nos bonecos pendurados que representavam os torturados e presos políticos da ditadura militar brasileira no desfile *Quem Matou Zuzu Angel?*. No caso do desfile Corpo Cru **(figura 61)**, eram bonecos suspensos que desfilavam os trajes. Este desfile foi apresentado após a queda das torres gêmeas nos Estados Unidos, no dia 11 de setembro de 2001.

Também é uma das coleções preferidas de Fraga, por se tratar de uma coleção que marca no desfile o dia em que o corpo abandona a roupa, cansado de ser subjugado por ela. Na cenografia, bonecos de madeira em um carrossel de açougue exibiam as peças, cuja modelagem sugeria volumes incomuns, transposição de *pences* nas costuras, acabamentos ao avesso, estampas de carne crua, peitos de borracha e tranças falsas. Porém, um fato curioso é que no meio do desfile a estrutura do carrossel quebrou e as camareiras concluíram o desfile deslocando os bonecos pela passarela **(Figura 62).**

O trabalho com o teatro de formas animadas se repetiria com o Grupo Giramundo, de Belo Horizonte, que foi analisado e está no Anexo 03- **Coleção *Tudo é Risco de Giz,* inverno de 2009.**

4.3.6. TOM ZÉ

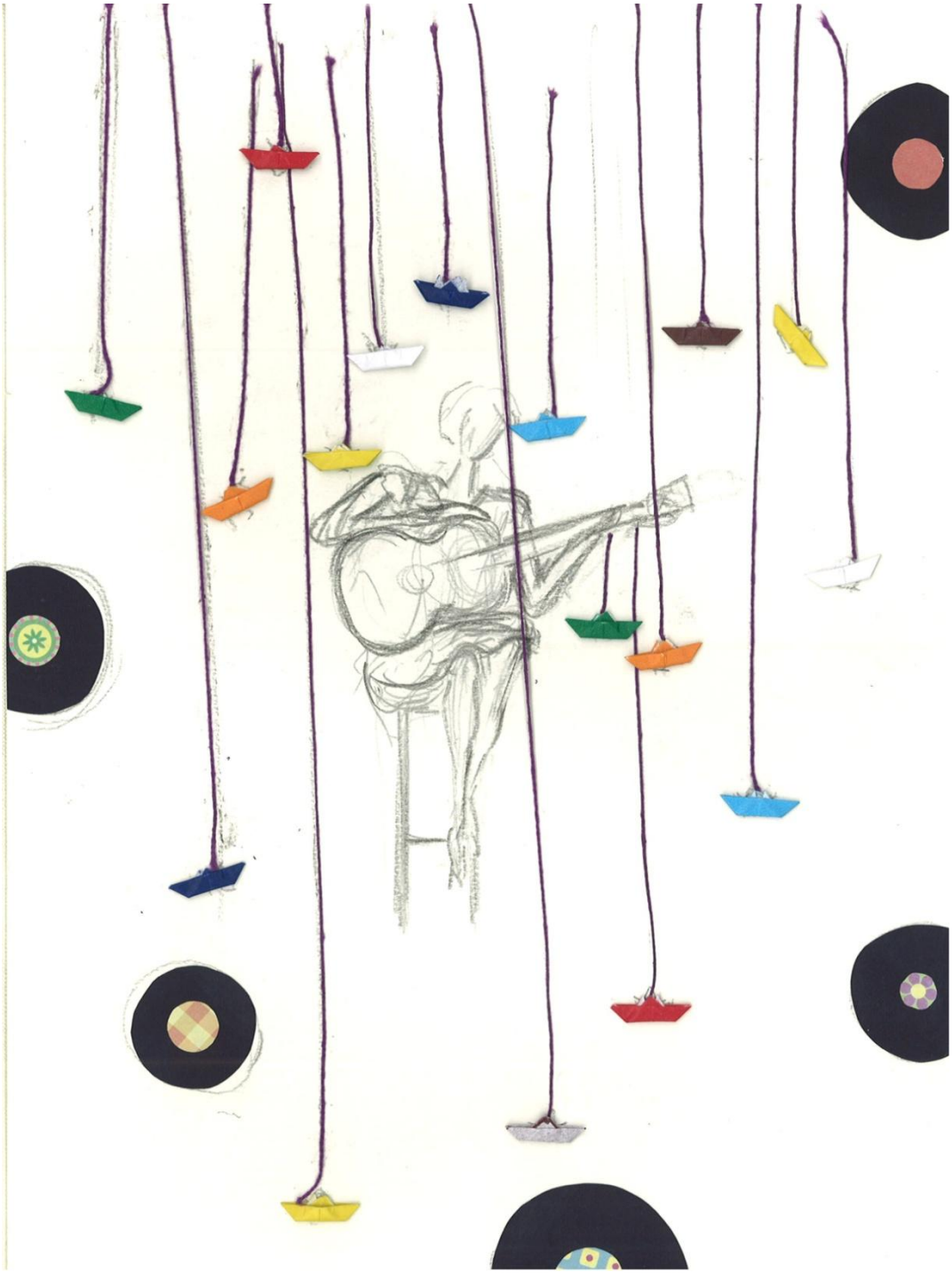


Figuras 63 e 64 - Desfile *São Zé* (Fonte A).

Do músico, ator, compositor e jardineiro Tom Zé, Fraga traz na coleção *São Zé* o processo de criação musical e a referência tropicalista, criando com base em peças desconstruídas. O desfile trazia nos trajes estamparias de objetos eletrônicos e elementos que emitem som como liquidificadores, ventiladores, interruptores, telefones celulares e bocas gritando. Os tecidos foram vazados a laser, bordados com fios de plástico. Os tons eram vibrantes, como os botões prateados gigantes. Os modelos traziam, como adereço de cabeça, fibra óptica reflexiva; nos pés, sapatos estampados com peixes escamados. A maquiagem (**ver figura 63)** foi feita de letras adesivas coladas pelo rosto que dialogavam com a proposta cenográfica do desfile.

Na cenografia, **(ver figura 64)** praticáveis de madeira em níveis diferenciados com letras grandes impressas em preto ficavam distribuídos pela passarela, criando um percurso que brincava com o caminhar dos modelos, que tinham que dar passos largos e saltos para circular pelo espaço. Observa-se que o estilista utiliza-se do jogo através da cenografia: ao criar uma

dificuldade para caminhar em cena, provoca nos modelos uma reação de jogador/ ator. É um recurso de encenação através da cenografia.



Desenho ilustrativo do autor, inspirado em Ronaldo Fraga.

4.4. O DESFILE NARA LEÃO

A escolha do desfile *Nara Leão* para uma análise mais aprofundada da teatralidade na obra de Ronaldo Fraga está ligada primeiramente à identificação pessoal do autor com a poética do estilista: esta é construída a partir do encontro de temáticas que resgatam o costume popular, a artesania e a poesia, inserindo-as através de pequenas delicadezas nas coleções (trajes) e na passarela (palco) em seus desfiles de moda. Estes se desdobram também em exposições e oficinas destinadas à preservação de tradições e costumes populares, como os bordados feitos por artesãs pertencentes a comunidades de regiões específicas do país.

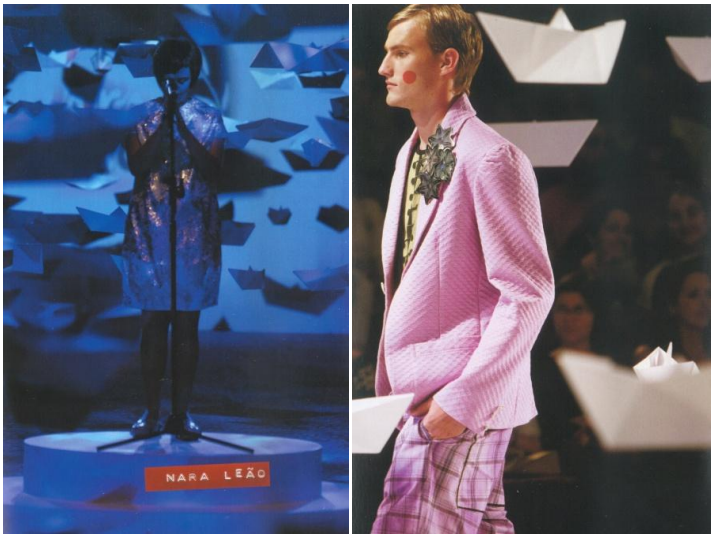
Em um primeiro momento, o texto apresenta o estilista e o tema do desfile. Faz-se então uma breve abordagem acerca dos termos teatralidade e traje de cena, seguidos por observações acerca do desfile de moda, seus tipos e gêneros. Na etapa seguinte, uma breve descrição analítica do desfile propriamente dito, abordando a carta release do desfile escrita por Ronaldo Fraga, um relato acerca de um workshop com o estilista (vivenciado pelo autor). O processo de criação é analisado através de alguns dados sobre o funcionamento de seu ateliê e observações acerca do desfile em geral (com focos nas características teatrais). A análise é feita a partir do registro do desfile em vídeo e fotografias disponíveis no site do estilista (www.ronaldofraga.com.br). Adotaram-se as diversas entrevistas concedidas por Fraga a respeitados programas de entrevistas da televisão brasileira como material de referência ao trabalho (todos os links estão nas referências bibliográficas).

Nara Leão, nos palcos e na vida

O desfile revela a personagem Nara Leão desenhada por Ronaldo Fraga, que é inspirada na cantora e intérprete Nara Leão (1942-1989), cantora brasileira, musa do movimento Bossa Nova e retratada na materialidade e imaterialidade em todos os elementos do desfile.

Fraga vê a moda como uma linguagem e um mecanismo: através de seus croquis, cria suas personagens e as desdobra em coleções construídas a partir de um tema preestabelecido. Os temas que Fraga elege variam de acordo com figuras, artistas e até espaços geográficos de representação simbólica para o país, como no caso do Rio São Francisco, justamente o mote do desfile, que se desdobrou em uma exposição artística que percorreu o país, como já acontecera

com outros desfiles. Os desfiles de Fraga carregam elementos e atitudes que dialogam com as inquietudes do estilista, ligados às suas opções estéticas e éticas que condizem a um olhar voltado para a universalização do interior do país, como fizeram grandes artistas nacionais. No caso de Ronaldo, ele se vale da vestimenta, tecida e apresentada à crítica e ao público através da moda. Os desfiles apresentam grande relevância artística, como veremos em *Nara Leão* (2007/2008).



Figuras 65 e 66 - A cantora Fernanda Takai cantando na abertura do desfile Nara Leão em meio a um palco repleto de barquinhos de papel, que compunham a cenografia; e Modelo se deslocando pelo cenário durante o desfile (Fonte A).

Figura 67- Coleção *Nara Leão,* O estilista cantando com Fernanda Takai no encerramento do desfile (imagem -tofunachina.com/wp-content/uploads/) Acesso em 2010.

O desfile *Nara Leão* corteja e dramatiza as várias fases da carreira da cantora, retratada através de um conjunto de elementos: trajes, cenário, iluminação e música unificados pelo mesmo foco narrativo – o tema do desfile. Os trajes que compõem a coleção trazem em suas composições fases e correntes musicais pelos quais Nara Leão passou em sua carreira. Segundo Fraga, a carreira dela foi construída em um estilo muito próprio. Esta diversidade traz um aspecto que interessa à moda, como veremos mais adiante.

O desfile também contou com a presença, na passarela, da cantora Fernanda Takai, vocalista da banda alternativa Pato Fu, que interpretou canções marcantes da carreira de Nara e ao final do desfile cantou junto ao próprio Ronaldo Fraga e ao público. Um ato performático que oferece elementos muito significativos para evidenciar aspectos de teatralidade presentes neste desfile.

O desfile *Nara Leão* retrata muitos dos aspectos recorrentes na obra de Fraga, como a apropriação do costume popular costurado de maneira poética com a figura popular da cantora e intérprete Nara Leão. Fraga afirma repetidamente em entrevistas que ela influencia seu trabalho. *Nara Leão* (2007/08) pode ser classificado em uma categoria de espetáculo, por relacionar-se intimamente com algumas características de teatralidade. Como as representações em palco tradicional, este desfile partilha com o público uma reflexão ou ponto de vista acerca de um tema. Cria-se assim uma narrativa fragmentada e sem conflito, mas que representa algo para o público. Vai muito além da divulgação de uma identidade através das roupas exibidas no contexto do desfile. Para melhor expor este ponto de vista seguem algumas observações acerca da teatralidade.

Teatralidade e traje de cena: breve esclarecimento

O termo representação citado acima, segundo Patrice Pavis em *A encenação contemporânea* (2010), é um objeto concreto e empírico produzido por atores, encenadores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores e toda equipe de criação e produção. Pavis refere-se à encenação como: ideia de uma cena (re) apresentada, ou seja, o teatro concebido como a retomada de uma ideia ou realidade anterior (como ocorre em Nara Leão, como veremos mais adiante). O autor (2010) refere-se à representação, de todos os tipos de manifestações (do inglês: *cultural performance*), concluindo que as artes do espetáculo (*performing arts*) são apenas uma fração minoritária no conjunto das representações de todos os tipos.

Desta forma, a encenação é uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, coordenado por um encenador ou por um coletivo, colocando o teatro em prática a partir de um sistema implícito de organização de sentido. O que para Pavis difere da *performance* por tratar-se de um gênero frequentemente autobiográfico em que o artista procura negar a ideia de *(re)presentação* ao efetuar (em cena) ações reais em não fictícias apresentadas apenas uma vez.

Já segundo Jean Pierre Sarrazac (2012), o termo teatralidade está situado em um território que permite ao teórico articular o teatral e o não teatral. Ou seja, possibilita a separação do que é teatro do que é literatura dramática, uma vez que possibilita explicar um desejo de teatro por se realizar, esclarecendo o elo entre texto e representação.

Desta forma, a teatralidade para os autores torna-se um valor, no sentido nietzschiano, de uma generalização universalizante do termo dotado de uma genealogia na história das artes e, sobretudo, no teatro. Permite que o teatro se abra para todo o tipo de textos e que a teatralidade possa ser transportada e utilizada como ferramenta expressiva em outra manifestação que não o teatro propriamente dito. Assim, o desfile de moda *Nara Leão*, sem deslocá-lo de sua área de atuação (moda), pode ser considerado um forte mecanismo de expressão contemporânea.

Josette Féral sustenta que performatividade (uma força dinâmica cujo principal objetivo é desfazer as potências do teatro) é um dos elementos da teatralidade e que todo espetáculo teatral é composto a partir de uma relação recíproca entre ambos. A performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação; a teatralidade dá significado a ela, a torna reconhecível dentro de um quadro de códigos referenciais preestabelecidos. Esta é mais uma observação importante para este estudo, que busca, a partir de características do traje ritualístico, estabelecer um primeiro diálogo entre teatro e moda.

Se o traje ritualístico é o ponto de diálogo entre o teatro e a moda, tanto no desfile de moda *Nara Leão*, como no teatro ele prepara e conduz o corpo do ator ou do modelo, investindo-o através da materialidade do traje.

Segundo Duggan (2002), que em seu artigo discute o recente desenvolvimento de um hibrido moda/performance sob as cinco principais categorias de desfile (espetáculo, substância, ciência, estrutura e afirmação), relevando suas referências específicas a várias manifestações da arte performática. Concluindo que uma consequência direta deste híbrido é a incapacidade de segregar confortavelmente arte e moda, e que uma característica ligada ao objetivo do evento difere neste caso o espetáculo teatral do desfile de moda. Por mais que existam designers bem-

sucedidos conceitualmente na realização estética e ética de seus desfiles, o objetivo principal do desfile de moda ainda é a venda de um produto ou uma ideia.

