

FIGURINO INVENTÁRIO: AS DOBRAS E CAMADAS DO TRAJE DE SAMUEL ABRANTES

COSTUME INVENTORY: THE FOLDS AND LAYERS OF SAMUEL ABRANTES' COSTUME

Joia, Danielle de Oliveira Cardoso; Mestre, IFCE,
dannyeocardoso@gmail.com¹

Brito, Paulo Sérgio de; PHD, Universidade Federal do Rio de Janeiro,
pauloess@ifce.edu.br²

Resumo

O presente artigo se trata de recortes feitos da dissertação de mestrado acerca da pesquisa sobre as criações de Samuel Abrantes, a autonomia de seus trajes em ser a própria dramaturgia de sua cena e a prática didática do artista; na intenção de que o mesmo seja o início da pesquisa da tese de doutorado sobre seu figurino com características únicas: *O Figurino Inventário*, no sentido de que o artista procura inventariar o seu universo com os diversos objetos e materiais utilizados na confecção do mesmo.

Palavras-chave: *Figurino inventário, camadas, Deleuze*

Abstract

This article deals with clippings made from the master's thesis about the research on Samuel Abrantes' creations, the autonomy of his costumes in being the very dramaturgy of his scene and the artist's didactic practice; with the intention that it be the beginning of research for the doctoral thesis on his costumes with unique characteristics: *The Costume Inventory*, in the sense that the artist seeks to inventory his universe with the various objects and materials used in making it.

Keywords: *Costume Inventory, Layers, Deleuze*

Introdução

Figurino Inventário, nome dado ao figurino produzido por Samuel Abrantes, é um figurino performativo, composto de muitas camadas de sentidos e camadas materiais, com a ressignificação de símbolos e materiais. Tudo realizado com a metodologia construtiva de

¹ Mestre pelo Mestrado Profissional em Artes IFCE, Especialista em Lighting Desing – UVA.

² Pós-doutor em Estudos Culturais – UFRJ, Doutor em Teoria História e Prática do Teatro com qualificação Sobresaliente Cum laude pela Universidad de Alcalá/Madrid-Espanha, Docente IFCE.

Samuel, sua poética têxtil, a utilização de materiais utilizados no figurino anterior (construído pelo artista), no sentido de inventariar o universo do artista, da personagem e da trama. A pesquisa sobre o envólucro performativo de Samuel Abrantes é base para o desenvolvimento da pesquisa em torno de seu Figurino Inventário.

Essas camadas não são apenas as várias peças de roupas sobrepostas, elas são também camadas de signos e significantes contidos em cada uma dessas peças – camadas com materialidades.

É um figurino em que o ator encontra inúmeros elementos e inúmeras referências para a construção de sua personagem ou que elenca elementos para sua improvisação performática. Essas camadas de materialidade, em forma de inventário, são responsáveis pela plasticidade visual dos trajes. Essa assinatura também esteve presente nas muitas camadas de trajes e de materiais presentes até na caracterização. O inventário do universo do figurino de O Próspero se concretiza quando Abrantes resolve se utilizar do Manto para inventariar nomes de pessoas importantes em sua trajetória; é um registro dentro do figurino tal como o de Arthur Bispo do Rosário em seu Manto da anunciação. De alguma forma, no figurino de Próspero, Abrantes encontrou uma forma de inventariar o seu mundo tal qual fazia o Bispo do Rosário. E sempre realiza isso com uma riqueza de detalhes.

Esse detalhamento permite que nosso olhar passe horas admirando e instigando nossa imaginação a desvendar determinadas formas, materiais ou símbolos usados no figurino e associá-los às características da personagem, da trama ou da estética do figurinista. Essa característica da estética, que é a assinatura do artista, será detalhada mais a frente para entendermos esse “exagero” no detalhamento dos trajes de seu figurino.

