



CORPOMÍDIA: UMA ALTERNATIVA EPISTEMOLÓGICA NA FORMAÇÃO DO FIGURINISTA DE CINEMA NO BRASIL

Corpusmedia: an alternative epistemology for the education of film's costume designer in Brazil

Imparato, Joana; Mestranda; Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
joimparato@yahoo.com.br¹

Resumo

O objetivo desta comunicação é mapear a formação dos figurinistas no Brasil, com foco especialmente nos profissionais do cinema, para conduzirmos uma reflexão acerca de noções de corpo. O principal problema evidencia-se na constatação de que há concepções equivocadas de corpo que norteiam esta formação. As ideias de corpo-suporte *x* traje-instrumento ainda vigoram nesse campo de trabalho, o que abre caminho para pensarmos a Teoria Corpomídia como uma epistemologia relevante.

Palavras-chave: Traje de cena. Formação-figurinista. Corpomídia.

Abstract

This communication aims at mapping a costume designer's education in Brazil, focusing especially on film professionals, to lead a reflection on notions of body. The main problem comes from the evidence that there are mistaken body conceptions which guide this education. The ideas of body as support *versus* costume as instrument still exists in this area, which opens our path to consider the *Corpusmedia* Theory as a relevant epistemology.

Keywords: Costume. Costume designer-education. *Corpusmedia*.

¹ Joana Imparato, mestranda em Comunicação e Semiótica com pesquisa em traje de cena pela PUC-SP, é artista do corpo e designer de moda atuante como pesquisadora, figurinista e educadora. Conduziu a Oficina de Figurino do Instituto Criar de TV e Cinema de 2008 a 2016, interessando-se pelas questões do corpo no processo criativo de figurino para cinema.





Introdução

Para fazer uma teoria crítica operar, é preciso descobrir como fazer falar o que foi silenciado.
Helena Katz

Sabemos que existem inúmeras discussões sobre o ‘funcionamento’ do traje de cena, ou seja, tentativas de respostas a perguntas como, por exemplo, o que seria um bom figurino, que tipo de intenções o traje de cena sugere para o ator, se o figurino disciplina os gestos, quais símbolos, mensagens ou comunicações o figurino produz e assim por diante. Dentre tantas perguntas, algumas nasceram e nos chamaram a atenção: quais tipos de questões podem emergir a partir das diferentes noções de corpo fundamentadas nos processos de criação e produção do traje de cena? Como as noções de corpo são constituídas dentro da área de conhecimento do traje de cena? Como estas concepções são levadas aos ambientes de formação dos profissionais da área? Estas foram apenas algumas indagações que nos levaram a aprofundar a pesquisa, já que dentro delas moram algumas respostas que não dão conta de rastrear este assunto de forma satisfatória. Para nós, o principal problema que nasce deste conjunto de dúvidas é a constatação de que há, hoje, as noções consolidadas de corpo-suporte e traje-instrumento que ainda vigoram no campo de trabalho.

Com o intuito de buscarmos caminhos que possam iluminar as nossas questões, decidimos investigar os ambientes de formação educacional – formais e informais – da área do figurino e do traje de cena, com um recorte específico do figurino para cinema, que é o domínio que mais nos interessa no momento. Desta forma, o presente trabalho traz um mapeamento das disciplinas de figurino presentes nos cursos acadêmicos (bacharelados, de extensão e *lato sensu*) e programas dos cursos livres de figurino para cinema, em território nacional. A conclusão a que temos chegado a partir destas análises é que o corpo somente é abordado no que diz respeito à silhueta, deformações ou assuntos técnicos para confecção de trajes (ergonomia e dimensões). Em algumas ementas a noção de corpo como suporte do traje de cena aparece descrita e afirmada. Em outras, o traje é instrumento do corpo do ator para a construção do personagem. Porém, em que outras noções de corpo podemos nos apoiar, a





partir de teorias que entendam o corpo como um processo ininterrupto de trocas com o ambiente, para podermos iluminar um novo caminho reflexivo para os processos criativos? Propomos a Teoria Corpomídia (GREINER & KATZ, 2005, 2010, 2016) sob um ponto de vista epistemológico para situarmos o corpo no centro dos processos criativos na área do traje de cena e podermos rascunhar outros processos produtivos eficientes para a construção de personagens.