Breves observações acerca do desfile de moda, seus tipos e gêneros

A editora, estilista e analista de tendências de moda Estel Vilaseca (2011) apresenta em *How to Do a Fashion Show* uma classificação atualizada acerca dos tipos de desfiles.

Ela define o termo desfile de moda como um meio pelo qual o estilista pode difundir suas ideias, motivar o conhecimento de sua grife e conseguir cobertura da imprensa, que divulga a grife pelos meios de comunicação. Não há uma norma que obrigue o estilista a desfilar suas coleções em público; porém, segundo Didier Grumbach, presidente da Federação Francesa de Costura, não há nada que se compare ao desfile no que diz respeito à divulgação de sua arte. É o potencial que o evento oferece ao mostrar as coleções em movimento sobre o corpo das modelos e situá-las em um determinado contexto imaginado pelo estilista, na estrutura de uma breve narrativa (linear ou não), de no máximo trinta minutos.

Vilaseca (2011) classifica o desfile de moda contemporânea em sete tipos e cinco gêneros. Com relação aos tipos têm-se: *os desfiles da imprensa* (que acontecem fora do calendário e são destinados exclusivamente à imprensa. Estão também dentro desta tipologia os *desfiles de alta-costura* e os *desfiles prêt-à-porter*), os *desfiles de salão* ou *showroom* (destinados a um público reduzido, especialmente os compradores que também podem contar com a presença da imprensa. Este tipo de desfile está relacionado às apresentações que se faziam nos salões privados, organizados especialmente para isso nas casas de costureiras dos estilistas mais seletos).

O *desfile de celebridades* (dirigido ao público final que tem acesso ao material através de revistas, internet e televisão, onde celebridades públicas como atores, políticos, cantores e outros são convidados a desfilar.). Os *desfiles audiovisuais* (se valem de suportes audiovisuais como o vídeo, para apresentar suas coleções). Os *desfiles virtuais* (também destinados ao público final: imprensa e compradores são transmitidos por recursos audiovisuais.). Os gêneros em algumas ocasiões se justapõem e as variedades se modificam em função das necessidades da coleção. Tem-se então: *o desfile clássico* (realizado sobre uma passarela nua onde os modelos desfilam os

trajes de maneira clara e objetiva, ao ritmo de uma música durante dez ou quinze minutos, sem mensagens adicionais que possam distrair a atenção do comprador).

O *desfile conceitual* 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 da moda.

Figuras 68 e 69- Desfile *Nara Leão.* (Fonte A).

No *desfile teatral* – de grande interesse para este estudo – a apresentação é teatralizada em uma composição própria do espetáculo teatral, agregando a existência de certa narrativa. Substitui-se o equipamento de iluminação clássica da passarela – que não contava com grandes recursos de mudança de luz – por um equipamento de iluminação próprio de teatro, o que fez com que se trouxessem também técnicos de teatro para trabalhar nos desfiles.

O mesmo ocorreu com a cenografia. A passarela é transformada em um espaço representativo dentro do tema da coleção. Acompanhando esta transformação do espaço fictício, a passarela transforma-se em cenário e acolhe apresentações espetaculares que dão sentido e credibilidade às historias que ali se contam. Neste caso conta-se também com ensaios e

coreografias das passagens do desfile, que determinam diretrizes claras aos modelos, que em alguns casos mantém um só *look* durante todo o ato.

A existência de uma narrativa, mesmo que não linear, funciona como um fio condutor que permite articular e dar sentido ao desfile, elaborado desde a saída de cena do primeiro modelo até um desfecho carregado de emoção. Passa a ser composto por: início, desenvolvimento e fim de uma obra de ficção reproduzida na escala de tempo do desfile, e que pode ter um desdobramento reflexivo e transformador, como acontece em um conserto de música ou um espetáculo teatral. Neste gênero de desfile, muitos dos trajes que animam a apresentação são produzidos apenas para o espetáculo e não serão mais utilizadas. A coleção que chega aos *showrooms* e lojas é menos espetacular e mais sociável, destinada ao uso cotidiano. Os trajes que não vão para as lojas, no entanto, já cumpriram sua tarefa, diretamente relacionada com a ideia que deve ser transmitida. O que não é o caso da coleção *Nara Leão* e outras coleções de Fraga: grande parte dos trajes se mantém idênticos em suas lojas.

Vilaseca (2011) afirma que, apesar dos gêneros e tipos de desfiles terem sido apresentados separadamente, é recorrente a combinação de gêneros e tipos. Um desfile clássico pode contar, por exemplo, com a projeção de uma pequena peça audiovisual ou contar com uma cenografia de espetáculo. A classificação, no entanto, é de grande importância, pois define elementos e instrumentaliza a construção teórica e análise de um desfile. O diálogo entre criadores trata das parcerias entre artistas e estilistas, como o ocorrido em *Nara Leão* entre Ronaldo Fraga e a cantora Fernanda Takai.

4.4.1. Processo epistolar: a carta como início da criação

"Amada Nara,

Que falta você nos faz! A mesma falta que anda nos fazendo a delicadeza, a autenticidade, a generosidade e até o inconformismo. Falar em você é pensar em tudo isto.

Para muitos você foi apenas a musa da Bossa Nova. Quase 50 anos depois, a maioria ainda não sabe que além do barquinho e o violão, você carregou nas costas o morro (com cartola, Zé Kéti e Nelson Cavaquinho), a passeata dos 100 mil (com as canções de protesto), cachos de banana (com a fase tropicalista), um circo (com as músicas para crianças) e o que é melhor, se alguém ainda fizesse cara feia você mandava: '...e que tudo mais vá para o inferno'.

Quando te escolhi como a "estória" desta coleção, sabia que muitas armadilhas estavam armadas. Afinal de contas quer coisa mais complexa que falar em simplicidade? Bom, simplicidade em termos, porque não era pra qualquer uma usar aquele corte de cabelo, numa época em que a moda pedia cabelos armados com bombril e laquê; ou enquanto moças de família tocavam piano e acordeom, você tocava violão (instrumento da malandragem) com os famosos joelhos de fora. Curiosamente, neste mundo dominado pelo conformismo, ainda hoje se você entrasse por aquela porta, seria desconcertantemente moderna. Contudo, muitos me perguntam: como alguém discreta e tímida pode inspirar uma coleção de moda? Transitando por diferentes correntes, adiantando tendências, construindo um estilo e obra que rompeu com os limites entre o erudito e o popular. Tudo isto são valores muito caros à moda. No entanto, parece que, pra você sempre foi fácil demais navegar por essas ondas.

Nesta coleção tento ilustrar estas roupas com tudo que a sua trajetória me provoca. A fase Bossa Nova aparece nas texturas das calçadas Portuguesas e no Barquinho a deslizar no profundo azul do mar. As canções de protesto estão nos barquinhos negros, na favela gigante, na notícia de jornal. A Nara tropicalista e sua auto-ironia surge nos álbuns abertos, nas figurinhas, no quadriculado da piscina, no patchwork colorido das sacolas de feira. Linda, confortável e, acredite, muito sensual. Esta forma se desdobra em vestidos, saias, blusas quadradas, e saias-calças. Nos tecidos, o algodão se encontra com a seda pura e brocados e lamê-de-baliza. Para colorir, branco, preto, gelo, rosa seco, laranja, lilás e azuis vários. E claro, o prata da roupa usada e eternizada na apresentação da "A Banda" no Festival da Canção de 66. Superfícies siliconadas, toalhas de mesa tropicalistas, em diálogo com superfícies estonadas e foscas, bordados com espaguete de plástico de forrar cadeiras. Nos sapatos, o seu lindo fusca conversível.

Na verdade, esta coleção foi a grande desculpa para ler mais sobre você, ouvir todos os seus discos, e como disse no início, constatar a falta que você nos faz.

Com carinho,

Ronaldo Fraga"

Ronaldo Fraga escreveu uma carta para a cantora Nara Leão que também foi usada como release do desfile. Na carta, ele descreve os fundamentos da coleção, iniciando o texto da seguinte forma: “Que falta você nos faz! A mesma falta que anda nos fazendo a delicadeza, a autenticidade, a generosidade e até o inconformismo. Falar em você é pensar em tudo isto”.

O release é um convite do estilista a seus convidados, uma peça gráfica que permanecera após o desfile e que traz em si uma síntese do olhar do estilista em relação à coleção. Fraga traz na forma de uma carta/ declaração, características acerca do caráter da coleção e a atmosfera que seria instaurada no desfile.

Pode-se dizer que o desfile trata de algo ligado à memória pessoal e nacional, algo extremamente ligado ao popular – como as canções da intérprete. O estilista materializa na delicadeza dos bordados, dos desenhos, das cores, dos cortes das peças e dos tecidos que compõem os trajes, uma autenticidade e posicionamento nacionalista assegurado na artesania do fazer e do agir, atitudes que o estilista busca manter em seus trabalhos.

Tais características estão retratadas, materializadas e partilhadas nos elementos teatrais que compõem o desfile como a cenografia, os trajes, a sonoplastia (ilustração sonora) a iluminação, os modelos, a coreografia e a performatividade da cantora Fernanda Takai e do próprio estilista Ronaldo Fraga.

4.4.2. O desenvolvimento da coleção

Em 2011, o autor deste texto teve a oportunidade de vivenciar um workshop com o estilista Ronaldo Fraga na Universidade Belas Artes. O estilista partilhou alguns registros em vídeo do desfile *Tudo é Risco de Giz* e, em seguida, propôs um exercício. Usando um pedaço de tecido e uma folha de papel no formato A4, agulhas, lápis e linhas de bordar, lançou um tema (uma personalidade musical) e pediu que os oficineiros desenhassem a figura a partir de seus próprios pontos de vista e repertório. Logo após, investigando possibilidades de cores e texturas, pediu que seguissem aplicando a linha, bordando sobre o desenho acoplado ao tecido.

O que foi possível constatar nesta vivência é que, como já declarado em entrevistas, Fraga cria e desenha trajes para vestir suas personagens; o desenho junto ao bordado são suas principais ferramentas no processo de criação.

Figuras 70, 71 e 72- Desfile Nara Leão (Fonte A).

O estilista em seu ambiente de criação prepara a mesa para desenhar e declara que "dispõe junto à caixa de lápis de cor perfumados matizes de sabonetes, apetitosos tons de frutas trazidas da feira e elementos que o inspirem através do sensorial a criação dos croquis". A partir deste encontro deixa as mãos livres para rabiscar (quase em ato de brincadeira) croquis, passarinhos e outros desenhos-motivos que nos trajes tornam-se bordados e aplicações, servindo-se do guarda-roupa que vai das moças do sertão (trajes festivos e cotidianos) aos anjos de procissão, às noivas, às moças das metrópoles.

Fraga se autodenomina costureiro e prioriza métodos de coser até hoje praticados por modistas de cidades do interior. Garcia (2007) aponta que para Fraga o guarda-roupa se apresenta como um sarau colorido, e dentre as personagens que vão frequentar este sarau estão as cores. Estas são individualizadas, quase humanizadas, ao receberem um "batismo". São nomes minimamente curiosos, como o "verde desbotado de poeira", o "rosa vibrante de sorvete em dia de domingo no parque", o "roxo insolente de tempestade na certa". Suas criações carregam consigo a força da artesania, que caminha da poesia da cena a uma passarela de delicadezas, expressas no conjunto do desfile.

Na abertura do desfile, Fernanda Takai cantava ao vivo a música *Ta-hi,* composta por Joubert de Carvalho e seguiu durante todo o desfile cantando músicas como *Diz que fui por aí,* do cantor e compositor Zé Kéti e *Luz Negra* de Nelson Cavaquinho. O recurso utilizado por Fraga de ter em cena uma cantora interpretando os temas que Nara Leão imortalizou obteve uma forte reação do público. Ao relacionar as músicas às imagens e formas trazidas pela coleção e

pela cenografia, a emoção dos presentes acompanhava a trajetória da cantora sendo construída na passarela.

O estilo que Nara Leão construiu ao longo da carreira foi resgatado pelo estilista e partilhado na passarela, através do retrato das fases da cantora. A fase *bossa-novista* de Nara, quando ela vivia na cidade do Rio de Janeiro, está retratada nos bordados de barquinho de papel e ondas. Na cenografia, o calçadão de mosaicos portugueses cobria todo o palco, e um grande telão no fundo projetava imagens relacionadas à vida e obra da intérprete. A fase dos morros cariocas estava representada em estampa de favela, palitos de fósforo e anúncios populares. Este momento da carreira da cantora provocou grande repercussão por suas interpretações de samba, pois nesta época o samba ainda não tinha descido do morro.

O período da fase de protesto político foi representado nos barquinhos de papel negros, enquanto que a fase tropicalista estava no patchwork de sacolas de feira com muitas cores. No desfile, a fase de Nara com o universo infantil foi representada nas estampas de espirais retiradas do caderno de anotações da cantora e nas imagens de circo. As modelos traziam nos pés sapatos-automóveis, inspirados no fusca conversível da cantora nos anos 1960. Este momento da carreira da cantora abriu caminho para que hoje cantoras como Adriana Calcanhoto pudessem realizar projetos como o álbum infanto-juvenil *Adriana Partimpim*.

No final da apresentação, o próprio estilista encerrou o desfile cantando como *performer* junto à Fernanda Takai a música *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*, de Caetano Veloso. A canção provocou forte reação nos espectadores, que cantaram e choraram juntos. O resultado conquistado na relação com o público foi tão positivo que o desfile teve seu desdobramento em uma segunda apresentação em Tóquio. É possível entender esta característica do desfile como espetacular, um final explosivo que é fundamental na associação da moda com o teatro. Foi planejado pelo estilista para deixar o público com uma forte impressão da experiência, realçando os momentos mais memoráveis da performance. Este formato de desfile espetacular/conceitual adotado por Fraga em *Nara Leão* faz uso da teatralidade, e coloca o designer tanto como um artista excêntrico, quanto como parte do mundo das celebridades da cultura popular.

O desfile espetáculo, segundo Duggan (2002), 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 neste desfile o torna semelhante

a ritual, uma celebração e evocação a algo "*que faz falta"* (como anunciado no release). Fraga – através deste poema cênico – canta ao país através das canções e atitudes da intérprete que vai do *samba do morro* à *bossa nova, da música politizada* às *canções populares de Roberto Carlos.* Faz da passarela seu espaço sagrado de compartilhamento. Da mesma maneira, percebe-se o seu grande interesse na pesquisa do bordado e da estamparia, não apenas preservando a tradição do bordado, e sim a transformando (com novos motivos) e a reinserindo no imaginário do público através dos trajes do desfile.

Estes trajes não são criados exclusivamente para a cena, é verdade. Porém, como vimos acima, Fraga os cria para vestir suas personagens, mas o fato de estes trajes terem um objetivo além da cena pode a princípio desclassificá-los como trajes de cena. Mas se considerarmos o vestido cinza que Fernanda Takai utilizou durante o desfile, ele certamente fica reservado à cena. Trata-se de um traje de cena, mesmo que vá ser reproduzido depois em escala maior. Aquele vestido é único por ter sido utilizado em cena evocando ritualisticamente um momento específico da vida da personagem Nara Leão de Ronaldo Fraga.

Desenho ilustrativo do autor, inspirado por Minas Gerais.

OVERLOCK DE IDEIAS

(conclusões)

CONCLUSÃO A- Poética

(para ler diretamente a CONCLUSÃO B, ACADÊMICA, por favor, vá direto para a página 119)

CONCLUSÃO A

Deus é paciência. O contrário é o diabo. (G. Rosa GS: V, p. 33)

Este texto trata das impressões imagéticas sobre Minas Gerais, escrito após uma viagem do autor desta dissertação à região sul deste estado, no intuito de perceber sensorialmente os costumes, as tradições e o espírito desta região que permeia os estudos deste trabalho. Abordo aspectos como carinho, brasilidade, interior, país desaparecido, histórias e memórias que não passam de poesia no rito de viver. Tudo está corporificado em falas como "a gente não tem o que fazer, então a gente namora".