Sua estética rude e abundante, aos olhos de alguns, consequência dos desdobramentos de todas as experimentações e beneficiamentos do processo de construção do Próspero, me remete ao que DELEUZE (2012, p. 13) disserta sobre as dobras infinitas do Barroco. Deleuze chama de desdobramentos infinitos; uma série de reflexões que a arte Barroca provoca – ela é uma arte de crise em que o artista está tomado pela incerteza. Essas dobras reforçam o protagonismo que o figurino do Próspero possui em cena e dentro da apresentação da performance. Samuel leva para sala de aula essa sua prática de estar eternamente curioso pelas

coisas do mundo, de que o artista não deve se limitar a usar um mesmo material sempre e para seu determinado fim.

Para ele, é preciso sempre buscar novos materiais e ressignificar seus usos para criação de nossas obras artísticas. Massas de biscuit são feitas para modelagem de bonecos em 3d, mas também podem ser botões; contas gigantes podem ser forradas com contas pequenas; colheres descartáveis podem virar uma franja na saia de um figurino carnavalesco. E assim vamos aumentando o nosso repertório de materiais e concretizando nossas ideias em formas tangíveis com elementos do mundo em que vivemos. Podemos dizer que isso também é um fator para o seu Figurino Inventário pois é uma forma do artista inventariar as coisas do mundo, na proporção em que Samuel busca dar outra finalidade a materiais que já tiveram seu uso estabelecidos pela sociedade que os criou.

O processo da criação do figurino e do traje na moda.

No processo de criação dos figurinos de Samuel Abrantes: professor, pesquisador, figurinista e performer, é possível perceber quando a técnica e processo de criação se fundem em um só resultado: a experimentação. Essa experimentação cria uma identidade visual em seus figurinos e, por sua vez não se utiliza de materiais têxteis disponíveis no mercado. Em suas criações há uma necessidade de criar uma superfície têxtil com significados e significantes, fazendo da Práxis o eixo principal do processo de construção dos seus figurinos.

Três características fazem parte de uma constância em seu processo de criação dos figurinos: o uso da técnica da colagem, com referência imagética da linguagem visual da cena e como método para a construção de um tecido que não se encontra no mercado; a artesanaria dos figurinos, o design do artista que faz com que texturas e volumes tenham pertinência com o repertório da trama, bem como com os signos da personagem, através de um pensar com as mãos; a transdisciplinaridade e o desdobramento que a prática construtiva apresenta, na obrigatoriedade em dar conta de vários fazeres e também diversos saberes durante a construção do traje.

Este processo de criação tem como consequência a criação de um figurino inventário; um termo atribuído ao figurino de Abrantes pelo professor André Montes Dias (IFRJ), em comparação ao figurino de Arthur Bispo do Rosário, que inventariava o mundo, em seus trajes repletos de elementos com significados. Um figurino que carrega várias camadas, não que essas camadas sejam as várias peças de roupas sobrepostas, mas sim signos e significantes contidos em cada uma delas. Um figurino onde o ator encontra elementos e referências para a construção de sua personagem ou elenca elementos para sua improvisação performática.

A multiplicidade de competências do figurinista Samuel Abrantes, sua relação com o campo do design e das artes, sua formação em ambas as áreas, colaboram para a criação desse conjunto de informações em uma peça, desse inventário. O mesmo ocorre com a produção na moda, onde profissionais de competências diversas são responsáveis pela execução de um objeto de vestuário.

Neste sentido, podemos concluir que o campo de produção de objetos do vestuário no Brasil é constituído por um espaço social onde as várias instâncias vinculadas à criação, desenvolvimento, produção, consagração, difusão, distribuição e comercialização dos objetos do vestuário concorrem para estabelecer posições distintas no campo e, conseqüentemente, legitimar os valores e critérios que direcionam as práticas associadas a cada um destes participantes. (CHAGAS, 2013, p.12)

Os figurinos de Abrantes carregam essa característica. É um figurino repleto de símbolos e significados definidos por múltiplas especificidades, como se fossem camadas. Essas camadas, sobrepostas e justapostas, como ocorre na técnica da colagem, dão conta de contar uma história sobre o traje, tal como um arquivo: um figurino inventário.