O corpo na formação do figurinista de cinema no Brasil hoje

Suspeitamos que seja no âmbito educacional que se constituem as noções de corpo - objetivo desta análise - que acompanharão o figurinista durante a sua jornada profissional, porque acreditamos que é na formação que se organiza a base intelectual para que o profissional da área crie seus próprios métodos de trabalho e processos de criação no que diz respeito à construção do personagem. Evidentemente, não acreditamos que somente os profissionais que se instrumentalizam em alguma instituição de ensino têm a aptidão para criar métodos e processos, mas acreditamos que por este caminho a possibilidade seja relevante. Para verificarmos as nossas suspeitas, precisamos investigar o que está sendo oferecido a quem procura uma formação institucional em território nacional. Assim vamos conduzir a pesquisa, sabendo que o intuito não é concluir, mas levantar questões. O caminho da coleta dos dados foi via *web* e contatos eletrônicos com coordenadores de curso. Tentamos mapear a totalidade dos cursos universitários que poderiam oferecer disciplinas que estudam o figurino como área do conhecimento. Dentre eles, encontramos disciplinas obrigatórias majoritariamente nas grades curriculares dos cursos ligados à Moda e às Artes Cênicas. Após esta constatação, seguimos à coleta das ementas. As faculdades públicas disponibilizam os documentos *on-line* abertos ao acesso público, já as privadas apresentam resistência, em sua maioria, em compartilhar informações detalhadas dos planos de curso e não as disponibilizam na *web*. Contudo, conseguimos coletar ementas de 17 das 20 instituições elencadas, o que nos permite uma boa amostragem para a análise.





A formação educacional de um figurinista de cinema, hoje², no Brasil, se dá pela oferta de cursos acadêmicos voltados à diplomação nas áreas citadas anteriormente e ocorre de três formas diferentes - se complementando com cursos livres e de extensão cultural. A primeira apresenta duas graduações, no Rio de Janeiro, voltadas especificamente ao estudo do traje cênico: a UNIRIO oferece um curso de bacharelado em Cenografia e Indumentária e a UFRJ oferece bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Figurino. O levantamento é composto pelos PPCs (planos pedagógicos de curso) e a metodologia de análise se debruça sobre os dois instrumentais como um todo, mas principalmente no que diz respeito às ementas das disciplinas selecionadas que abordam o assunto *figurino/traje de cena* em consonância com as que podem colaborar com a construção das noções de corpo no figurino desenvolvidas pela instituição. A segunda forma é a oferta de disciplinas que estudam o traje de cena, com diversas abordagens, em faculdades da área da Moda e das Artes Cênicas. São vinte as instituições acadêmicas de bacharelado que ofertam de uma a três disciplinas voltadas ao estudo do traje de cena em sua grade obrigatória – básicas ou específicas. Foram excluídas as instituições que oferecem somente uma ou duas disciplinas na grade optativa por entendermos que a optativa pode não ser escolhida para ser cursada pelo aluno – ou mesmo pode não ser oferecida por falta de quórum - o que configura outra abordagem da instituição em relação à formação do profissional do figurino e nos evidencia os perfis acadêmicos perseguidos. É importante frisar que não tivemos acesso a todas as ementas encontradas durante o levantamento - principalmente das instituições privadas, pois algumas delas foram negadas ou tiveram os pedidos ignorados pelos departamentos ou coordenações e, portanto, estamos sujeitos a questionamentos acerca das afirmações aqui apresentadas. A formação acadêmica se complementa com os cursos de pós-graduação *lato sensu*: existem duas pós-graduações específicas em figurino, ativas, oferecidas em território nacional. São elas ‘Cenografia e Figurino’, no Centro Universitário Belas Artes, em São Paulo, e ‘Figurino e Carnaval’, na Universidade Veiga de Almeida, no Rio de Janeiro. Os cursos livres e de extensão são os que