São apontamentos obtidos na investigação sobre os criadores Villela e Fraga, que fazem de sua terra sua fonte de criação. O trabalho inspira o homem, assim como é fruto de seu meio, através de suas nuanças, influências e inspirações.

Segui passos de turista aprendiz em busca de conhecer, registrar e refletir sobre esta "safadeza permitida", o caboclo, a religiosidade, a sensualidade brasileira em uma de suas peles, a sensorialidade do toque e do mato. É possível tecer um texto que alcance as camadas subterrâneas onde está bordada a poesia de criadores como Gabriel Villela e Ronaldo Fraga.

TECENDO A JORNADA

Parto de um registro de impressões pessoais para partilhar, na medida do possível, este meu encontro com o Brasil de Minas Gerais que no *tear* da história é apenas um fio no tecido que compõe nossa tradição e costume. Não tenho como objetivo teorizar, nem definir conceitos referentes ao costume popular, e sim ensaiar livremente, em exercício de reflexão, com o objetivo de não perder a riqueza da transmissão oral de uma vivência que pode de certa forma construir uma base de pensamento sobre brasilidade.

Foram nove dias pintados em tons de alegria, ansiedade e curiosidade. Curiosidade de menino, guiado por um "anjo barroco dos viajantes" que me permitiu cumprir um roteiro pré-estabelecido, enriquecendo-o com as surpresas da viagem.

Figura 73- Rainha Penélope esposa de Ulisses, cercada por pretendentes ao trono. No tear, tecia um manto durante o dia, que desmanchava durante a noite à espera do retorno do rei e marido à ilha de Ítaca.

Figura 74- Carla, jovem Penélope que vive na cidade de Resende Costa com seus pais trabalhando em casa com seu próprio tear. (imagem do autor), 2010.

Figura 75- Vagão abandonado entre São João Del Rei e Coronel Xavier. Moradora de Coronel Xavier mostrando trabalhos de crochê da artesania local. (Imagens do autor, 2010).

O viajante – diferente do turista – busca na vivência sentir na pele os hábitos, os costumes, a maneira de ser e de viver. Passa pelos pontos turísticos, neutralizando-se em busca de se misturar e se tornar, nem que por um instante, um habitante local. Nutrindo-se da comida, das boas conversas (que muito revelam), das texturas, cores, cheiros, sons, de tudo que possa, por meio de uma memória ancestral coletiva, presentificar o que já lhe pertence em inconsciência.

Viajar para Minas Gerais é deixar-se guiar pelo fio azul do horizonte rumo ao interior. Interior que nos conecta à memória de um país que só pode ser visto por dentro. Um interior que somos nós e que é "o mundo inteiro". Onde o céu encontra-se com a terra e dança, seja na arquitetura das igrejas e vielas, nas árvores, ou no vermelho da poeira das estradas, que cheira a final de tarde. E, sobretudo, na pele morena de um povo que transpira amistosidade.

Foi como entrar por nove dias em uma noite de sonho. Onde cada ato passou a ser uma representação mítica-pessoal-coletiva num plano de alegorias, como as bananeiras de Ferreira Gullar no *Poema Sujo* (onde tudo passa a ter camadas de representação).

E é desta maneira, como o poeta resgata os fios de suas memórias e as transforma num novo tecido, que busco reconstruir este momento breve, porém intenso de vivência com os *eus* que constituem os *nós*.

Tendo em vista que iria à busca de uma breve vivência do cotidiano das regiões que visitei (com relação à artesania, sobretudo, no que diz respeito à tradição dos teares, as obras de Aleijadinho, a figura histórica de Sinhá Olímpia, a cultura de Reisados e aos Santos de Roca). A imagem que me acompanhou de certa maneira foi a da figura mítica de *Ulisses* de Homero. E que a brasilidade referia-se a uma identidade perdida não só por mim, mas por grande parte de nosso povo brasileiro. Deixada por consequência das peripécias da vida e do tempo.

A figura que me vinha à mente como brasilidade era *Penélope (Odisséia)*. Que esteve sempre em casa à espera, mas não uma espera passiva, e sim tecendo sabiamente a história. Trabalhando o tempo, como as bordadeiras em Resende Costa (MG), em aplicações, na reconstrução diária do mesmo manto que já não é o mesmo desde o primeiro dia, e que é tecido em suas mãos e na boca dos muitos Homeros, polifonia de uma nação, que guarda suas rapsódias na viola do sertanejo, no canto dos pássaros, na agulha, nas linhas das artesãs, nos palcos do teatro, nas passarelas, como nas linhas do poeta.

E como o silencioso personagem que escuta Riobaldo (*Grande Sertão: Veredas)* partilho este "causo" não apenas como pesquisador, turista, ou viajante, e sim como forasteiro. Que passou pelas terras de caderninho nas mãos. E que agora partilha lembranças fragmentadas que se sucedem ao sabor das associações correspondentes à hesitação do narrador. Pois, segundo Riobaldo, "*a vida não é entendível*". Creio que se trata de uma jornada em busca de decifrações de enigmas, o que em nosso caso trata-se do que vem a ser essa nossa brasilidade. Se esta está ligada à nossa memória, recorro a Riobaldo mais uma vez para dizer que *"esquecer, é quase igual a perder dinheiro"*. Pois é onde se encontra nosso pote de ouro. Como nos dourados envelhecidos pelo tempo nas esculturas de Aleijadinho.

O INÍCIO - a artesania da convivência

Após um breve voo de Guarulhos a Confins, um ônibus a Belo Horizonte e uma longa viagem de três horas cheguei às 15h e 30 min. a São João Del Rei.

A princípio preocupado com o tempo, pois o previsto era chegar a São João pela manhã. Após a chegança na pousada, já comecei a sentir que a minha relação com o tempo deveria ser adequada ao novo ambiente, pois do contrário eu estaria sempre a correr "à moda paulistana", e deixar de perceber que o que buscava estava escondido nas pequenas coisas. Como as crianças que encontrei durante as viagens de ônibus. Se estavam comendo algo, logo ofereciam a quem estivesse ao lado, sendo conhecido ou não. Creio que este ato de gentileza – talvez em função do medo nas metrópoles – tenha se perdido.

Saí às ruas e, mesmo que guiado por um roteiro de pesquisa voltado à artesania têxtil da região, e orientado a conversar com as pessoas, não sabia muito bem o que buscava, por onde começar, onde se escondia esta tal brasilidade.

Fui então caminhando e tentando deixar o "ritmo paulistano de estar" um pouco de lado. Deparei-me com a igreja de Nossa Senhora do Carmo e mesmo antes de entrar senti na maneira de cumprimento dos que chegavam para a missa, de que ali não só na igreja, mas na cidade, o otimismo do anjo barroco da viagem estava comigo. Como já estava escurecendo, ao preparar a câmera para fotografar a igreja, toda ela se iluminou e os sinos começaram a tocar em um ritmo específico que anunciava o chamado para a missa. Um convite mais que concreto para desfrutar do rito de religiosidade.

Figuras 76 e 77- Momentos em que as luzes da igreja matriz em São João Del Rei iluminam-se recebendo os fiéis para a missa das sete horas. (Imagem do autor, 2010).

Religiosidade que se concretiza no templo e reverbera nos poros que ali se permitem abrir. Que nos fala de um tipo de fé extremamente ligado ao arquetípico. Ao entrar na igreja, me senti como que transportado a um plano de espiritualidade, não no sentido religioso da palavra, falo no plano dos sentidos como quando se ouve, por exemplo, um solo de piano de Philip Glass. Ou ainda na cena da morte de Judas no espetáculo *A Rua da Amargura*, sob a direção de Gabriel Villela. O que me ficou como imagem foi a maneira como a iluminação intensamente branca batia na parede e se projetava nas esculturas, que mesmo carregando um aspecto mártir sombrio e de sofrimento, se cobriam de beleza graça e leveza.

Foi o que me estabeleceu a calma e me permitiu tomar um delicioso caldo de mandioca e em seguida caminhar pelas vilelas e retornar à pousada. Onde durante as três noites que fiquei fui recebido com um chazinho de morango, que uma das funcionárias, minha nova colega, me preparava. Enquanto tomávamos o chá, conversávamos sobre tudo o que incluía relacionamentos. Recém-divorciada, buscava encontrar o companheiro dos sonhos para viajar com ela pelo Brasil. Revelou ainda que, mesmo morando em São João desde que nasceu há aproximadamente trinta e nove anos, nunca tinha visitado Resende Costa, cidade há quarenta minutos dali.

Isso me remeteu à época das navegações, ocasião em que os navegadores chegavam trazendo em sua bagagem nada mais que suas tradições preservadas: em suas vestimentas, seus costumes e suas narrativas aventureiras.

Eu, neste momento, na posição de forasteiro, me encantava com a doçura de falar das coisas simples do cotidiano. Encantava-me a gentileza do chá, o carinho. O que me deu a liberdade de até pedir a ela que me acordasse pela manhã. E não se tratava de um interesse sexual – o mesmo carinho reverberou no dono da pousada e em todos os outros hotéis pelos quais passei. Como em Ouro Preto, onde também saía todos os dias antes do café da manhã, tinha sempre um café fresquinho à minha espera quando retornava.

Somos tropicais filhos de uma terra farta e temos em nossa essência o carinho. Que creio ser uma importante característica que nos ajuda a entender a brasilidade. Retorno mais uma vez a Penélope, figura feminina que abriga em seu castelo os pretendentes (de certa forma: forasteiros mal-intencionados), que saqueiam e se fartam. Mas, sobretudo, Penélope é esta figura do acolhimento da artesania e da preservação. Movida pelo carinho que sente por Ulisses, mantém-se como mãe e mulher soberana no castelo.

No dia seguinte, um misto de espanto e encantamento tomou conta de mim ao entrar na igreja de São Francisco.

O que me chegou como herança da tradição cristã foi a totalidade da figura de Cristo, como deus vivo. Nas igrejas que conhecia até então, era a imagem de Cristo que predominava no interior do templo. Em São Francisco, porém, o ambiente nos remete a um contemplar ancestral onde os Santos de roca de alguma maneira materializavam todo meu imaginário cristão, de uma maneira ancestral, porém nova para mim. É um templo onde não se nega a morte, como no cotidiano, mas onde ela é representada de maneira forte: nos cabelos, nas vestimentas e nas expressões das imagens – mesmo as não crísticas são como semideuses mais próximos de nós e mais vulneráveis ao tempo.

Logo de início, mais uma vez fui guiado pelo anjo da viagem para entrar em uma das muitas lojas de artesanato. Foi lá que conheci Antônio, que todos os dias, há quarenta anos, pega o primeiro ônibus de São João a Resende Costa. Lá compra tecidos para revender em outras cidades. Senhor Antônio me recomendou ir à loja de Dona Teresinha.

Figura 78- Santos de roca vestido com traje de tecido, figuras muito presentes nas igrejas mineiras. (Imagem do auto, 2010).

Figuras 79 e 80- Trabalhos artesanais repletos de religiosidade. (Imagem do autor, 2010).

Ao entrar na loja, um sininho me anunciou e fui recebido por Eliana, uma jovem vendedora que atenciosamente me mostrava a loja. Durante a visita ela me revelou que no final do ano iria prestar vestibular para ingressar no curso de artes cênicas na universidade local. Ao se familiarizar comigo, pediu que esperasse um pouco e foi chamar Dona Teresinha, de 56 anos. Dona da loja e sua mãe, que se revelou "*apaixonada pelo artesanato"* e que teve há dez anos a oportunidade de abrir um pequeno comércio de artesanato. Uma casa-loja-ateliê. Espaço onde comercializa vários tipos de artesanato, e para complementar no orçamento, compra para revenda

na cidade vizinha: tapetes, jogos americanos, colchas, passadeiras, cortinas e outros. Afirmando que "*a especialidade de Resende é o tear rudimentar de tradição familiar e que o material, além de ser muito bonito, traduz parte da história e que todos são de grande utilidade para o lar. E que é comum a exposição das peças nas janelas e portas chamando a atenção de todos os que por lá passam. E que esta é a principal fonte de renda das famílias".* Ela ainda disse que todas essas coisas podem ser vistas em um programa televisivo gravado pela Rede Globo Minas.

Mas o que ela não sabia é que o que procurava não podia ser encontrado no registro de um programa de TV, e sim em encontros como aquele, de conversa sadia e descomprometida. Como quando ela fala sobre sua produção: "*Minhas peças aqui são os estandartes, são ligados à religiosidade: os oratórios, decorados com os fuxicos. Coisinhas que vou fazendo para me distrair, porque eu gosto muito, sabe?".*

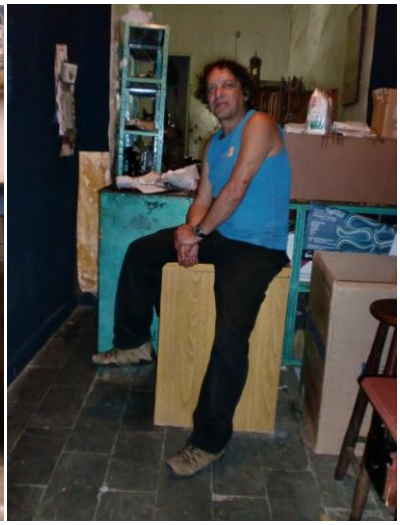
E foram Teresinha e sua filha Eliana que me indicaram duas famílias em Resende Costa, as quais eu poderia visitar.

Antes de seguir para próxima cidade estive em muitos locais de relevância e conversei com pessoas interessantíssimas. Porém, o fato de relatar a vivência implica em recortes. Sendo assim, foco nos fatos que me parecem a princípio de maior relevância no que diz respeito a este meu retorno à Ítaca. O que creio só ser possível através dos contatos que transcenderam o cotidiano, referente ao contato e comunicação além-palavra.

Vulcano

Bem, eu o chamei de Sr. Singer de São João. Mas seu nome é Luiz Carlos da Silva. O que mais me chamou a atenção foi a fachada de sua loja: uma oficina de máquinas de costura, uma autorizada Singer.

Desde 1978 ele exerce sua função de mecânico. Não tivemos uma longa conversa. Mas sua figura e o aspecto envelhecido de sua loja remetem de alguma forma a esta maneira artesanal de viver. De ter hora certa para comer, trabalhar e outras coisas que, por mais que aparentem ser corriqueiras, estamos perdendo. E em algum momento posso ver ali na arquitetura local aspectos que remetem mais uma vez a algo nosso que se perde ou que se transforma com o "pó", passar do tempo.



Figuras 81 e 82- Fachada de uma oficina de máquinas de costura e seu proprietário. (Imagem do autor, 2010).

Figuras 83 e 84- Certificado de formação técnica em mecânica de máquinas de costura pendurando na parede da oficina e fachada de um ateliê de costura no centro de São João Del Rei. (Imagem do autor, 2010).

Figuras 85 e 86 - Marcelo trabalha na alfaiataria do pai com grande satisfação. Moradora de Resende Costa que me recebeu e me mostrou o cotidiano da cidade. (Imagem do autor, 2010).

São João é, sobretudo, muito rica neste aspecto de oportunidades casuais, pois quando já estava concluindo minhas andanças, passei por uma alfaiataria e senti o impulso de entrar.

A alfaiataria é do Senhor Juca, que atende São João e região há mais de 50 anos. Conheci Marcelo, de 42 anos, filho do Senhor Juca, e que costura desde os 17 anos de idade na alfaiataria do pai.

Marcelo é uma figura muito carismática, que com seu jeito tímido concede ao pai todo o crédito pela alfaiataria. Traz em sua estrutura óssea e na cor de sua pele, tons acentuados deste homem brasileiro ligado ao calor e a gentileza humana.