A Colagem é uma ferramenta fundamental a todos que empreendem uma pesquisa de referência e de linguagem. Ela está para as artes contemporâneas, com uma perspectiva está para o Renascimento. É uma técnica primordial para repensar o espaço bidimensional da tela, da folha de papel e do tecido, que é a tela de criação de Samuel.

Samuel afirma que a colagem é a multiplicação de sentidos, a reorganização de formas e objetos em uma única obra revitalizando os sentidos primeiros desses objetos, em novas funções e relativizando essas formas. E complementa dizendo que ao realizar suas colagens,

reagrupa muitas experiências de vida, em um único plano (a colagem), que se reúnem de forma aleatória e se insinuam em ânsia constante de significação.

O sentimento e as memórias de Samuel, perpassam pela colagem desses elementos, itens e signos para a construção do figurino inventário; criam sobreposições de camadas e ganham um poder de comunicação e de leitura pelo fato do artista incorporar sua história de vida com as artes cênicas, como afirma ABRANTES (2017, p.19 -20). Isso faz com que o figurino não se reporte apenas ao tempo para que fora criado, pois o mesmo trás substratos de formas, silhuetas e conteúdo de outras vivências e períodos.

Trabalhar a artesanaria na construção do figurino é pensar e fabricar texturas que incorporam elementos ao tecido plano e trazem uma autenticidade ao mesmo, dando um significado ao figurino, um design. Algumas técnicas como a criação de padrões de tecelagem recombinados (como se criassem uma estampa com suas recombinações), aplicação de retalhos e pespontos e mix de texturas (padrões de tecidos e peles), feitos por Samuel para criar essas texturas requer uma certa habilidade, mas sempre resultam em produtos inusitados.

A pesquisa da textura, presente na moda, sempre ajuda o figurinista. Os exercícios de Samuel na fabricação de texturas são obtidos, pela combinação de elementos visuais e táteis. São esses os elementos que transformam a superfície plana dos tecidos em uma superfície dinâmica.

A influência da história da arte dá suporte e ajuda na defesa do trabalho do artista para acordar uma poética têxtil, na produção de seus objetos. A partir de uma abordagem estética mais do que acrescentar a sensibilidade do olhar, as texturas estimulam o toque e potencializam as peças do vestuário a criarem sensações diversas.

A relação da roupa com o corpo não é apenas visual, é, também sensorial. Por isso a textura é de imensa importância (TREPTOW, 2007, p133). A textura funciona como um elemento que aperfeiçoou e enriqueceu a compreensão de uma visualidade e, por isso, potencializa a produção de trabalhos com têxteis. Samuel justifica o uso da textura em sua artesanaria, por acreditar que as esmas dão uma autenticidade ao traje e isso é o que mantém a *poiesis*, a poética têxtil do artista.

Essa poética têxtil também está presente na moda, como nas texturas de Lino Villaventura, artista sempre referenciado por Abrantes em suas disciplinas, onde as texturas apresentam, muitas vezes, uma repetição de um ou vários padrões, com pequenas variações de formas e volumes, nas aplicações de retalhos, borados, tramas, nervuras e recortes inusitados. A poética têxtil é o texto de Samuel Abrantes em forma de imagem. Em seu livro *moda também é texto*, Sandra Ramalho e Oliveira afirma que a imagem é texto porque a imagem também se lê. Essas imagens se constituem como nossa memória, a qual Roland Barthes, em seu livro *Elementos de Semiologia*, chama de memória linguística, que nos permite falar dos signos de um tempo e de um lugar.