² O levantamento foi feito entre o primeiro semestre de 2018 e o primeiro de 2019. Futuras aberturas de cursos e disciplinas podem não estar presentes neste artigo. É importante ressaltar que este mapeamento pode não apresentar a totalidade de disciplinas ofertadas em território nacional voltadas ao estudo do traje de cena em universidades das mais variadas formações. É possível que haja disciplinas que em seus nomes não incluam as palavras <figurino, traje de cena, indumentária> e que, portanto, podem não ter sido mapeadas.





recortam e especificam a formação do figurinista na área do audiovisual e oferecem reflexões e propostas práticas focadas na área de interesse. Tais cursos têm oferta igualmente reduzida e se concentram principalmente no eixo sudeste. O número se resume a onze cursos que abrem somente se tiverem conseguido formar turma, pois são oferecidos por instituições privadas, e variam entre 08 e 72 horas, mas com grande semelhança de conteúdo. São seis na cidade de São Paulo, quatro na cidade do Rio de Janeiro e um em Fortaleza.

Para analisarmos essa formação, partimos do entendimento de que todo figurinista tem algo em comum em seu fazer. Figurinista de cinema, de teatro, de dança ou outro, precisa saber o que é figurino, diferenciá-lo da moda, da indumentária e do traje cotidiano, precisa desenvolver processos criativos, aprender a planejar, criar, organizar, produzir, por em cena, tirar de cena e muito mais. E este muito mais começa a evidenciar as especificidades de cada área e escolhas de cada curso, inclusive e principalmente no que se refere à criação e construção do personagem e aos modos de produção e conservação.

Observamos o conjunto mapeado e verificamos que, no geral, as disciplinas apresentam ementas ou programas que incluem investigação histórica, fundamentos do traje e da caracterização, processos criativos e processos produtivos. Concluimos que, a partir das ementas, seria impossível determinar o modo como cada professor/educador conduz os processos de ensino-aprendizagem e engendra os conteúdos trabalhados em aula com os referenciais teóricos apontados nas bibliografias, contudo, entendemos que ementas e programas existem para determinar como as instituições abordam e trabalham as epistemologias que conduzem a construção do pensamento crítico ensejado por elas e os conteúdos registrados nestes documentos devem, de algum modo, ser acolhidos por todo e qualquer mediador que conduzirá as disciplinas, com o intuito de difundir as posições adotadas pelas instituições. Esta constatação, evidentemente, não impede que, no desenvolvimento das disciplinas, nasçam novas hipóteses que alavancem a busca por outros referenciais teóricos, porém, enquanto as ementas estiverem registradas como tais, entendemos que, naquele momento, o caminho registrado é o caminho percorrido.





Nos atemos, então, a observar de que modo o assunto *corpo* aparecia em cada um dos instrumentais disponibilizados, pois entendemos que o traje de cena só pode nascer como tal quando se relaciona com um corpo em cena (SUÁREZ, 2008). A surpresa foi averiguar que a palavra *corpo* apareceu em apenas 10 das 69 ementas analisadas, ligadas a) à representação do traje, b) ao diálogo com o espaço, c) à dança sugerindo preocupações na formulação da estrutura da confecção e planejamento do traje, d) à percepção em relação às visualidades e materialidades cênicas, e) à voz, ou f) como ferramenta para análise de movimentos. A partir da leitura minuciosa de cada ementa, pudemos perceber que a noção de corpo estava sendo desenvolvida como suporte do traje, objeto do espaço ou ferramenta de estudo ergonômico. Esta noção de corpo-suporte, que nos interessa observar aqui, ainda que nominalmente ausente na descrição das ementas, parecia tomar conta do conjunto analisado, juntamente com a noção do traje como instrumento que contribui com o desenvolvimento do ator na construção do seu personagem (que foi descritivamente apresentada principalmente no conjunto das ementas dos cursos de graduação específicos de traje de cena da UFRJ, mas também sugerida em outras ementas). Constatamos, assim, o desenvolvimento das noções de corpo-suporte e traje-instrumento na formação do figurinista no Brasil.