Resende Costa: Na Casa de Penélope

Na verdade, há muitas Penélopes, uma para cada cidade por onde passei.

A chegada a Resende foi um pouco curiosa. Assim que o ônibus estacionou na pequena rodoviária, fui pedir informações ao único taxista da cidade. Perguntei sobre o endereço indicado por Teresinha e ele disse que não conhecia e que eu me informasse na rodoviária.

A rodoviária era bem pequena, e quando fui pedir um café no balcão o próprio motorista de ônibus foi quem me serviu. Um hábito comum, que dias depois se repetiu, só que com o cobrador em Ouro Branco (passagem obrigatória de Ouro Preto a Congonhas). O motorista também não conhecia o endereço, mas quando lhe mencionei que procurava por Leninha. "*Por que não disse antes? É logo ali.*" me apontando com o dedo a casa que procurava.

Fui até a casa e ao me atenderem disse que tinha sido indicado por Teresinha de São João Del Rei, imaginando que fossem grandes amigas. Mas a verdade é que mal se conheciam e que Carla (filha de Leninha) que conhecia Eliana (filha de Teresinha) de um curso de administração que haviam feito juntas, já há algum tempo. O que não as impediu de me receberem com o carinho e a gentileza típicos de Minas. Participei da rotina diária da família, conheci o marido e o filho. Mostraram-me os teares, como eles funcionam.

Assistimos juntos a uma romaria de cavaleiros que passaram pela cidade. Tomamos um delicioso lanche da tarde. Carla e sua prima Juju me acompanharam em outras três visitas. Incluindo Dona Marta, mãe de Vivi (4 anos) que adorava tirar fotografias.

Figuras 87, 88 e 89- Marido de Leninha e sua sobrinha Vivi. Religiosidade e artesania habitam o mesmo espaço na vida dos moradores de Resende Costa e o oficio é passado de geração para geração. Na última imagem, Juju, prima de Carla me levou até sua casa para mostrar-me seu tear. (Imagem do autor, 2010).

Figuras 90 e 91- Coordenadores da escola de Samba Sinhá Olímpia e moradora da região de Ouro Preto que desfila com o que restou dos trajes de Olímpia. (Imagem do autor, 2010).

Ao final do dia Leninha (como gostava de ser chamada) pediu que seu filho me levasse de carro ao ponto de ônibus, pois os horários eram bem restritos. No caminho ele e a irmã Carla me levaram para conhecer uma grande área alta de onde presenciei um belíssimo por do sol que ia deixando toda a cidade.

Fatos como este, que parecem carregados de romantismo, se repetiram muito por todas as cidades por onde passei. E não se trata de criar um conto de fadas, e sim de tentar descrever a grandiosidade destes pequenos atos que revelem o caráter e a essência de nosso povo. Algo que, sim, é corrompido com o crescimento urbano e econômico, mas que de alguma forma deve ser preservado.

Ouro Preto: a saga de Olímpia

Segui viagem para Ouro Preto em busca da história de Sinhá Olímpia e permanecendo no encalço de Aleijadinho.

Logo que cheguei à pousada, ao perguntar pela figura de Olímpia, a proprietária do hotel me deu dicas preciosas, pelas quais saí em busca, sem perder tempo. E fui encontrando as pessoas certas nos lugares certos. O secretário de Cultura Marquinhos me passou os contatos dos coordenadores da Escola de Samba Sinhá Olímpia e o endereço do sobrinho neto de Olímpia, com os quais tive reveladoras conversas sobre a história desta figura.

Ao final desta etapa, conheci a pessoa que a substitui nos desfiles. Tarefa que cumpre com grande honra. Mesmo não sendo hoje atração turística em Ouro Preto, sua memória é preservada nas peças que restaram de sua vestimenta. Que não traziam grande riqueza no sentido monetário. Mas cumpriam seu papel inventivo no figurino desta personagem que saía às ruas em ato performático: carregada de cores, texturas que compunham a maneira festiva de ser desta figura que como tantas outras habitam as pequenas cidades do interior.

E que é esta maneira de ser (popularmente criativa) que se presentifica nas obras de artistas criadores contemporâneos, preocupados em manter viva a tradição e o costume popular que compõe nossa tão rica e vasta brasilidade.

Congonhas: O teatro das indumentárias de pedra

Em Congonhas me deparei com o Gigante Aleijadinho. E num momento turístico de ser conheci a família de Curitiba que seriam companheiros por Congonhas e Ouro Branco.

Teatro de Rua em forma de escultura é o que o museu nos proporciona. Suas estátuas, alegorias, vestem um figurino criado especificamente para este espetáculo.

Figuras 92 e 93- Traje criado por Ronaldo Fraga composto com vários colares crucifixos feitos de Crochê em linha preta, em exposição de estilistas na cidade de Ouro Preto e o pé de uma das esculturas de Aleijadinho em sua grandiosidade (Imagem do autor, 2010).

Figuras 94 e 95- Família de turistas de Santa Catarina contagiados pelo acolhimento mineiro na cidade de Congonhas e detalhe da porta que separa e une o visitante à obra de Aleijadinho. (Imagem do autor, 2010).

Figuras 96 e 97- Placa do táxi que me levou ao Morro Vermelho coberta de pó e moradores do Morro Vermelho relembram com alegria Romeu e Julieta. (Imagem do autor).

Creio que a chave para ter sido tocado de tal forma (sensorial) pela obra foi o fato de poder no momento partilhar o deslumbramento do meu olhar diante das esculturas com meus novos amigos. É uma obra para ser coletivizada como o teatro.

Caeté e o Morro Vermelho

Da estação de Ouro Preto a Belo Horizonte. E da Estação para o hotel? Não, para Caeté. Rumo ao Distrito Morro Vermelho.

Sem muito saber se conseguiria chegar ao Morro antes do anoitecer, segui viagem e deixei minha amiga a caminho do hotel.

No ônibus fui acolhido por dois moradores de Caeté, um rapaz que estava sentado um banco a minha frente, e uma moça muito sorridente e graciosa que estava sentado ao meu lado, com os quais conversei bastante. *Se você ficasse calado eu logo iria puxar conversa com você! Eu gosto é de conhecer pessoas,* disse ela. E quando lhe contei que ao chegar a Caeté seguiria para o Morro Vermelho, que ficava a cinquenta minutos de carro da cidade, sem que eu lhe pedisse, pegou o celular e ligou para o pai (taxista), para ver se ele podia me levar.

Porém o pai dela não podia, já eram quase dezoito horas e ele já tinha encerrado o expediente. Durante nossa longa conversa, ela me revelou que tinha vinte e sete anos e que trabalhava em Belo Horizonte como atendente em um hotel, estava fazendo inglês a pedido de seu chefe. E que seu sonho era ser caminhoneira. Mas não o realizara ainda por não querer deixar seus pais.

Ao chegar a Caeté, o rapaz se prontificou e me conseguiu um táxi. Que a principio não acreditou que eu queria realmente ir, pois já estava escuro.

Seguimos viagem e à medida que íamos conversando, ia ficando mais divertido. Ele me contou histórias sobre a mineração local, as promessas políticas e sobre pratos típicos mineiros. Assim, chegamos. Em frente ao que deveria ser o jardim da Igreja (local de estreia do espetáculo *Romeu e Julieta*) havia um boteco.

Foi onde conhecemos os Antônios: Antônio e Antôninho. Entramos e tomamos os quatro uma bebida. Relembraram fatos ocorridos durante os ensaios do espetáculo, a convivência com o Grupo Galpão e que o Grupo ainda mantém contato em visitas frequentes.

Na hora de partir já em Caeté, ia me despedir do taxista. Ele disse para não me preocupar que ele esperaria o ônibus comigo. Ao chegar o ônibus, me deu um forte abraço e me colocou

para dentro, como quem se despede de um filho. Disse ao motorista que tomasse conta de mim até chegar a Belo Horizonte.

Creio que outro item importante para o entendimento do conceito de brasilidade é esta amistosidade, tão natural por parte destas pessoas.

O Navio-teatro de Sabará

No outro dia, fui pela manhã a Sabará, onde conheci um teatro de uma arquitetura riquíssima, herdeiro direto das tradições da marinha portuguesa com suas amarrações.

O comandante na bilheteria, um senhor muito simpático, me contou sobre a reforma e as dificuldades de manter os prédios históricos da cidade.

Belo Horizonte

Tive dois momentos em Belo Horizonte. Em um conheci o museu Giramundo da companhia de teatro de animação. E lá estava novamente revelada pela esfinge a figura de Sinhá Olímpia. Assim como os bonecos de Giz que participaram do desfile de Ronaldo Fraga.

Outro encontro importante foi com o altar dedicado a Wanda Fernandes, atriz fundadora do Grupo Galpão que faleceu em um acidente de carro quando ia receber um prêmio em nome do grupo. Há ali naquele oratório em sua homenagem vestígios desta maneira de lidar com a morte, de maneira a não ignorá-la, e sim de fazer dela parte da vida.

Nossa sociedade contemporânea vem perdendo o hábito de ritualizar passagens importantes como é o caso da morte, seguida do luto e por fim o retorno à normalidade cotidiana. Quase não há mais o ato de velar. E quando há é em um espaço específico como o velório e não na casa do falecido como ocorria. Temos muito medo da morte e a ignoramos sempre que podemos em nossa época que zela pela beleza e juventude, num padrão estético específico, como se fossemos capazes de viver bem sem aceitá-la até que estejamos frente a frente com o fim. Celebrá-la talvez seja uma maneira de significar a vida e o amor pelos que partiram.

Sensação parecida me ocorreu ao visitar a sala dos ex-votos em Congonhas. Porém aqui os fiéis dramatizam o acidente ou a doença em pinturas, desenhos ou fotografias, dando grande importância à suas vestimentas. Que assumem a função de uma indumentária ritualística.

Figura 98, 99 e 100- Palmas pintadas em dourado a venda em loja local da região de Sabará e o teatro de Sabará. (Foto do autor, 2010).

Figuras 101 e 102- No museu Giramundo, Boneco de Sinhá Olímpia e boneco esfinge. Belo Horizonte. (Foto do autor, 2010).

Figuras 103 e 104- Retrato e figurino de Julieta expostos no Cine Horto. Homenagem à atriz Wanda Fernandes, falecida em trágico acidente de carro. (Foto do autor, 2010).

A impressão que fica é que com um recurso popular de psicanálise, ao dramatizá-lo, o enfermo coloca-se novamente diante do fato que o aterroriza e, por meio de um ato que pertence à tradição, coloca-se mais próximo de uma possível cura. Mais uma vez, a religiosidade transcende a mera religião. Toma lugar em um território entre a matéria e o invisível mesmo que se servindo do imaginário judaico-cristão (que é fato), tem como função preencher e confortar nossa condição humana de aprendizagem nos conectando as forças superiores que habitam o universo.

Onde é Ítaca, quero falar com Penélope

Adotei o nome de Ítaca para falar deste lugar que não é Minas apenas ou as cidades pelas quais passei. Mas que está entre todas as coisas que a constitui. Uma cidade como a ilha de Ítaca que por meio de Homero habita nossa mais remota memória coletiva, claro que somada a muitas outras que só nós latino-americanos possuímos. Porém, em se tratando desta pequena parcela que nos cabe discutir acerca de nossa brasilidade, adotei Ítaca como o *não lugar* entre os lugares que passei e que representa acima de tudo o imaginário de *Lar*, local de origem, memória material de nossa essência e que, como Ítaca, pertence a uma memória coletiva (como é o caso das epopeias). Nossa Ítaca é a terra que fala ao nosso inconsciente. E pode estar em todos os lugares e não ser lugar nenhum em sua maneira polifônica de existir.

E as Penelópes?

Elas estão em toda a parte onde está sendo tecido a pele de um povo. Se firmada nos costumes populares, nas tradições, na gentileza de um povo aquecido, de pele morena e brilhante. De um cabelo que se mistura as fibras de algodão tingido pela terra vermelha.

Povo que herdou um tipo de safadeza permitida de sua terra *mãe gentil*. Gente da cantoria e da cultura festiva, povo dançante que sacraliza no calor temperado da pele o sorriso juvenil de esperança.

Seria tolice querer definir brasilidade a partir de uma jornada de nove dias por algumas cidades mineiras.

Figuras 105, 106 e 107 - Imagens e oferendas de ex-votos, Congonhas. Passarinho descansando sobre ornamento no teto do teatro de Ouro Preto. (Imagem do autor, 2010).

Figura 108- Artesão trabalhando no Salão do Encontro, uma instituição que recebe apoio público e privado e que tem como objetivo desenvolver estratégias de capacitação profissional para pessoas de baixa renda e necessidades especiais da região de Betim. (Imagem do autor, 2010).

Figuras 109 e 110- Mão tricotando de boneco do espetáculo Giz, exposto no museu Giramundo e mão onde descansam passarinhos da manequim na exposição Mulheres Reais no Rio de Dom Jõao VI, sob a curadoria de Emilia Duncan e Claudia Fares, exposta em Ouro Preto. (Imagem do autor, 2010).

Mas relevando a importância desta região na história do país, de sua relação com o estado de São Paulo e Rio de Janeiro, e sua grande contribuição na formação têxtil do país. Fato que se reverbera na atualidade, refletindo e influenciando grandes criadores ligados à vestimenta como Gabriel Villela no teatro, e Ronaldo Fraga na moda, o que prova que há, sim, algo de muito significativo nesta região que nos fala a todos.

O Reencontro

Antes de deixar o Salão do Encontro em Betim, ao mostrar uma fotografia de uma das artesãs, feita por meu professor anos antes, soube que ela ainda estava lá e fui ao seu encontro para lhe mostrar o documento contendo sua fotografia. Sua alegria foi muito grande.

Difícil é não se emocionar num momento como este, quando sentimos um reconhecimento público de nosso trabalho. E principalmente de saber que não somos apenas uma ferramenta. A importância da individualidade, concretizada em um trabalho coletivo, o princípio que rege o sucesso de toda companhia de teatro que se coloca primeiramente a serviço do coletivo.

O anjo barroco da viagem me acompanhou por todo percurso assumindo suas várias formas: de sorriso, serenidade, descoberta, terra vermelha, abraço, suor e outros.

Para percorrer o roteiro de Belo Horizonte, era curto o período que me restava. Contei com a colaboração de outro taxista, que se mostrou muito prestativo. Não como no Rio de Janeiro, que a qualquer vacilo eles nos enrolam. Mas, sim, como um parceiro que estava ali aprendendo junto comigo. Ao me deixar no hotel, entregou-me seu cartão e disse que se precisasse era só ligar. Tudo bem que era um bom dinheiro até o aeroporto. Assim que cheguei ao hotel, por vários motivos optei por chamá-lo. Peguei o telefone, disquei e estava chamando. Quando ele o atendeu: “Alô, Dalmir”. Ele sabia meu nome e isso me causou grande espanto. Bem, nos levou até o portão de desembarque. Ao nos despedirmos, mais uma vez um abraço caloroso de pai que se despede do filho.

Figura 111- Tradição artesanal passada do mais velho para o mais novo no Salão do Encontro em Betim. (Foto do autor, 2010).

Figuras 112 e 113- Artesã trabalhando no Salão do Encontro em Betim e pássaro descansando sobre escultura de Aleijadinho. (Imagem do autor, 2010).

Figuras 114 e 115- Escultura de Aleijadinho, anjo com o cálice da Paixão, na via sacra de Congonhas e integrante do Salão do Encontro me levando até o portão de saída. (Imagens do autor, 2010).

E foi assim que deixei Minas Gerais. Com um nó de alegria no peito, tecido por um abraço, não só do taxista, mas de todos que conheci, e que me ajudaram a tecer esse manto de pequenas brasilidades que guardei em minha bolsa de algodão e agora pude estendê-lo e comungá-lo com os meus.