Isso fortalece o trabalho do figurinista por ele ser um conjunto de muitas competências e se caracterizar pelo cruzamento de muitas vozes e saberes, que ecoam ao longo das escolhas práticas e das personagens. Essa transdisciplinaridade presente em Samuel Abrantes, iguala de muitas formas os processos construtivos da roupa na moda e do figurino dentro das artes.

É preciso entender que as fronteiras entre a moda e arte são tênues. A moda e a arte se equivalem pelo fato de que as duas expressões se utilizam de técnicas e mecanismos similares de expressão, como: linhas, formas, traços, cores, volumes e texturas e correspondem aos desejos de uma sociedade dentro de uma escala global. Ambas estão integradas aos contextos históricos, sociais e econômicos e as duas se utilizam da estética como forma de expressão de seus produtos; as duas implicam na necessidade básica do homem de comunicar e expressar seus diversos sentimentos e ambas ampliam o diálogo entre as pesquisas, a teoria, a crítica.

Diversos historiadores, como Flavio de Carvalho, em seu livro *A moda e o homem: dialética da moda*, afirmam que nenhum povo existe sem arte. O preceito da arte não parte de uma definição amestrada, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, significando os objetos sobre os quais ele recai. Moda também é arte na mesma proporção que o processo construtivo da moda está presente na construção de um figurino.

A moda deve ser pensada como um sistema ativamente comprometido com os movimentos artísticos, integrada à linguagem visual e que cria fortes ligações com os conceitos e experiências de vários artistas no contexto cultural, relativizando as relações do corpo, com

a religiosidade, o luxo, a história da arte e a sexualidade. Hoje em dia temos desfiles que se aproximam mais de espetáculos do que uma divulgação comercial e reúnem profissionais de diversas especificidades artísticas. No passado, estilistas criaram figurinos para espetáculos de Opera e Ballet.

Os figurinos criados por Abrantes seduzem por suas formas, pelas texturas, pela sutileza de suas composições, pelo olhar diferenciado, pelo ato de criar, pela visualidade do espetáculo. Há muitos deslocamentos de detalhes, de volumes, de superfícies, de função e de luz nesses figurinos (ABRANTES, 2011, p.32). Isso ocorre com o figurino do *Próspero*, ajudando-o a assumir o protagonismo da cena por ser um figurino performativo.

O acontecimento, para o filósofo Gilles Deleuze (2012, p. 133), é o ato de se desdobrar em um processo de construção artística, em método e em continuidade dialógica. A polifonia dos vários conceitos da dobra, linha e desdobramentos abordados por Deleuze, estimula um diálogo entre a arte do figurino à serviço de uma compreensão da arquitetura do corpo em cena e seus movimentos. A experimentação das possíveis texturas deste figurino também são redobramentos das possíveis soluções do diálogo que ele faz com o corpo. E este, por sua vez, se desdobra em movimentos que alteram as possibilidades que o figurino pode propor para a *performance*.

Poética Têxtil e seus desdobramentos

Samuel é um designer de arte com uma assinatura registrada e reconhecida de seus trabalhos, pela visualidade de suas peças, pela sua metodologia de criação e por seu processo construtivo sua *poética têxtil*³

Samuel trabalha a criação de seus figurinos tal qual um pintor em uma tela em branco. Ele constrói a modelagem dos trajes em um tecido base liso (algodãozinho ou similar) e inicia os beneficiamentos e colagens de elementos, materiais, símbolos e até mesmo outros tecidos como se fosse a montagem de uma assemblagem. Materiais diversos como paninhos de mesa de crochet (em forma de mandalas), galões de renda, pérolas artificiais tingidas, botões de *biscuit* e peças de metal foram

³ O termo “poética têxtil” se dará diante do emprego de Samuel Abrantes para sua prática de construção de superfícies têxteis compostas de materiais com significados e significantes, resultando em uma visualidade diferenciada dos têxteis encontrados no mercado e produzidos pela indústria.

utilizados para a montagem dessa colagem têxtil que forma o figurino do *Próspero*. Os signos de toda a sua pesquisa eram materializados em formas vestíveis através da sobreposição de objetos característica de suas criações. Toda essa sobreposição é bem peculiar ao personagem, pois *próspero* era um ser de muitos fazeres; ele era pai, mago, alquimista, um homem que buscava sua liberdade. Ele possui uma mistura de formas, símbolos e significados que precisavam ser concentrados em uma só persona.