Corpo-suporte *versus* Traje-instrumento

A noção de um corpo-suporte que ainda vigora no campo de trabalho (principalmente na área do audiovisual) parece nascer nas abordagens sobre a construção do personagem e se apoia na ideia de que o traje de cena é criado sobre e a partir de um texto dramático escrito (na forma de peça ou roteiro), além de se ancorar nas características descritas dos personagens, em suas diversas dimensões. Segundo Leite & Guerra (2002), Carneiro & Mühlhaus (2003), Muniz (2004), Filipecki (in MEMÓRIA GLOBO, 2007), Viana & Bassi (2014), Viana & Muniz (2012), Cozzolino (2016), dentre outros pesquisadores do assunto e diversos profissionais da área, o figurino é responsável por marcar época de eventos ou os tornar atemporais, situar geograficamente a história e revelar os personagens no que os





compõem, como profissão, religião, posição social e econômica, status, idade, identidade de gênero, traços de personalidade, visão de mundo, posição política, orientação sexual e tudo que possa ser relevante para a condução da narrativa. O figurinista tem a tarefa de identificar e traduzir, na linguagem das roupas, as características de cada personagem do texto, num jogo de desvendamento e criação, sem nunca perder a perspectiva de que a construção da aparência de um ator é uma rede complexa de relações entre as diversas linguagens atuantes na construção da obra cênica (RAMOS, 2008) e audiovisual. É consenso entre profissionais e pensadores da área que criar o traje dos personagens tem como premissa contribuir com o desenvolvimento da narrativa por meio de estratégias visuais ancoradas na construção e coordenação de peças de roupas, acessórios e calçados que serão usados por atores em determinadas cenas, guiadas pela história e por uma determinação visual contextual pré-estabelecida, criando símbolos que são fundamentais para o reconhecimento dos personagens dentro da trama. Assim, o texto e o aspecto visual têm a mesma importância na construção da linguagem cênica cinematográfica e, desta forma, o traje de cena, por fazer parte dos atributos visuais da obra artística, evidencia mensagens que podem não ser desenvolvidas por meio dos diálogos travados na cena, ajudando o espectador a se identificar com o personagem e com o próprio texto dramático (VIANA & MUNIZ, 2012, p. 135). Se estabelecendo na obra como um elemento comunicador, faz parte da contextualização da linguagem que guia cada narrativa (ROFFE, 2016) e, principalmente, sua função está atrelada ao desenvolvimento do personagem (MOREIRA, 2015). Por sua vez, a construção – e condução - desta narrativa se anuncia como a visão proposta por um diretor e o figurino se constrói, então, sob uma encomenda (VIANA & MUNIZ, 2012, p. 141). O controle total das instâncias visuais da cena são o objetivo e a condição, simultaneamente (XAVIER, 2008).

O ator, assim como o figurinista, poderá utilizar de algumas mesmas estratégias para a composição do personagem, mas com aptidão para desenvolver a sua movimentação em cena. O encontro do ator com o traje de cena, sobretudo na área do audiovisual, se dá quando ambas as pesquisas já estão bastante avançadas, e a possibilidade de uma criação conjunta, que acontece enquanto as pesquisas se desenvolvem, diminui consideravelmente. O corpo passa,





então, a suportar aquele traje, com significações dadas *a priori* pela sua criação e construção. Estas significações dadas *a priori* se manifestam de diversas maneiras, mas se constituem a partir da arquitetura da roupa e acabam por se transformar num instrumento capaz de fornecer estímulos objetivos e/ou sensoriais para o ator na composição dos gestos de seu personagem, como aponta Paula Iglécio Cozzolino (2016), figurinista paulistana. Ao afirmar a instrumentalização do traje, sugere que ele se comporta, ao mesmo tempo, como uma nova pele (IDEM, p. 63), pontuando que ‘o peso de um figurino colabora com o ator, fornecendo a ele elementos necessários para encontrar o tom do personagem. Ao vestir um sobretudo de lã, o ator, quase que instintivamente, adotará uma postura rígida, austera, pois o figurino terá peso’ (IBIDEM, p. 77) e ele terá que lidar com esse estímulo para desenvolver a gestualidade do personagem.