Figura 116- O céu mineiro fotografado do táxi a caminho do aeroporto. (Imagem do autor, 2010).

CONCLUSÃO B

ACADÊMICA

Gabriel Villela traz de sua origem mineira os procedimentos de criação a partir do tecido e materiais que integram seu acervo – ele mantém um barracão no seu sítio de Minas Gerais, com peças de vários espetáculos. Os trajes danificados são reconstruídos e esse material é reaproveitado conforme a necessidade. O traje vai sendo cortado no corpo do ator.

Passados vinte anos da primeira produção de *Romeu e Julieta*, o processo de criação de trajes de Villela está bem consolidado, e foi justamente isso que pude perceber ao acompanhar os trabalhos de direção e criação de figurinos feitos por Villela no espetáculo *O Soldadinho e a Bailarina*, com Luana Piovani no papel principal.

Ele alugou um imóvel no Rio de janeiro, local onde a peça estrearia, e montou uma casa ateliê. Trouxe um grande acervo de figurinos para reinseri-lo em um novo contexto. O diretor afirmou que este reaproveitamento do material está diretamente ligado ao teatro popular.

Sem utilização de croquis, parte da *moulage*, esculpindo e compondo o traje no corpo do ator à medida que vai estabelecendo os conceitos do espetáculo.

No processo de criação do figurino, Villela estrutura as etapas abrindo frentes de trabalho. Após a composição, o traje segue para a costura e retorna depois para mais trabalho manual. Em seguida, é levado para os caldeirões para ser tingido (através de cozimento ou mesmo de tratamento com maquiagem, como ocorreu em *O Soldadinho*, que retoma experimentos iniciados em *Romeu e Julieta).* A etapa final passa pelo ajuste da "artesania", com aplicações já experimentadas e tratadas.

É bem verdade que o diretor também traz de Minas Gerais a estrutura para os procedimentos de criação interpretativa. Abre frentes de trabalho para a equipe:

- na música, Babaya (preparadora vocal);
- arranjos musicais de Vitor Pozas;
- Ernani Maletta, nos arranjos de vozes que resgatam a polifonia popular.

"Da mesma forma que nós fomos lá, em Morro Vermelho buscar no reboco no casario esse tipo de trabalho, eu proponho ao produtor: faço, mas precisamos trazer de Minas a estrutura do ateliê porque já não sei mais trabalhar sem esses procedimentos, não acredito em mim fazendo um trabalho cujo figurino seja encomendado; montei um barracão em Minas no sítio onde guardo todos os figurinos das peças que faço", revela.

A irmã de Villela, Giovanna, aplica pedrarias nos bordados e resgata a linguagem da *commedia dell' arte*, sob a orientação do diretor. Na casa-ateliê organizada no Rio, no setor

reservado aos figurinos, Veluma (integrante da escola de samba Unidos da Tijuca), organiza, cuida dos detalhes, costura e borda. Alceny (costureira de alta-costura) é responsável pelo acabamento na costura. Edilson é o responsável pelo cozimento das peças (tingimento e envelhecimento) além de outras tarefas gerais.

Toda essa organização permite que o processo de criação e confecção do figurino caminhe em comunhão com o todo do espetáculo.

Em O *Soldadinho e a Bailarina* ao aceitar dirigir o espetáculo, durante a pré-produção, Villela já tinha uma viagem programada ao Leste europeu. Em Budapeste, encontrou um comerciante que foi da cavalaria russa e que depois montou uma lojinha na Hungria para vender, de fachada, peças de artesanato, mas que tinha um lote de tecidos e trajes antigos.

Segundo o diretor, eram peças de um festival equestre das décadas de 1920 e 1930, de um linho sem igual no mundo, bordados e rendados pelas mulheres para as corridas de cavalo das festas de primavera. "Eu já sabia sobre esses tecidos, por alto, porque minha avó tem ascendência ucraniana e lá se faz um linho ainda artesanal", conta Villela.

Como vimos, para Villela nenhuma roupa é igual à outra. Tapetes e colchas são recriados em casacos. A cada peça, Villela resgata em matéria e memória suas origens de influência na arte popular (a arte de rua) o caráter religioso, as procissões e festas populares.

Assim também parece proceder Ronaldo Fraga. A partir do diálogo com as memórias do cotidiano do estilista, ligado ao costume popular e às tradições é que surgem nas coleções os fitilhos (que remetem a volume e movimento, vindos da tradição popular), sedas e algodões prontos a misturarem-se, seja com técnica de tingimento indígena, por meio da *moulage* europeia ou mesmo resgatando o algodão, outrora utilizado na vestimenta de escravos. O estilista envereda na criação de coleções que recriam uma poética-têxtil de mestiçagens infindáveis, ou seja, a mesma definição que Amálio Pinheiro (2009) utiliza para mestiçagem em *O Meio é a Mestiçagem*, afirmando que a mestiçagem ocorre quando uma linguagem é inseminada pela outra. Como no caso deste estudo acerca de teatro e moda, do popular e do erudito, onde uma linguagem remete à outra estabelecendo uma relação complementar entre ambas enfatizando, misturando e combinando particularidades e elementos de universos distintos, de modo a inserir novos procedimentos comunicacionais na cultura.

Figura 117- Villela no espaço ateliê (RJ) ajustando acessório em Luana antes do ensaio[24]. Figura 118- Pablo Áscoli (personagem perna), Gabriel Villela e Luana Piovani (Bailarina) em foto de divulgação do espetáculo[25].

Figuras 119 e 120- Soldadinho e a Bailarina guardados em suas caixas e o elenco do espetáculo[26].

[24] Imagem- blogs.estadao.com.br/2010/09/luana21.jpg acessado em fevereiro de 2010.
[25] Imagem- janainaazevedocantrizes.blogspot.com, acesso em fevereiro de 2010.
[26] Idem.

O público que o acompanha não é apenas formado por clientes que vestem sua grife. É formado por pessoas que querem ouvir o que ele tem a dizer e que esperam algo deste encontro, seja através do desfile, das cartas, dos *releases*, dos desenhos ou da exposição. Na obra de Ronaldo Fraga as fronteiras entre as artes e a moda são rompidas através do diálogo estabelecido entre os dois veículos de comunicação. Nas criações do estilista o espectador é tocado pela forma, pelo conteúdo e – no mínimo – convidado a uma transformação.

A partir de tantas confluências é que Garcia (2007) afirma que a moda desenvolvida por Fraga dissolve as fronteiras entre preciosidades e quinquilharias. O que não deixa de ser uma visão curiosa sobre um trabalho fundamentado em tantas influências, e estas com características tão distintas entre si, mas que já provaram ser uma armadilha criativa para uma porção de artistas que enviesaram pelos caminhos da obviedade repetitiva. Trata Fraga de criar uma nova concepção, um novo modo de ver o que há séculos existe – e que não permite ser copiado ou reproduzido sem o entendimento da sua funcionalidade básica.

Para Ronaldo Fraga, moda é linguagem (Garcia, 2007). O desfile trata de um diálogo com o público, com as figuras (históricas e fictícias que o influenciam) e com o próprio tempo. Elementos como as estampas extravagantes das barracas de camelôs, as miríades de bibelôs guardados em caixas estantes e baús em seu ateliê. Todos esses elementos são englobados num modo de costurar aparentemente artesanal, lento e de escala diminuta.

Fraga associa o impacto visual (as cores, texturas, movimentos) a uma ação quase que concreta. Constrói uma poética com a qual compõe seus poemas-cênicos a serem partilhados na passarela. Assim como os releases que escreve pessoalmente, como se fossem cartas românticas. Tais processos de desenvolvimento criativo, ligados à afetividade e ao intimismo, trazem a impressão digital de seu criador fazendo da moda uma espécie de escritura cênica, uma experiência partilhada.

O desfile Rio São Francisco, em função da grande quantidade de material coletado, deu margem à criação da exposição *Rio São Francisco: Navegado por Ronaldo Fraga*. A exposição ressalta, para além das passarelas, características e elementos importantes como a tradição, o costume popular e o aspecto de rito que estão presentes na obra do estilista ao longo das coleções, enfatizando sempre o imagético e o sensorial através da vestimenta. Isso marca, sobretudo, um estilo específico de vida e um olhar preocupado com a memória, porém conectado

às necessidades (às vezes sugeridas) de um presente marcado pela passagem fragmentada do tempo.

As instalações da exposição, em geral, com o mínimo de elementos instauram uma atmosfera de contemplação e delicadeza, provocando o espectador a participar da obra e da causa com o corpo e o espírito, o que de alguma maneira já está muito presente tanto nas instalações de arte em geral quanto em vivências teatrais sugeridas em espetáculos performativos.

Ronaldo Fraga relaciona na fibra ou na imagem que cria através do desenho, da estampa, ou do bordado, o impacto visual das cores, das texturas e dos movimentos na construção de uma poética em suas criações. Nesta poética, o estilista recupera técnicas artesanais e as associa à alta costura e à tecnologia, o que permite ao criador-estilista ou curador materializar seu universo composto de memórias, de sonho e, acima de tudo, muita pesquisa. Fraga mantém uma relação estreita com suas origens e desenvolveu ao longo de sua obra uma grande capacidade de diálogo como o púbico que o acompanha.

O estilista, na definição de Garcia (2007), aborda em suas coleções questões como a desigualdade social, as disparidades decorrentes dela, a influência desmedida das mídias, o multiculturalismo e questões governamentais. Tais situações de conflito são traduzidas no uso de técnicas, pouco recorrentes, de experimentos caseiros e de matérias-primas triviais. Todas estas questões já seriam suficientes para que o universo do dramático estivesse associado ao trabalho de Fraga.

Há, no entanto, um aprofundamento ainda maior nesta relação quando se examina que ao longo dos anos, Fraga sempre se serviu de elementos como a máscara, o boneco e a criação de uma atmosfera-ambientação que joga com o percurso do modelo durante o desfile a partir da cenografia. No que diz respeito a procedimentos propriamente teatrais na contemporaneidade – a qualidade da presença, do gestual, do movimento, da iconografia e dos procedimentos visuais – estes elementos são como marca registrada e assumidamente incorporados por Fraga à sua grife.

	Ronaldo Fraga	**Gabriel Villela**	**Obs.**
Teatralidade e performatividade	✓ Sim	✓ Sim ✓	Elementos de teatro e ação performativa.
Barroco	✓ Sim	✓ Sim ✓	Cores, formas e na ação do tempo sobre a obra.
Influências brasileiras: Bispo do Rosário, Sinhá Olímpia.	✓ Sim	✓ Sim	Inventividade e metaforização de objetos de uso cotidiano.
Influência do imaginário mineiro presente prosa-poética do escritor João Guimarães Rosa.	✓ Sim ✓	✓ Sim ✓	Imagens e palavras, levadas à cena e aos trajes.
Interesses comerciais no mercado da moda	✓ Sim	✓ Não	Villela mantém seu foco principal de trabalho voltado à produção teatral.
Interesse na arte teatral	✓ Não	✓ Sim	Fraga mantém seu principal foco de trabalho voltado para a moda mesmo que fazendo um uso criativo deste veículo de comunicação.
Interesse na arte em geral utilizando-a em seus trabalhos	✓ Sim	✓ Sim	Como se pôde ver no decorrer dos capítulos os dois criadores tem nas artes um forte aliado na criação dos trajes.
Presença da tradição e do costume popular no trabalho	✓ Sim	✓ Sim	Festas, religiosidade e costumes habitam o imaginário dos dois criadores.
Técnicas e procedimentos de artesania presentes no processo de trabalho	✓ Sim	✓ Sim	A estrutura em formato de ateliê, o bordado e a tradição dos teares.
Traje ritualístico	✓ Sim	✓ Sim	A presença do rito é fundamental nos dois trabalhos.

Quadro comparativo 1- Aproximações entre Ronaldo Fraga e Gabriel Villela

Para Ronaldo Fraga, moda é linguagem e o desfile dialoga com o público através da atmosfera e figuras históricas e fictícias que o influenciam. Da mesma forma que Villela tem no teatro um espaço sagrado de comunicação e reflexão.

Fraga a partir de elementos em seu ateliê e investigações aos temas dos desfiles, aos quais ele chama de estudos, compõe um modo autoral de costurar o artesanal à moda contemporânea, aspecto que mais uma vez o aproxima de Villela através do procedimento de artesania. O estilista compõe e desenvolve seus trabalhos associando o impacto visual das cores, texturas e movimentos à ação do desfile, assim como Villela transpõe estes elementos para a cena teatral.

Na obra de Gabriel Villela e Ronaldo Fraga as fronteiras entre o teatro e a moda são rompidas através do diálogo estabelecido entre os dois veículos de comunicação, influências, técnicas e visões ideológicas acerca de seus trabalhos. Nas criações do estilista, o espectador é

tocado pela forma, pelo conteúdo e convidado a uma transformação como ocorre nos espetáculos teatrais.

O que afasta o trabalho dos dois criadores é apenas a finalidade comercial do desfile, o que de forma alguma diminui o trabalho de Ronaldo Fraga. E, mesmo assim, em breve será possível ver um desdobramento ainda maior dos trabalhos de Ronaldo Fraga em exposições, publicações e criações artísticas.

Futuros trabalhos dos dois artistas trarão surpresas. Através do traje e utilizando diferentes mecanismos expressivos, caracterizados pela reflexão acerca do particular, do local, do regional e do nacional em busca da compreensão do global, ambos se estabelecem como criadores de importância fundamental na contemporaneidade brasileira.

7. Bibliografia Geral do trabalho

FONTE A- QUEIROZ, João Rodolfo, Reinaldo Botelho. *Coleção moda brasileira.* GARCIA, Carol (*Por uma Poética do Lugar Comum: Ronaldo Fraga*). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ALMEIDA, A I. *Indumentária e moda: seleção bibliográfica em português*. São Paulo (s.n.)

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas.* São Paulo: Edusp. 3 ed. 2011.

AMARAL, Rita. *Festa "à Brasileira": sentidos do festejar no país que não é sério*. São Paulo/Internet, 1998.

AMARAL, Rita. *Cidade em Festa. O povo-de-santo (e outros povos) comemoram em São Paulo*. In: Magnani, José Guilherme C. e Torres, Lilian de (orgs.). *Na metrópole - Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo, EDUSP, 1996.

ALVES, Junia, Marcia Noe. *O Palco e a Rua: A Trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Minas Gerais: PUC Minas, 2006.

AVELAR, Suzana. *Moda Globalização e Novas Tecnologias*. São Paulo: Estação das Letras, 2009.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália uma revolução na cultura brasileira 1967-1972*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BARNARD, Malcolm. *Moda e Comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Imagem e Moda*. São Paulo Martins Fontes, 2009.

BAUDOT, François. *A Moda do Século*.São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

_____. *Christian Lacroix*. São Paulo: Cosac Naify,2000.

BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias.* São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRAGA, João, Luís André do Prado. *História da Moda no Brasil: Das influências às autorreferências.* São Paulo: Pyxis Editorial, 2011.

BRANDÃO, Cacá. *Romeu e Julieta*. Minas Gerais: PUC Minas, 2007.

_____, Cacá. *A Rua da Amargura*. Minas Gerais: PUC Minas, 2007.

CANCLINE, Nestor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2011.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2006.

_____ , Câmara. *Superstições e Costumes*. São Paulo: Global, 2006.

CASTILHO, Kathia e Carol Garcia. *Moda Brasil- Fragmentos de um Vestir Tropical*. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2005.

_____, Kathia. *Moda e Linguagem*. São Paulo: Anhembi Morumbi. 2009.

_____, Kathia. *Do Corpo Presente à Ausência do Corpo: moda e marketing.* Tese de doutorado em comunicação e semiótica. PUC/SP, 2004.