A sobreposição de camadas, uma das características do *Figurino Inventário* e assinatura do artista, se fez presente na utilização de formas e elementos reutilizados de outros espetáculos, como se observa em suas colagens.

Samuel afirma, em seu livro *Poética Têxtil: figurinos, memórias e texturas* (2011, p. 38), que o figurinista, ao elaborar trajés, tem noção da ineficácia do sistema da língua em definir com exatidão o que realmente significam os fatos e escolhas intuitivas que permeiam os desdobramentos das ações. Isso ressalta a performatividade que o figurino carrega em sua técnica de persuadir o outro, de ser o produtor de um discurso, de uma verdade: a cena. Abordaremos às questões da plasticidade, que estão relacionadas à metodologia construtiva de Abrantes.

Essa estética rude e abundante, aos olhos de alguns, consequência dos desdobramentos de todas as experimentações e beneficiamentos do processo de construção do *Próspero*, me remete ao que Deleuze (2012, p. 13) disserta sobre as dobras infinitas do Barroco. Deleuze chama de desdobramentos infinitos uma série de reflexões que a arte Barroca provoca – ela é uma arte de crise em que o artista está tomado pela incerteza. Essas dobras reforçam o protagonismo que o figurino do *Próspero* possui em cena e dentro da apresentação da performance.

A técnica transdisciplinar e os desdobramentos

Baseado em tudo que já foi apresentado nesse artigo sobre o figurino e sobre quem o cria, podemos afirmar que o figurinista é um profissional que precisa dar conta de muitos saberes e que deve ter múltiplas competências. Abrantes, em seu livro *Itinerários da Criação: abismo, dobra e figurino* (2017), descreve a importância da pluralidade de competências do figurinista, a importância da transdisciplinaridade na sua metodologia construtiva e a sua capacidade de interpretar as muitas vozes que ecoam ao longo das suas práticas discursivas.

O figurinista opera na reordenação dos conteúdos de inúmeras disciplinas: a pintura; a literatura; a escultura; o desenho, além da realidade revelada na cena. A criação de figurinos segue como combustível para a legitimação da minha relação com estes saberes. Transforma estes conhecimentos em produção de imagem na composição de figurinos, materializados em forma, elementos têxteis ou não, ao vestir os atores. (ABRANTES, 2017, p. 21).

O figurinista possui uma série de especificidades que o auxiliam na criação completa de um figurino: pesquisador, artista visual, modelista, costureiro, aderecista e caracterizador são algumas delas. Por isso, Abrantes acredita que seu trabalho como figurinista se caracteriza por essa transdisciplinaridade, pelo cruzamento de muitas vezes, devido às escolhas, as práticas discursivas e a produção dos figurinos. Além disso, a prática artesanal de seus figurinos faz com que Samuel tenha uma especificidade artística do fazer multifacetada. Além da alquimia dos tingimentos, ele domina as experiências que envolvem o fazer com as mãos, como: bordar, crocheter, tricotar, amarração de nós (macramê) e, também, a utilização de materiais de descarte ou materiais fabricados para outros usos, como superfícies têxteis.