Fausto Viana, professor e pesquisador da área do traje de cena, diz que o figurino faz parte do mundo interno do personagem e se formaliza como uma arte mais elevada, com valores espirituais capazes de transformar o homem (2014). Patrice Pavis, teórico estadunidense em teatro e performance, diz que o figurino é uma tensão natural entre pessoa física e privada do ator e o personagem da qual ele veste a pele e os aparatos (IDEM, p. 25). Ana Hoffman, professora e pesquisadora da área de moda e figurino, desenvolve que a moda como linguagem dá a ideia de que o corpo fala através da roupa e que o significado dela é um produto das intenções do usuário (IDEM, p. 170-171). Kalma Murinho (1920-2013), figurinista carioca, defendia que o figurino é ajuda essencial para o ator ‘vestir’ seu personagem, por isso deve estar disponível para ser usado nos ensaios (IDEM, p. 226). Stanislavski, diretor e teórico do teatro, reafirmando a importância da disponibilidade do figurino para a construção do personagem (2016), reitera que há uma espécie de simbiose entre a pele e o corpo do ator e a pele e o corpo do personagem, deixando claro que a vida do personagem só é possibilitada a partir do trabalho do ator em cena (VIANA & MUNIZ, 2012, p. 191). Samuel Abrantes, figurinista e performer, diz que o traje sugere ações e intenções, alimenta um campo de ação e impõe atitudes, disciplinando os gestos e gerenciando os sentidos (VIANA & BASSI, 2014, p. 335). O que vemos aqui é uma separação clara entre





traje e corpo na construção dos personagens. Um significando o outro, como um pêndulo. Contudo, podemos refletir sobre outros modos de encontrar caminhos criativos e produtivos que entendam o corpo do ator e o traje de cena como uma coisa só, que nasce na ambiguidade dos sentidos e das práticas, sem que um tente significar o outro hierarquicamente ou, até, sem que um nasça antes do outro. O traje se torna corpo quando veste e o corpo se torna traje quando vestido. Isto é, ‘o corpo é aquilo que se apronta no processo coevolutivo de trocas com o ambiente’ (KATZ, 2008, p. 71). Sabemos, então, que há algo a ser desvendado entre o corpo, o personagem e o traje de cena.

O personagem, o traje de cena e o corpo em processo

A partir da constatação da insistente existência do binômio corpo-suporte *versus* traje-instrumento no ensino do traje de cena no Brasil (não obstante presentes também nos processos de trabalho no mercado profissional), tornou-se inevitável discutir as noções de corpo desenvolvidas pelo campo de investigação, propondo novos diálogos com a Teoria Corpomídia, criada por Christine Greiner³ e Helena Katz⁴ (2005, 2010, 2016), que apresenta o movimento como fundamento da comunicação e afirma que todo corpo é um corpomídia⁵. Fundamentalmente, a discussão é epistemológica e apresenta a necessidade de uma mudança no modo de pensar o corpo e suas relações, o que implica, naturalmente, numa mudança empírica.

De acordo com a teoria, os processos das informações que são selecionadas para se organizar em forma de corpo estão norteados pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas aquilo que se constrói no processo de trocas com o ambiente. Por ambiente entendemos tudo que compõe alguma coisa, inclusive o que está ao redor dela (GREINER &

³ Christine Greiner é jornalista, semiótica e professora livre-docente na PUC-SP. Publicou diversos livros e ensaios sobre os temas corpo, cultura japonesa, dança contemporânea e performance.

⁴ Helena Katz é crítica de dança, semiótica e professora-doutora na PUC-SP. É autora de diversos livros sobre o corpo e a dança.

⁵ ‘A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação’ e ‘é com a noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão’ (GREINER & KATZ, 2005, p. 131).





KATZ, 2001, p. 70). A partir deste viés, não faz sentido considerar o corpo como suporte ou o traje como instrumento com significados dados *a priori*, ou, em outras palavras, já estabelecidos. As significações vão se constituir nos fluxos de informações que não têm porta de entrada e nem porta de saída nesse corpo, e são cruzamentos de informações que chegam e têm que entrar em negociação com as que já existem. O corpomídia está se aprontando a todo o momento. Ele nunca é sempre está. Esse fluxo de informações atua de modo ininterrupto produzindo subjetividades e novos modos de existência, constituídos na conjunção entre corpo/movimento/comportamento, traje, cabelo/maquiagem, ambiente e contexto, na encenação, que é, em si, um contexto.