_____, Kathia, MARTINS, Marcelo. *Discurso da moda semiótica, design e corpo*. São Paulo: Coleção Moda e Comunicação. Ed. Anhembi Morumbi, 2007.

CATELLANI, Regina Maria. *Moda Ilustrada de A a Z.* São Paulo: Manole, 2003.

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade Contra o Estado*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DICIONÁRIO HOUAISS da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ECO, Umberto. *O Hábito fala pelo monge*. In: ECO, Umberto ET alii. Psicologia do vestir. Coleção Arte e Produção V.1, 3ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

FREYRE, Gilberto. *Modos de homem e modas de mulher*. Rio de Janeiro: Record,1997.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Sesc São Paulo. 2010.

GERALDI, Maria Carolina Garcia. *Moda e Identidade no Cenário Contemporâneo Brasileiro, uma análise Semiótica das Coleções de Ronaldo Fraga*. Mestrado, PUC/SP. 2002.

Guinsburg, J., Silvia Fernandes (orgs.) *O Pós-Dramático*. São Paulo: Perspectiva. 2010.

HARVEY, John. *Homens de Preto*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: A moda e seu destino na sociedade moderna*. (trad. Maria Lucia Machado). São Paulo: Cia das Letras, 2009.

_____ e ROUX Elyette. *O Luxo Eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global.2004.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MESQUITA, Cristiane. *Moda Contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2010.

MESQUITA, Cristiane, Rosane Preciosa (orgs). *Moda em Ziguezague: interfaces e expansões*. São Paulo: Estação das Letras. 2011.

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

PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva. 2010.

_____, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva. 2010.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PINHEIRO, Amálio (org). *O Meio é a Mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2009.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e Ritual.*São Paulo: Anablume; Fapesp, 2004.

ROUBINE, Jean- Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SALOMON, Geanneti Tavares. *Moda e Ironia em Dom Casmurro*. São Paulo: Alameda, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify. 2012.

SIMMMEL, Georg. *Filosofia da Moda e outros escritos*. (trad. Artur Morão), Lisboa: Texto e Gráfica, 2008.

SVENDSEN, Lars. *Moda uma Filosofia*. (trad. Maria Luiza X. de A. Borges), Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

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

VILASECA, Estel. *Como fazer um desfile de moda*. São Paulo: Senac São Paulo. 2011.

Sítios eletrônicos:

camnis.com.br/o-entrelinhas-conversa-com-ronaldo-fraga

ronaldofraga.com/blog

www.ronaldofraga.com

www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/1241

tramasdocafecomleite.wordpress.com

www.palmalouca.com/reportagem. ALMEIDA, Rachel. A primeira hippie do Brasil.

www.grupogalpao.com.br/port acesso em 12 de abril de 2010, 22h38min.

www.idasbrasil.com.br/sinhaolimpia. SINHÁ OLÍMPIA, in: Pousada Sinhá Olímpia Sinhá

tccolympia.wordpress.com/category/colecao/

www.festivaldeinverno.ufop.br/2006/sinhaolympia.php

www.webartigos.com/articles/10325/1/Loucura-e-Cultura/pagina1.html#ixzz0rVBfjQGn

Olímpia GRAMONT, Guiomar. Sinhá Olympia, as festas e manifestações populares.

www.youtube.com/watch?v=JPKnOpb58bc&feature=youtu.be&noredirect=1Entrevista do Grupo Galpão com Gabriel Vilela.

Revistas:

BRAVO, Março, 2005, ano 8, número 90.

BRAVO, Junho, 2007, ano 10, número 118.

CAROS AMIGOS, Abril, 2004 número 85.

CARTAZ, Cultura e Arte Ano V, numero 23

DIÁRIO DAS ESCOLAS- Cenografia PQ 11. Catálogo das escolas da quadrienal de Praga 2011 (coord. editorial Fausto Viana).

Dobras, vol. 01, outubro, Estação das Letras. (2007. VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane. Muito Além de Teatro e Moda).

Dobras, vol. 2, p 66-74. (2008. VIANA, Fausto. *Entre o humano e o divino: as vestes da Igreja Católica).*

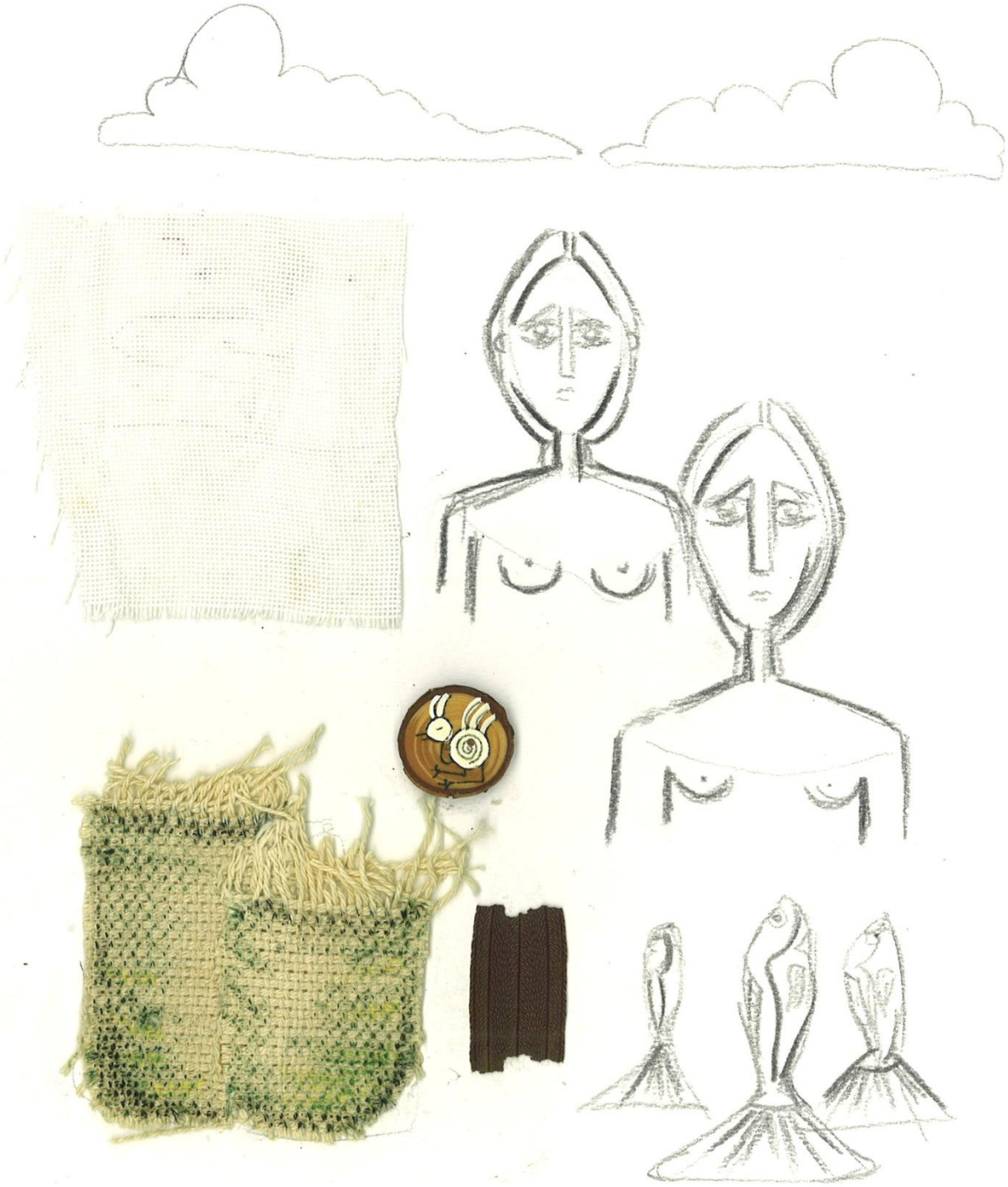
FASHION THEORY- A Revista de moda, corpo e cultura, junho 2002, volume 1, número 2.

(DUGGAN Ginger Gregg. *O Maior Espetáculo da Terra: Os desfiles de Moda Contemporaneos e sua relação com a arte performática*).

DVD

ROMEU E JULIETA no Globe Theatre. Grupo Galpão em Londres. Petrobras, 2004.

APÊNDICES:



Desenho ilustrativo do autor.

APÊNDICE 01- Os figurinos no Galpão

Em visita à sede do Grupo Galpão, em julho de 2010, o autor desta dissertação pode ver o armazenamento dos figurinos no espaço reservado a ensaios. Fica em um prédio separado do Cine Horto, na mesma rua.

O Cine Horto é um centro cultural criado pelo grupo Galpão na cidade de Belo Horizonte. Instalado em um antigo cinema da década de 1950, abriga uma sala de espetáculos, cinema, sala de aula e café. A partir de 2006, passou também a contar com o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, que reúne um importante acervo bibliográfico e videográfico, disponível gratuitamente para os associados que também participam de oficinas e workshops. Atualmente o espaço Cine Horto conta com patrocínios privados e públicos, o que permite o desenvolvimento do projeto.

Segundo informações do site do Grupo, o Centro Cultural Galpão Cine Horto tem como missão desenvolver, de forma continuada, ações de fomento, formação, pesquisa, criação, compartilhamento de conhecimento e difusão teatral; promover o acesso ao universo do teatro, contribuindo para a sensibilização artística e o desenvolvimento da consciência crítica do cidadão e estabelecer parcerias, criando redes de colaboração.

Duas estagiárias tomam conta do espaço. A oficina onde são produzidos os cenários permanece no espaço do Cine Horto.

Os atores integrantes também se responsabilizam pela conservação do traje. Os figurinos, após serem lavados – dependendo do traje, a lavagem é a seco – são cobertos por uma capa de algodão cru identificado com o nome do ator que o traja.

Como se pode ver nas imagens 129 e 130, os trajes pertencentes a espetáculos fora de circulação são armazenados em grandes baús identificados com o nome das montagens. Nem sempre um baú é suficiente para o armazenamento de todos os trajes de um espetáculo.

Na imagem 131 está o baú que guarda parte do figurino pertencente ao espetáculo *Romeu e Julieta*. Como eu estava acompanhado apenas pela atendente, não foi possível ver os trajes: ela não tinha permissão para abri-lo.

Figuras 121, 122 e 123 – Fachada do espaço onde estão armazenados os figurinos do Grupo Galpão. Arara com figurinos após lavagem (Fotos do autor)

Figuras 124 e 125- Trajes em processo de lavagem e parte superior do espaço onde ficam os trajes em processo de lavagem. O espaço é onde os atores se preparam para ensaios. (Fotos do autor).

Figuras 126 e 127- Parte de baixo (térreo) onde ficam os figurinos disponíveis para os ensaios em araras. (imagem do autor). Os trajes acima, segundo a assistente, estavam sendo reorganizados em seus respectivos lugares após o processo de limpeza.

Figura 128 e 129- Baús onde ficam armazenados os trajes de espetáculos fora de circulação. (Foto do autor).

Figura 130- Baú onde estavam armazenados os trajes de cena de *Romeu e Julieta*. (Foto do autor).

Figura 131- Bancada de prêmios do Galpão, no espaço Cine Horto. (Foto do autor)

O circo-teatro e o costume popular são característicos sempre presentes no Grupo. E não podia ser diferente. Embaixo da bancada repleta de estatuetas e condecorações, recebidas pela companhia ao longo dos anos, descansa uma belíssima bicicleta que ilustra o ambiente, mantendo a identidade lúdica do Grupo Galpão.

Homenagem a Wanda Fernandes: a fase encantada

Boa parte da história desse grupo nascido nas ruas de Belo Horizonte está registrada no site oficial da companhia, em DVDs comemorativos, em trabalhos acadêmicos e publicações como o livro *Grupo Galpão - 15 Anos de Risco e Rito* (1986), escrito pelo dramaturgo Cacá Brandão. Nele, o autor integrante do grupo aborda, sem rodeios, o delicado tema da tragédia que se abateu sobre o grupo com a morte da atriz Wanda Fernandes, num acidente de carro ocorrido no dia 21 de abril de 1994 a caminho de receber uma premiação. Momento em que o grupo vivia o início da carreira premiada de *Romeu e Julieta*, cujos papéis centrais eram vividos respectivamente por Wanda e seu marido Eduardo Moreira, ambos fundadores do grupo.

Segundo relato de Brandão (1986), Eduardo após o incidente, decidido a nunca mais apresentar *Romeu e Julieta* seguiu para a Espanha com seu filho João onde ficou por um mês. Brandão destaca o papel fundamental exercido pelo diretor Gabriel Villela na reestruturação da companhia. Segundo o dramaturgo, o diretor mineiro foi o elemento aglutinador do grupo naquele momento de desagregação.

O livro descreve em detalhes o sofrimento vivido pelo grupo e enfatiza a extrema sabedoria e generosidade demonstradas pelo diretor nessa fase que ele chamou de "encantamento”.

Sabemos que a dor passou e que a atriz Wanda sempre estará (em memória) no Grupo Galpão. Ela faz parte de uma história onde vida e ficção se misturaram em tragédias e conquistas. Momentos vividos e partilhados entre Gabriel Villela e o Grupo Galpão.

Figuras 132 e 133- Teatro Wanda Fernandes. Homenagem à atriz integra o terceiro teatro no Cine Horto (Belo Horizonte) (Foto do autor)

Figuras 134 e 135- O traje e os adereços utilizados por Wanda Fernandes em *Romeu e Julieta* estão dispostos em um oratório dentro do Cine Horto, ao lado do teatro construído em homenagem à atriz. (Fotos do autor)

Figuras 136 e 137- Imagens de Wanda Fernandes no pequeno memorial no Galpão do Cine Horto. (Fotos do autor)

APÊNDICE 2- Um Estudo de Caso: O *desfile* **O Rio São Francisco** (verão de 2008/2009) e seu desdobramento: a *exposição* ***Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga: cultura popular, história, moda.***

O desfile Rio São Francisco, da primavera/verão de 2009, foi realizado na São Paulo Fashion Week em junho de 2008. Foi um grande êxito de público e de crítica.

O tema escolhido foi o Rio São Francisco ou Opará (como é conhecido pelos índios) e popularmente conhecido como o Velho Chico. Ronaldo Fraga esteve durante dois meses em expedição às margens do histórico rio que em sua extensão atravessa cinco estados brasileiros, coletando material de pesquisa para a coleção.

O rio é também um tema muito recorrente na obra do escritor mineiro João Guimarães Rosa, na qual o estilista vê, traduzidas literariamente, as histórias que seu pai contava. Através destas histórias, Fraga conheceu o rio mesmo sem ter ido visitá-lo na infância, ficando por muito tempo apenas com o imaginário do rio. O desfile é criado a partir da comunhão do material coletado em pesquisa de campo somado ao São Francisco de suas memórias.

A sonoplastia é sempre muito importante na determinação do ritmo. Neste desfile, ela é composta a partir da trilha sonora editada por Ronaldo Gino, que utiliza a preciosa voz de Tetê Espíndola, no álbum *Voix*, e o som mágico retirado do corpo do grupo Barbatuques, cantando

Carcará. Esta música, como já citado anteriormente, marcou a estreia de Maria Bethânia nos palcos cariocas no show *Opinião*, um espetáculo histórico de protesto. Ao final da música, Bethânia cita um texto sobre a migração do povo nordestino para os grandes centros urbanos brasileiros.

Uma das características que a música, de 1965, resgata no desfile é o protesto. Desta vez, pela preservação do rio e das margens do São Francisco, que é complementado com a cenografia e com os trajes do desfile. O que Ronaldo Fraga propõe simbolicamente não está relacionado apenas à questão da salinização e poluição do rio[27], mas também à destruição que esta ação pode causar na memória de um povo.