Identifico-me com uma metodologia transdisciplinar que dá conta de muitas nuances. Desde a necessidade de construção de uma escritura que ultrapassa os sistemas de internação de seus signos, ao rigor da pesquisa e da argumentação que não se favorece apenas de um domínio, mas naquilo que atravessa ultrapassa as fronteiras dos saberes de construídos. Vislumbro a chance de um diálogo de reconciliação entre o saber erudito e a cultura popular, entre as ciências humanas, as artes, o artesanato e a tradição oral dos contadores de história. Uma metodologia que aposta na sobreposição destes campos do saber e, acredita que desta interação algo inesperado e imprevisível será alcançado. Uma metodologia que vislumbra, por exemplo, a possibilidade de trocar o sublime em uma experiência holística ou metafísica. (ABRANTES, 2017, p. 14-15).

Essa polifonia ajuda na facilidade em que o artista olha para o mundo e experimenta os materiais que esse mundo o pode oferecer. Não com a obrigatoriedade do uso de um determinado material com a visão de um figurinista, mas com o olhar de suas outras competências artísticas. A necessidade que Samuel Abrantes possui de que o tecido saia do plano bidimensional e incorpore volume, texturas e novos elementos – no sentido de criar uma indumentária que agrega valores e significantes – determina o eixo desta transdisciplinaridade em seu processo de criação. Os elementos escolhidos para a criação de seus figurinos (pedrarias, passamanarias, apliques, entre outros) nem sempre tem uma relação de afeto com o figurinista. Há a ideia de utilizar objetos ou coisas que estão em uma relação de contiguidade com os que foram utilizados anteriormente no último produto, no último figurino. Isso é uma forma de dar continuidade a produção e manter uma

ligação de elementos, uma unidade nas construções de todos os seus figurinos – que carregam o cruzamento de muitas vozes que ecoam ao longo das escolhas práticas e das características das suas personagens. O figurino de Samuel Abrantes é repleto de símbolos e significados definidos por múltiplas especificidades, como se fossem camadas e mais camadas materiais⁴, com todos os elementos oriundos de sua colagem, sobrepostos e justapostos, carregando uma história sobre os trajes, tal como um arquivo: *um figurino inventário*.

Eu li alguns livros sobre ele depois que fui classificada como discípula do Arthur Bispo do Rosário, inclusive visitei a colônia Juliano Moreira algumas vezes para entender, compreender esse processo de construção dele. A obra dele, tal qual os meus figurinos, são impregnados desses objetos em que o homem moderno vive mergulhado. Eu faço essa brincadeira com o manto do *Próspero*, já que *O Próspero* também habita o espaço holístico, do metafísico. Para além da matéria do espaço físico, eu incorporo a coisa da palavra... Eu levo essas imagens para o meu manto e eu falo da colagem, lá atrás eu falei, de um sentimento de memória que perpassa essas colagens ou essas imagens. E aí, eu trago para o meu manto. Nesse sentido eu dou força e poder de comunicação, ou poder de leitura, para esse manto quando eu incorporo a minha história de vida com as artes cênicas. É nesse sentido que o figurino vira um inventário pois ele não só reporta um tempo dos anos 90 como traz os substratos de uma forma, de uma silhueta, ou de um uso que é lá do Renascimento... (ABRANTES, 2020b, 50:21).

Os figurinos de Abrantes sempre são atravessados por múltiplas imagens que dialogam diretamente com ele e com essa postura que é imposta pela cena. Isso demonstra muito a capacidade de apreensão do poético, da obra de arte contemporânea e da capacidade do figurinista adentrar por esse universo com um olhar singular, com um olhar transdisciplinar – de todas essas ciências e com todos esses saberes que agora são incorporados ao objeto artístico. Esses são os desdobramentos desse inventário que Abrantes executa em seus figurinos.

O figurino, a nova imagem recheada de várias outras imagens mães, ou de imagens inspiradoras, ou de imagens coladas, ela só se realiza nesse acontecimento da cena e aí é necessário desdobrar esta linha para compreender através da sua dobra, através do seu desdobramento, o entendimento da obra, o entendimento do objeto artístico para se chegar à uma poética deste objeto. (...) O Gilles Deleuze fala do poder do desdobramento. É como se tivesse... vou tentar levantar e fazer ó... há uma inflexão do meu tronco para baixo, é difícil de se aprender a imagem no meu desdobramento. No momento em que eu me coloco no ângulo da câmera, eu estou realizando este acontecimento. A partir desse movimento de inflexão, desdobramento, eu teria a capacidade de ler este acontecimento. (ABRANTES, 2020b, 1:17:03).