É importante mencionar que estamos abordando a noção de subjetividade como o perfil de um modo de ser – de pensar, de agir, de sonhar, de amar, de se comunicar, de aprender, de trabalhar, ou seja, de se relacionar com o mundo (MESQUITA, 2004), como uma rede complexa de relações que os corpos mantêm, compulsoriamente, com o contexto em que vivem. Aqui, contexto é o reconhecimento que um organismo faz das condições e modos de usar as mensagens que são produzidas. O contexto nunca é passivo nem estático, mas contexto-sensitivo e por isso trabalha na correlação com o corpo no tratamento do fluxo de informações permanente. ‘Contexto inclui, portanto, sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação, mas já existem como possibilidade’ (KATZ, 2008, p. 70). Assim, se o personagem nunca está pronto (e talvez só se apronte na relação com o espectador da obra, e ainda sim continuará se aprontando na rede de subjetividade deste espectador), como estaria pronto o seu traje para ser usado e significado?

Cristiane Mesquita⁶ contribui com esta reflexão na tentativa de explicar a questão da construção das subjetividades do personagem na relação com o traje. Ela diz que cada história singular é atravessada por aspectos culturais, políticos, econômicos, afetivos, etc., e que a

⁶ Cristiane Mesquita é jornalista, professora e doutora em Psicologia pelo Núcleo de Subjetividades Contemporâneas na PUC-SP. Investiga os diálogos entre moda e psicologia.





subjetividade individual é um entrecruzamento dessas e outras determinantes, variadas, e não um recipiente no qual tais componentes seriam interiorizados. Modos de se vestir, se adornar, de marcar os corpos, são elementos que se compõem com outras informações do ambiente, produzindo os modos de ser, os modos de relação a si: as subjetividades (2004, p. 15). A autora afirma, ainda, que a moda contribui com a construção das singularidades exatamente a partir das ‘misturas entre roupas, sapatos, maquiagem, cabelo, comportamento e as subjetividades individuais: da interação do que cada um de nós tem no guarda-roupa com nossa história e nossa realidade’ (IDEM, p. 16). Neste caso, o guarda-roupa do personagem não é só o seu traje (que acessamos na composição da imagem), mas o próprio figurinista.

A conversa fica bastante nebulosa quando percebemos que é difícil discernir se esta articulação está ou não presente nos trabalhos de quem lida com a dinâmica corpo-suporte x traje-instrumento. Se, afinal, os elementos do traje compõem a rede da subjetividade, qual o problema do ator receber um traje de cena pronto e usá-lo como instrumento de composição? No caso do ator não poder escolher ou criar os elementos do traje que comporão seu personagem, ou mesmo interferir nas escolhas ou nos componentes de cada peça, a constituição da rede e dos fluxos ficará comprometida e ocorrerá de modo distinto ao que poderia ocorrer quando o corpo do ator está incluso no processo de criação do traje, permanecendo como um corpo-suporte que deve lidar com o que já está pronto e imutável. Lidar com um estímulo imposto (como no exemplo do peso do sobretudo de lã) pode ser potente ou, opostamente, criador de dificuldades para o ator. Como avaliar se os estímulos contribuem ou criam empecilhos na criação da gestualidade do personagem? É uma mudança, principalmente, nos modos de pensar a criação do traje, seus processos de produção, sua disponibilização e sua autoria. Aqueles que constituem essa rede devem desenvolver aptidão para viver na desestabilização constante.