Segundo o próprio estilista, seu pai pescava no rio e o São Francisco, um dos rios mais importantes do país, está ligado ao universo ribeirinho. Sua destruição significa o desaparecimento de uma história preservada pela tradição e costumes locais, o que na artesania local significaria não só o desaparecimento de técnicas de bordados, mas também de lendas e seres mágicos que habitam os vilarejos que se perderiam com o desaparecimento do imaginário popular.

A cenografia do desfile sob a coordenação geral de Ronaldo Fraga foi projetada por Clarissa Neves e Paulo Waisberg, que transformaram a passarela no rio salinizado **(ver figura 138 e 139)**. O cenário era constituído basicamente de grupos de bacias de alumínio cheias de sal grosso, distribuídas estrategicamente pelo palco, e, ao fundo, cordas de navio penduradas que formavam uma grande cortina sobre um fundo de cores, que se alternavam do azul ao laranja e ao amarelo, remetendo aos ambientes noturnos e diurnos do rio. A montagem contou com uma grande equipe que ia da produção artesanal à alta tecnologia da iluminação e equipamento de áudio.

---

[27] No tempo das grandes descobertas, os navegadores ancoravam as caravelas a alguns quilômetros da foz do Rio São Francisco para se abastecer de água doce. O rio-mar tinha força bastante para avançar sobre o oceano. Hoje a situação se inverte: o Atlântico penetra no Velho Chico e saliniza suas águas. Peixes de água salgada são encontrados a dezenas de quilômetros no leito do rio. O pior é que a fonte de abastecimento de outrora se transformou em fator de contaminação de mão dupla. Esse relato feito pelo juiz federal e professor Carlos Rebelo Júnior, na II Conferência Internacional sobre Sinergias Ambientais entre as Águas Continentais e Marítimas, realizado em abril do ano passado em Buenos Aires, despertou forte reação de cientistas e ambientalistas, que concluíram pela necessidade de urgente reversão do processo de destruição do rio da unidade brasileira. Mostrou o magistrado que, nos últimos 40 anos, o Velho Chico perdeu 40% do volume de água e que a cada ano são lançadas 18 milhões de toneladas de areia e terra no seu leito, infestado por esgotos domésticos e industriais e todo tipo de dejetos. Centenas de municípios ao longo dos quase 3 mil quilômetros de extensão, desde a Serra da Canastra, em Minas Gerais, até a Praia de Piaçabuçu, em Alagoas, participam desse atentado à natureza.(**Correio Brasiliense, abril de 2010).**

Fraga instaurou um diálogo ativo com os modelos caracterizados em cena e com o público presente. O posicionamento das bacias ao longo do palco dificultava e conduzia o deslocamento dos modelos, impedindo que andassem em linha reta. Isso criou um jogo entre os modelos e a cenografia, gerando um movimento que lembrava o nado de peixes e seres que habitam as águas do rio. No encerramento do desfile, ao som de barbatuques cantando *Carcará*, os modelos iam se distribuindo pela passarela e sentando-se, remetendo a uma bela imagem que representou os seres reais e fictícios que não querem deixar o rio **(ver figura 139)**.

Figuras 138 e 139- Desfile Rio São Francisco. À direita, imagem final do desfile. 2009 (Fonte: estilo@ronaldofraga.com).

Figuras 140 e 141- No vestido da esquerda, elementos de sacas, estampa de madeira e peixes. À direita, os bordados levam a assinatura da família Dumond (Fonte: estilo@ronaldofraga.com).

O estilista utilizou-se de referências como lendas, espécies de peixes, estampas de madeira inspiradas nos barcos e nas casas das populações ribeirinhas **(ver figura 140).** Gamas de azuis e marrons, que compõem o rio em estampas fotográficas, remetiam aos sabores, aromas e às texturas coletadas pelo estilista durante a fase de pesquisa.

Ele também aplicou nos trajes o trabalho de bordadeiras ribeirinhas, como a conhecida família Dumont[28] que assina os bordados do vestido acima **(figura 141).** Veja também que na mesma imagem os adereços de pescoço trazem símbolos que representam a religiosidade, as crenças e o misticismo das comunidades que habitam as margens do rio. A coleção traz em sua cartela de cores composições como "as laranjas desavergonhadas", "os brancos sujos", "os verdes-água transparente", e "os marrons das cheias de cabeceiras". Os cheiros são retratados imageticamente, como a opulência dos opacos e os nobres beges **(figura 140)** combinados aos sabores de "beber o azul do rio" e o gosto das "bases amarelas dos sedimentos caídos". Na base de alguns trajes, o preto **(figura 141)** remetia ao lado morto do rio, sustentando bordados e aplicações artesanais de produção local.

Na confecção das roupas também foram utilizadas peças em jeans com lavagem desgastadas, sacos de juta (a partir das embalagens de especiarias). Na passarela, os adornos de cabeça que cobriam os olhos eram feitos de canudinhos de plástico criados a partir da lenda regional do caboclo d'água[29], que representavam *olhos de canudinho para beber o rio* **(ver**

---

[28] Trata-se do *Grupo Matizes Dumont*, formado por artistas de uma mesma família, de Pirapora, Minas Gerais, que se dedicam às artes visuais em bordados, e ao desenvolvimento de projetos sociais onde a linguagem é o bordado. O bordado do grupo tem origem no bordado clássico e apresenta características muito pessoais: é espontâneo, tem movimento, volume, e nele é possível ver traços da cultura, da biodiversidade e da vida no interior do Brasil. As criações de bordado iniciadas pela mãe são na verdade uma iniciação transmitida por três gerações de uma mesma família: a mãe, quatro filhas, um filho e quatro netas.

[29] Nesta lenda o *Caboclo d'Água* ou o *Nego d'Água* como é conhecido em algumas regiões do país é um ser mítico, defensor do Rio São Francisco, que assombra os pescadores e navegantes, chegando mesmo a virar e afundar embarcações. Para esconjurá-lo, os marujos do São Francisco fazem esculpir, à proa de seus barcos, figuras assustadoras chamadas carrancas. Outros lançam fumo nas águas para acalmá-lo. Também são cravadas facas no fundo de canoas, por haver a crença de que o aço afugenta manifestações de seres sobrenaturais. Os nativos o descrevem como sendo um ser troncudo e musculoso, de pele cor de bronze e um único, grande olho na testa. Apesar de seu tipo físico, o Caboclo d'Água consegue se locomover rapidamente. Apesar de poder viver fora da água, o Caboclo d'Água nunca se afasta das margens do rio São Francisco. Quando não gosta de um pescador, ele afugenta os peixes para longe da rede, mas, se o pescador lhe faz um agrado, ele o ajuda para que a pesca seja farta. Há relatos de que ele também pode aparecer sob a forma de outros animais. Um pescador conta ter visto um animal morto boiando no rio; ao se aproximar com a canoa, notou que se tratava de um cavalo, mas, ao tentar se aproximar, para ver a marca e comunicar o fato ao dono, o animal rapidamente afundou. Em seguida, o barco começou a se mexer. Ao virar-se para o lado, notou o Caboclo d'Água agarrado à beirada, tentando virar o barco. Então o pescador, lembrando-se de que trazia fumo em sua sacola, atirou-o às águas, e o Caboclo d'Água saiu dando cambalhotas, mergulhando rio-abaixo. fato curioso é que em junho de 2011, as supostas aparições deste ser mitológico em Barra Longa, estado de Minas Gerais, chegaram a ganhar destaque na mídia nacional. Diversos

figuras 140 e 141). Estes elementos revelam características narrativas ligadas ao contexto geral do desfile e – como no traje de cena – tinham como prioridade a caracterização de um personagem ou uma figura que era parte do todo no contexto do espetáculo. Neste caso, como se pode ver na figura acima, a modelo foi caracterizada com o adorno de cabeça que traz um significado específico: o de beber o rio e se alimentar do que ele pode oferecer. Para a construção dos adereços, Fraga utilizou criativamente, como se faz no teatro, objetos como os canudinhos de plástico e outros materiais de uso cotidiano, que ele ressignificou em cena, estabelecendo diálogo com a própria ação dos modelos/performers de atravessar o rio/ passarela.

Pode-se dizer que o estilista, através dos acessórios e da roupa, dá um significado à travessia dos modelos pela passarela, agregando ao desfile o aspecto de uma ação ritualizada. O que transforma as vestimentas em trajes ritualísticos, devido à sua significação dentro de uma atmosfera específica, é a dramatização dos costumes e tradições locais do vale do São Francisco, em um evento que ultrapassa as fronteiras do consumo (no âmbito da moda) para habitar o terreno sensível da teatralidade.

O desdobramento da terceira margem: *Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga: cultura popular, história, moda*

A estreia foi no Palácio das Artes em Belo Horizonte, Minas Gerais, onde ficou em cartaz até dezembro de 2010 e registrou a presença de mais de quarenta mil visitantes, incluindo dezoito mil alunos de escolas públicas e privadas. Esse número superou todos os recordes da história de visitação do principal centro cultural da cidade. Em seguida, a exposição partiu para o Pavilhão das Culturas Brasileiras, no Parque do Ibirapuera em São Paulo, onde esteve de abril a junho de 2011. A mostra ainda pretende chegar a doze cidades brasileiras, incluindo o Rio de Janeiro, Recife e Salvador.

A relação de Ronaldo Fraga com o Rio São Francisco, iniciada na infância com as histórias paternas, só foi se ampliar em 2006, ano em que Fraga realizou sua primeira viagem pelo São Francisco em pesquisa para o desfile, a bordo do barco a vapor Benjamin Guimarães. Embarcou em Pirapora, cidade ao norte de Minas, percurso que segundo sua própria estimativa

---

animais das propriedades rurais estariam sendo mortos misteriosamente, e foi relatado ainda a morte de um homem, que teria sido vítima deste ser. Foi oferecida uma recompensa de R$ 10 mil por uma foto do monstro, e foram organizados grupos para a busca de evidências do Caboclo.

foi repetida pelo menos dez vezes, o que lhe rendeu mais material que o necessário para a criação da coleção em 2008. Desta forma, surgiu um novo projeto – e o estilista deu lugar ao curador.

A exposição

A exposição surgiu da pesquisa de moda realizada pelo estilista. Após ter levado o tema para a passarela, por meio da sua coleção em 2009, Fraga decidiu montar a exposição com a vasta quantidade de material de pesquisa reunido. A pesquisa deu margem para a construção de uma coleção colorida com cores barranqueiras, pontos de bordados característicos do universo às margens do rio, imagens e texturas inspiradas nas sacas de café e nas taboas de madeira dos barcos. Lançada a coleção, após desfilar no Chile e México, Fraga teve o material gráfico desta coleção exposto no MOT (Museu de Arte Contemporânea de Tóquio). Dois anos após o lançamento da mesma, o estilista transportou parte do universo do São Francisco para uma exposição itinerante.

A exposição é composta por instalações que compõem treze ambientes interligados por um único percurso, que permite ao visitante imaginar-se no convés de um barco navegando pelo São Francisco, observando, conhecendo e sentindo parte do universo das regiões ribeirinhas, através dos costumes e das tradições presentes na margem deste rio.

Ambiente 01- O Chico morre no mar- a foz do rio

O primeiro ambiente remete ao encontro do rio São Francisco com o mar. Este encontro está retratado em cardumes de mil peixes confeccionados em garrafas pet pendurados no teto **(ver figura 145).** A escolha do material e a grande quantidade utilizada na confecção artesanal dos peixes para a exposição remetem ao problema de poluição, comum a muitos rios do país, incluindo o rio Tietê em São Paulo.

Em seguida há um ambiente onde o estilista partilha com o espectador parte do material em vídeo coletado as margens do rio e a proposta do trabalho. De maneira afetiva, propõe um primeiro contato do visitante com a obra. A instalação é composta por colchões estampados de restos de madeira dos barcos e das casas **(ver figuras 146 e 147).** Na exposição, os suportes dos colchões eram cobertos com estampas que foram utilizadas nos vestidos da coleção. O que

transformou os colchões em “madeiras macias para se deitar”, o que dava a sensação de acolhimento no visitante.

Figura 142- Placa de madeira indicando os gostos do Rio São Francisco. São Paulo, 2011 (Foto do autor).

Figuras 143 e 144- Croquis e materiais de estudo coletados por Ronaldo Fraga durante os meses de pesquisa sobre o rio. São Paulo, 2011 (Foto do autor).

Figuras 145, 146 e 147- Peixes de garrafa pet, parede de canudinhos de plástico e colchões com estampa de madeira. São Paulo, 2011 (Foto do autor).

O mesmo procedimento ocorreu com a parede de canudos composta por 3.938.000 canudinhos de plástico, elemento que foi resgatado do adereço de cabeça da coleção 2009, que significava o ato de beber o rio, de nutrir-se de sua história, e que também remete ao fato de que estas águas já foram potáveis. Fraga transforma criações exploradas na passarela em instalações para serem observadas, tocadas e refletidas.

Ambiente 2- O gosto que o Chico tem.

No ambiente *O gosto que o Chico tem* **(figura 142 e 148)** a disposição dos elementos remete aos cheiros e gostos do rio, que segundo o estilista, estão na madeira dos barcos; nos mercados, nas comidas e nas plantas; nos frutos da região, como o cheiro do pequi e do cajá, do coquinho azedo; na farinha, na rapadura e na tapioca. Estes aromas e sabores que marcam a região devem ser preservados e mostrados a outras partes do país, antes que o cheiro de esgoto e do progresso acabe com a vida à volta do rio. Nas paredes, latas de conserva com estampas de peixes em vias de extinção – elemento do qual também é composto um conjunto de vestidos em exposição junto às sacas, representando a relação do homem contemporâneo com seu corpo e com a vida.

Ambiente 3- O Chico e o caixeiro viajante

O espaço Caixeiro Viajante **(ver figura 149)** é composto de uma parede feita de malas antigas, doadas para a exposição por verdadeiros viajantes que cruzaram o rio. As fotografias de

Marcel Gautherot[30] do *Instituto Moreira Salles* e os vídeos produzidos pelo projeto *Cinema no Rio São Francisco* resgatam as memórias das margens do rio. O espaço retratou as viagens de pessoas reais feitas pelo rio. No centro da instalação, uma cama suspensa por cabos com um traje cuidadosamente estendido sobre ela, remetendo aos sonhos que impulsionaram as partidas e chegadas ao longo do rio.

Ambiente 4- Memória e Devoção

Esta sala representa os ex-votos do santuário de Bom Jesus da Lapa **(figuras 150 e 151)**, o que segundo o estilista representa a expressão máxima de devoção e fé. A instalação resgata as cortinas de cordas de navios, utilizadas na cenografia do desfile Rio São Francisco, e a ressignifica em instalação, como elemento de composição que representa a crença na transformação. É um ato de religiosidade através da gratidão, na oferenda de imagens, fotografias e objetos significativos pela cura ou transformação recebida pelos devotos através de uma intervenção divina.

Ambiente 5 – Mapa

O ambiente *Mapa* **(figura 152)** está disposto na parede do corredor que percorre as salas, representando o traçado do rio. Os Monóculos **(figura 153)** desvendam imagens das principais cidades às margens do Rio São Francisco. Esta instalação coloca o espectador observando, como se estivesse navegando, as distantes margens onde estão as comunidades locais, orientado pelo mapa estampado na parede. Esta distância retratada na ação do espectador, de observar por um orifício na parede, revela o quanto estamos distantes desta realidade e que somos meros observadores até o momento.

Ambiente 6- A voz do Chico

Nesta instalação, a voz do Chico é composta por manequins de madeira vestidos em trajes resgatados do desfile **(figura 154)** e transformados em sereias e seres mágicos do rio – seres que, como as carrancas, o protegem. Porém o rio, neste ambiente, sussurra para os que estão dispostos a abraçar a sua causa.