Se partirmos a pensar os modos de produção do figurino para cinema, podemos nos deparar com entraves que estancam o desenvolvimento deste processo em fluxo (fazendo perdurar e afirmar o binômio com bastante qualidade, inclusive). Independente de qual seja a





abordagem visual e conceitual de um filme, seja ele naturalista, realista, neorrealista, antirrealista, surrealista, cinema poético, vanguarda, etc. (XAVIER, 2008), o figurinista tem como prática evidenciar as condições dos corpos dos personagens que estão dadas *a priori* de acordo com o que está escrito e descrito no texto dramático, como vimos anteriormente. As características estão lá, em maior ou menor grau de evidência, e devem ser trabalhadas com a intenção de parecerem reais (IDEM). Essa ideia esboça um corpo controlado - que pertence a uma encenação também controlada, fazendo vez a um lugar, ou um suporte, onde os discursos se inscrevem. Leite & Guerra (2002) apontam que os espetáculos cênicos são regidos por leis próprias que determinam certo padrão na configuração dos processos produtivos. Verificamos que estes padrões não só funcionam – no sentido de terem resultados satisfatórios e complexos verificáveis nas obras entregues - como têm marcadores muito bem definidos e esperados pelo conjunto de pessoas envolvidas nos processos de produção. Basicamente, na produção de figurino para cinema, o processo se constitui de três etapas: pré-produção – momento em que se cria, projeta e confecciona ou produz⁷ os trajes; produção – quando o figurino é posto em cena, no set de filmagem; e desprodução – quando tudo que foi comprado, alugado e/ou confeccionado é recolhido, armazenado e/ou devolvido aos acervos e lojas de origem. Podemos desenhar esta estrutura em uma linha de ação no tempo, chamados aqui de marcadores, com possíveis necessidades de retomadas, na ordem a seguir ou com pequenas diferenças a depender de cada lógica de produção. São os marcadores: (1) leitura do roteiro, (2) reunião de definições e *briefing* com a equipe de criação do filme, (3) criação do personagem, (4) decupagem⁸ do figurino, (5) pesquisa e montagem do painel de referências, (6) apresentação do painel e discussão com diretor de arte e diretor geral, (6.1) reconfigurações das propostas, se necessário, (7) produção de figurino, (8) edição dos *looks*, (9) prova de roupa; (10) filmagem; e (11) desprodução. O diálogo (ou o encontro) com o processo de criação do ator fica quase inexistente: cada criador vai construindo um personagem descrito e apartado, experimentando o traje de cena apenas enquanto roupa com

⁷ 'Produção de figurino' é o termo que se usa quando os figurinos não são confeccionados, mas montados a partir de peças prontas disponíveis em lojas ou acervos de figurino. Por outro lado, chama-se também de 'produção de figurino' o trabalho da equipe de figurino, como um todo, em empreendimentos audiovisuais.

⁸ 'Decupagem' é um termo técnico amplamente usado no campo da produção audiovisual que determina a confecção de um documento que detalhe todos os elementos presentes em cada cena, descritos nos diálogos e rubricas do roteiro.





medidas e ajustes (na prova de roupa). Numa estrutura tão rígida e sequencial onde o audiovisual se desenvolve, a dificuldade em transformar a lógica dos processos pode ser quase impeditiva. Porém, o segredo está em *como* e *onde* cada criador irá abrir diálogo com a noção de corpomídia em seus processos de criação e, com coragem e disponibilidade para propor mudanças, nos processos de produção.

Considerações finais

De acordo com o conjunto de análises desenvolvidas nesta investigação, as noções de corpo-suporte e traje-instrumento são pressupostos estruturantes na formação do figurinista de cinema no Brasil. Ambos se ancoram na ideia de que o traje de cena e o trabalho do ator são produtos de processos de trabalho independentes na cadeia de criação e produção audiovisual, que só se encontram e se significam mutuamente no momento da filmagem. Porém, a Teoria Corpomídia aqui proposta nos subsidia com a noção de um corpo que nunca está pronto, mas sempre se aprontando. Teorias que se desenvolvem sobre o entendimento de que são as experiências que constituem as relações, como a Teoria Corpomídia, são teorias cuja aptidão é metodológica. Elas abordam que os modos singulares de agir são modos de sentir e de se constituir. Não se trata de compreender como se fazem as ideias, mas do que fazemos com elas. Este modo de analisar a vida tem sido chamado de empirismo radical e tais abordagens nos permitem pensar menos em um método de criação e mais em um método *para criação*. Nesta concepção de mundo onde os processos são constituídos o tempo todo a partir de fluxos, sujeitos e objetos se relacionam como sistemas sócio e reforçam o entendimento de que matéria e forma não estão separadas.

Neste sentido, se o figurinista pudesse, no processo de criação do personagem, trabalhá-lo a partir de estados de alteridade, poderíamos descobrir novos processos de trabalho? A noção de alteridade que utilizamos aqui indaga sobre as singularidades nas formas de vida e, principalmente, nas experiências artísticas que consideram a alteridade como um estado de criação que emerge, inevitavelmente, da crise provocada pelo estranhamento daquilo que não é o mesmo. Pensar corpo, imagem, realidade, eu e o outro está





no campo dos processos, e pensar processualmente implica em pensar nas coisas enquanto estão se produzindo. Aquilo que existe se refere a corpos, indivíduos, imagens ou ideias se fazendo. Enquanto as ideias são produzidas na mente, a mente é produzida através delas em um *continuum* entre corpo e ambiente, assim como as imagens, que não são coisas dadas *a priori*, nem existem recipientes para abrigá-las. Realidades são sempre fluxos. Desta forma, ideias podem deixar de ser pensadas como formas para serem pensadas como movimentos, ou seja, as ideias podem fazer pensar ao invés de serem pensadas. Se pudermos sair da lógica que torna substantivos separados o indivíduo e a cultura, ou ainda o corpo e a mente, podemos lidar com a noção de *outro* de modo não dicotômico, assim como descobrir modos de trabalho que entendam o corpo como uma rede de relações que emerge dos muitos processos de construção do personagem desenvolvidos por profissionais diferentes em um mesmo empreendimento.

Referências bibliográficas

CARNEIRO, M. e MÜHLHAUS, C. **Marilia Carneiro no camarim das oito**. Rio de Janeiro: Aeroplano: SENAC-Rio, 2003.

COZZOLINO, P. M. I. **O figurino no cinema marginal**: Rogério Sganzerla. 2016. 166 f. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês**. São Paulo: N-1 edições, 2017a.

_____. La alteridad como estado de creación *in* AGULLÓ, D; PÉREZ ROYO, V. **Componer el plural**: scena, cuerpo, política. Buenos Aires: Polígrafa, 2017b. P. 317-338.

GREINER, C; KATZ, H. (Orgs.) **Arte & Cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2016.

_____. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. Por uma teoria do corpomídia *in* GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.





_____ Corpo e processos de comunicação. **Fronteiras: estudos midiáticos**, v. 3, n.2, 65-74, dez. 2001. Disponível em <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>>, acessado em 22 de abril de 2019.

KATZ, Helena. Por uma teoria crítica do corpo *in* **Corpo e moda**: por uma compreensão do contemporâneo. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino**: uma experiência na televisão. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MEMÓRIA GLOBO. **Entre tramas, rendas e fuxicos**. São Paulo: Globo, 2007.

MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea**: quatro ou cinco conexões possíveis. Anhembi Morumbi: São Paulo, 2004.

MOREIRA, B.H.G.M. **Casacos ignorados: reflexões sobre o figurino no cinema**, 2015. Trabalho apresentado no XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1917-1.pdf>>, acessado em 07 de março de 2018.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus**: o figurino em cena. São Paulo: SENAC-RIO, 2004.

RAMOS, A. V. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. 2008. 187 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC-SP, São Paulo, 2008.

ROFFE, Solana. Vestuário del cine: el relator silencioso *in* **Cuadernos del centro de estudios en diseño y comunicación**. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño Y Comunicación, n.58, p. 79-86, Julho 2016. Disponível em <https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=11735&id_libro=561>, acessado em 15 de abril de 2019.

STANISLAVISKI, C. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civiliz. Bras., 2016.

VIANA, F.; BASSI, C. (Orgs.) **Traje de cena, traje de folguedo**. São Paulo: ELC, 2014.

VIANA, F.; MUNIZ, R. (Orgs.) **Diário de Pesquisadores**: traje de cena. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

VIANA, F. **O Figurino teatral e as renovações do séc. XX**. São Paulo: ELC, 2010.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