[30] Marcel André Félix Gautherot, fotógrafo franco-brasileiro que, nascido em Paris no ano de 1910, chegou ao Brasil em 1939 onde viveu e trabalhou por 57 anos.

Para escutar a voz do rio, representado pelo poema Águas e Mágoas[31] de Carlos Drummond de Andrade, recitado por Maria Bethânia, o espectador tinha que abraçar a roupa e encostar os ouvidos no manequim. O estilista estrategicamente escolheu este poema de Drummond, servindo-se das palavras do poeta como um canto de dor do São Francisco. Nesse poema o poeta mineiro antecipa denúncias contra o descuido do homem com o ecossistema, demonstrando como a visão de um poeta ou de um artista pode antecipar-se à dos homens comuns, desacostumados ainda a entender que o desenvolvimento e o progresso não merecem o preço da destruição ambiental.

Para dar voz a este poema – e segundo Fraga, se o rio tivesse uma voz – esta voz seria a de Maria Bethânia. A cantora tem uma antiga relação com as águas, trazendo em seu repertório canções como *Sereia de água doce*, *Beira Mar*, *Morena do mar e Debaixo d'água,* entre outras, em que Maria Bethânia se refere às águas do país.

Ambiente 7 – O Rio tece e veste

Neste ambiente, **(figura 155)** estão os trajes criados pelo estilista Ronaldo Fraga, ilustrando a tradição e o costume popular do ofício dos bordados ainda feitos ao longo das margens do rio São Francisco, principalmente na região de Pirapora (MG), representada em uma grande parede sob o chão coberto de sal, que remete aos bastidores de um ateliê de bordado, composta em homenagem às bordadeiras das margens do rio.

Ambiente 8- Do convés do vapor Benjamim Guimarães observamos as várias faces do rio...

Nesta parte do percurso retratam-se os corredores do barco a vapor com as portas das acomodações da primeira classe e as redes da segunda classe. Isto possibilita ao visitante

[31] Está secando o velho Chico./ Está mirrando,/ Está morrendo./ [...]/ Cansou-se de gaiolas/ E literatura encomiástica/ E mostra o leito pobre,/ As pedras, as areias desoladas/ Onde nenhum minhocão ou/ cachorrinha-d'água,/ Cativados a naco de fumo forte,/ Restam para semente/ De contos fabulosos e assustados./ [...]/ e na secura da terra/ e no barro que ele deixa/ onde Martius viu seu reino,/ na carranca dos remeiros/ (memória de poucas carrancas/ há muitas peças de living),/ nas tortas margens que o homem/ não soube retificar/ (não soube ou não quis?/ paciência),/ de pontes sobre o vazio,/ na negra ausência de verde,/ no sacrifício das árvores/ cortadas, carbonizadas,/ no azul, que virou fumaça,/ nas araras capturadas/ que não mandam mais seus/ guinchos/ à paisagem de seca/ (onde o tapete de finas/ gramíneas, dos viajantes/ antigos?),/ no chão deserto, na fome/ dos subnutridos nus,/ não colho qualquer resposta,/ nada fala, nada conta/ das trituras e renúncias,/ dos desencantos, dos males,/ das ofensas, das rapinas/ que no giro de três séculos/ fazem secar e morrer/ a flor de água de um rio.

vivenciar a diferença de classes dentro do navio e projetar esta desigualdade para os ambientes da vida diária. Porém, é relevante evidenciar que as acomodações reservadas à classe popular são as que trazem as redes de dormir **(figura 156),** com bonecos de pano deitados sobre elas – o que mais uma vez marca a presença do boneco no trabalho de Fraga. Aqui, como no desfile *Quem matou Zuzu Angel?*, o boneco representa uma classe em posição de desigualdade, porém em outro contexto social e político. É esta classe social, que no ambiente das acomodações do barco, utiliza a rede de dormir remetendo à origem popular e à utilização cotidiana deste utensílio, resgatado da ancestralidade indígena.

Figuras 148 e 149 - Vestidos de lata e ambiente caixeiro viajante. São Paulo, 2011 (Foto do autor).

Figuras 150 e 151- Cordas de navio suspensas (o chão coberto de sal grosso) e retratos de ex-votos. São Paulo, 2011 (Foto do autor).

Figuras 152 e 153- Mapa desenhado na parede e monóculo por onde se vê imagens das regiões ribeirinhas. São Paulo, 2011 (Foto do autor).

Figuras 154 e 155 – A voz do rio para ser escutada de perto e a vida do rio bordada e estampada nos trajes. São Paulo, 2011 (Foto do autor).

Figuras 156 e 157- Corredores do barco a vapor e Rodelas, a cidade submersa. São Paulo, 2011 (Foto do autor).

Ambiente 9-Cidades submersas

Nesta sala **(figura 157)**, os bancos estão voltados para um altar iluminado por fios de lâmpadas que descem do teto sobre pequenas casinhas em barro. Nas laterais, espelhos refletem e dilatam a imagem que está ao fundo, mostrando um vídeo produzido pelos atores Wagner Moura e Sandra Delgado, narrando um pouco do que foram os últimos dias de Rodelas, cidade baiana às margens do rio, que foi submersa para a construção da barragem da hidrelétrica de Itaparica, em 1988. Uma comovente história vivida pelo ator, que partilhada em um ambiente tão intimista como este, permite ao espectador ser observador do movimento imposto pelas autoridades, deslocando os moradores de suas casas, de suas ruas e de suas lembranças construídas sobre esta cidade.

Ambiente 10- Pescaria

Pescaria no Rio de Revelações **(figura 158)** representa um espaço interativo de informação, onde o espectador interage com a obra e em cada peixe que se pesca há um dado, uma revelação sobre o rio. Uma ação didática que permite ao espectador ficar mais íntimo do rio de maneira lúdica, alimentando-se de sua história.

Ambiente 11- Painel de lendas

Neste ambiente está exposto, em uma parede, um grande painel de ilustrações feitas pelo estilista Ronaldo Fraga **(figura 159)** que retrata algumas lendas presentes no universo imaginário do rio. Este painel representa na ação do bordado à impressão e o registro da tradição oral local.

O que leva o visitante a refletir sobre a importância de preservar a tradição oral de um povo, atitude esta que mantém vivo os símbolos construídos pelo grupo em seu espaço territorial. Porém, acima de tudo, com o painel, Fraga nos indica mecanismos de grafia e gravação da tradição, pois o estilista, através do bordado, tece estas histórias, servindo-se da própria tradição oral para representá-la.

Ambiente 12- Água que se bebe

Neste espaço, *Água que se bebe*, estão muitas garrafas com água do rio em diversas tonalidades **(figuras 160 e 161)**. Trata-se de pequenas quantidades de água retiradas do próprio rio São Francisco em áreas diferentes. Remetem à morte do rio na numerosa alternância de cores da água poluída. E nos rótulos fictícios colocados em homenagem a cidades e peixes presentes ao longo do rio.

Ambiente 13- De gota em gota se faz o mar

Este é o ambiente que finaliza o percurso **(figura 162)**. Trata-se de um espaço interativo, para que as pessoas desenhem na grande lousa circular imagens particulares ligadas ao universo ribeirinho visto na exposição. Neste espaço, o visitante pode expressar-se, através de um desenho, uma frase ou qualquer marca que queira deixar referente ao universo do rio. Ou seja, um espaço reservado à devolutiva do visitante, onde sua impressão passa a fazer parte da exposição.

Figura 158 e 159- Pescaria no rio de revelações e fragmento do painel desenhado por Fraga. São Paulo, 2011 (Foto do autor).

Figuras 160 e 161- Garrafas com águas do rio São Francisco. São Paulo, 2011 (Foto do autor).

Figura 162 - Desenho na grande lousa. São Paulo, 2011 (Foto do autor).

APÊNDICE 3: Coleção *Tudo é Risco de Giz,* inverno de 2009

A coleção *Tudo é risco de giz*, inspirada na obra de Álvaro Apocalypse[32], marca a parceria do estilista com o grupo de teatro de formas animadas [33] Giramundo .

Neste trabalho, Fraga trata dos sentimentos de desamparo e abandono a partir do universo teatral, como se fosse uma casa vazia com todos os móveis cobertos por lençóis brancos. Branco que poderia representar o novo, mas que neste caso representa o fim, em curiosa associação

[32] Álvaro Brandão Apocalypse (1937-2003) foi um pintor, ilustrador, gravador, desenhista, diretor de teatro, cenógrafo, professor, museólogo e publicitário brasileiro. Um dos fundadores do Grupo Giramundo.

[33] O teatro de formas animadas, ou teatro de animação, é um gênero teatral que inclui bonecos, máscaras, objetos, formas ou sombras, representando o homem, animal ou ideias abstratas.

visual com o branco no Oriente, que representa a morte. Estes aspectos direcionaram a criação do espetáculo *Giz*, de 1998, da companhia de teatro de animação *Giramundo*, sediada em Belo Horizonte.

Além da parceria com o *Giramundo*, para a composição do desfile o estilista também teve outras fontes de inspiração: o personagem *José*[34], do livro *Todos os Nomes (1997)*, de *José Saramago*[35]*;* o mau-humor do mesmo escritor; o olhar fantasioso acerca da moda dos anos 90; aspectos da obra *A Divina Comédia* [36] de *Dante Alighieri* [37]e *Declarações* do poeta *Pablo Neruda.* [38]

O estilista declarou em entrevista que este continua sendo um de seus desfiles preferidos, pela maneira com que ele conseguiu retratar a passagem do tempo.

O *Grupo de Teatro* ***Giramundo***

O grupo de teatro de bonecos ou de formas animadas Giramundo foi fundado em 1970 por Álvaro Apocalypse, Terezinha Veloso[39]e Maria do Carmo V. Martins[40]e lentamente se tornou respeitado e premiado no Brasil e no exterior.

---

[34] A personagem é um escriturário do principal cartório de registro da cidade que resolve arranjar um *hobby* para distrair-se do trabalho monótono. Começa então a colecionar recortes de pessoas famosas. Quando descobre que são todas semelhantes - meras imagens - passa a buscar detalhes da vida de pessoas simples e desconhecida, até enredar-se em um labirinto intransitável de informações e números, sugerindo que, se a vida se resumiu a números e documentos, é preciso refazê-la.

[35] José de Sousa Saramago (1922-2010) recebeu o Prêmio Nobel de literatura em 1998, foi escritor, argumentista, jornalista, dramaturgo, contista, romancista e poeta português.

[36] Poema de viés épico e teológico da literatura italiana e da mundial, dividida em três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso.

[37] Dante Alighieri (1265- 1321) foi escritor, poeta e político italiano. Considerado o primeiro e maior poeta da língua italiana.

[38] Pablo Neruda (1904-1973) foi poeta chileno, em 1950 publica *Canto Geral*, em que sua poesia adota intenção social, ética e política. Em 1971 recebeu o Premio Nobel de literatura.

[39] Esposa de Álvaro Apocapypse, Maria Terezinha Veloso Apocalypse (1936-2003) foi pintora, desenhista e escultora brasileira. Lecionou na EBA/UFMG,m Belo Horizonte, onde também se formou em artes plásticas.

[40] Maria do Carmo Vivacqua Martins (1945), artista plástica brasileira, ex-professora da EBA/UFMG, onde se graduou.

Figuras 163 e 164- Bonecos do espetáculo Giz, fotografados em Belo Horizonte, 2010. (Fotos do autor)

Figuras 165, 166 e 167 - O Museu Giramundo em Belo Horizonte, 2010. (Foto do autor)

O grande número de espetáculos produzidos gerou não só experiência profissional, como também uma coleção de bonecos significativa que está exposta atualmente na sede do Museu Giramundo[41], em Belo Horizonte, pela ampla experiência neste universo.

Dois lados coexistem na criação dos espetáculos do *Giramundo:* um tradicional, interessado nas formas históricas do teatro de bonecos; outro, no entanto, é mais experimental, orientado pela pesquisa das possibilidades de encenação. Nas últimas montagens, o grupo

[41] Encontra-se no museu uma das maiores coleção de marionetes da América com aproximadamente 850 peças. Além dos bonecos, distribuídos estrategicamente de acordo com o espetáculo, o espaço proporciona estudos relativos às artes de cenografia e figurino referente ao teatro de formas animadas. O museu fica na rua Varginha, 235, Floresta, Belo Horizonte. Está aberta ao público de segunda a sexta-feira das 9h às 17h. A entrada custa R$2,00 por visitante.

introduziu o recurso audiovisual, o que abriu alternativas de intercâmbio entre teatro de bonecos e vídeo animação (recurso também utilizado por Fraga). Em 2008, o grupo remontou o espetáculo *Giz*, 20 anos após sua estreia. Para refazer o figurino, convidaram o estilista Ronaldo Fraga, que recria o figurino, mas mantém o que já havia sido criado pelo grupo. Fraga sugere ao grupo que revele, no espetáculo, a presença do manipulador em cena, não mais o escondendo dos olhos do público. O espetáculo na sua estrutura era composto por atores-manipuladores vestidos de branco, que manipulavam grandes bonecos pendurados em cabides. A encenação era composta por cenas que não desenhavam necessariamente uma narrativa linear, mas musical, o que provocou um grande envolvimento do público com o espetáculo.

A coleção

Nesta coleção, as roupas foram desenhadas em volumes sombreados na tentativa de transportar personagens de giz do quadro negro para a vida real. Os tons eram pretos, brancos e cinzas, que eram aplicados ou estampados sobre sedas, linhos, lãs e bases de algodão.

A cenografia era composta pelos bonecos do Giramundo, que eram manipulados da mesma maneira que Fraga sugeriu para o espetáculo da companhia: os manipuladores estavam aparentes, sem se esconderem. A trilha sonora enfatizava, juntamente com a manipulação das formas animadas, conceitos de feio e bonito, eterno ou efêmero, que ficavam evidentes quando os primeiros modelos-idosos lançavam o questionamento do irônico ou do improvável naquela passarela convertida em palco. Havia, sim, um clima por vezes mórbido, que forçava a reflexão, potencializado pelo trafegar misturado dos modelos-idosos com as crianças que lentamente foram entrando em cena.

Uma fina ironia, um delicado jogo com a temporalidade, marcava a passagem do tempo, através de caminhadas na passarela/palco.

Figuras 168, 169 e 170- Desfile *Tudo é Risco de Giz* (Fonte: estilo@ronaldofraga.com)

Figura 171- Desfile *Tudo é Risco de Giz* (Fonte: estilo@ronaldofraga.com)

É importante notar que o interesse de Fraga na construção atemporal de um evento tem por objetivo dialogar com o espectador no ato do desfile, proporcionando a ele uma possibilidade de transformação, que de alguma maneira remete à catarse teatral[42].

[42] Catarse (do grego "*kátharsis*") é uma palavra utilizada em diversos contextos, como a tragédia (no teatro), a medicina ou a psicanálise, que significa "purificação", "evacuação" ou "purgação". Segundo Aristóteles, a catarse refere-se à purificação das almas por meio de uma descarga emocional provocada por um drama.

Para atingir esta meta, Fraga serve-se quase que completamente de mecanismos da teatralidade: os atores manipuladores presentes na passarela, os bonecos, os não-atores e não-modelos (crianças e idosos), que desfilam os trajes, subitamente transformados em performers, através do conjunto teatral – a música, a sonoplastia, a cenografia. Não há nenhum texto nem linearidade, mas, segundo Barthes (2009), teatralidade é tudo menos o texto. E o teatro tem suas raízes no rito e uma experiência ritualizada poderia potencializar esta transformação e/ou reflexão aparentemente buscados pelo estilista.

É claro que existia a preocupação com a comercialização dos trajes, mas a utilização dos elementos teatrais rompeu com a possibilidade limitada do mercantilismo, abrindo portas à imaginação, ao crescimento e à transformação.