⁴ As camadas materiais do *Figurino Inventário* são os diversos tecidos, galões, passamanarias, botões contos que são colados, sobrepostos e justapostos para formação do tecido autoral, criado pelo artista, para a execução de seu figurino. Além das intervenções de tingimentos e texturas criadas com tintas de relevo.

O conceito de dobra é retirado do Barroco por Leibniz e retomado por Gilles Deleuze. Trata-se de uma instabilidade que o Barroco expressa por ser uma arte de crise; momento em que o artista está tomado de incertezas com reflexões infinitas: os desdobramentos (2012, p. 13). Leibniz (2013, p. 16) analisa a dobra e a divide em dois momentos – que ele chama de dois andares (fazendo uma analogia com a casa barroca): o de cima e o de baixo ou, conforme a análise de Foucault, dois lados: dentro e fora. Gilles Deleuze utiliza a casa barroca como o modelo de suas análises e a divide em dois andares infinitos, dois andares de dobras de uma forma subjetiva e não como uma crítica ao período histórico e artístico. No primeiro andar se encontram as redobras da matéria e no segundo andar as dobras da alma. Os dois andares se comunicam. Há almas nos dois andares. As almas de baixo, mais envolvidas pela redobra da matéria, estão mais presas ao chão; as almas de cima buscaram um outro andar para não ter contato com as vibrações das janelas, contidas na parte de baixo da casa barroca.

Fazendo um paralelo dessa análise com o figurino, podemos classificar o corpo do ator como o andar de baixo da casa barroca e o figurino da personagem como o andar de cima. Em suas análises sobre Leibniz, Deleuze relata que matérias distintas podem ser inseparáveis e afirma que todo o corpo tem um grau de dureza e um grau de fluidez ou elasticidade, “sendo a força elástica dos corpos a expressão da força compreensiva ativa que se exerce sobre a matéria” (2012, p. 17). Seguindo esse paralelo, o corpo do ator seria um território de infinitas possibilidades de dobras, de atuações de mecanismos que possibilitem forças plásticas que se distinguem, porque os mecanismos não são apenas artificiais, feitos de máquina. Essas forças plásticas são maquinicas e remete ao infinito, criando as dobras orgânicas executadas pelo criador desse mecanismo; no caso desse estudo o figurinista (DELEUZE, 2012, p. 21-22). Assim sendo, o figurino possibilita ao ator a duplicidade do corpo, finalizando a dobra orgânica do corpo do ator no corpo da personagem. Segundo Gilles Deleuze em seu livro:

Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair –dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir. (...) o mais simples é dizer que desdobrar é aumentar, crescer e que dobrar é diminuir, reduzir, entrar no afundamento de um mundo. (DELEUZE, 2012, p. 22-23).

A dobra de Deleuze também pode ser utilizada como ferramenta de apreensão do figurino indicando que os seus significados possuem limites que não dependem da ação do figurinista, pois, assim como a *dobra*, todos os elementos do traje foram projetados para uma apreciação como um todo. Materiais, texturas, técnicas de beneficiamentos (que também são dobras do espaço) podem ser manipulados e considerados, mas sempre estarão em mutação devido a ação do espaço. A relação com o espectador também pode alterar a apreensão dessas dobras, assim como o corpo do ator se apodera desse traje.

Na minha perspectiva, seguindo a mesma linha de raciocínio: se o figurinista é o criador das dobras e o figurino é quem as recebe, não existe então uma obrigatoriedade do corpo do ator para que o figurino exprima seus significados. O figurino pode ser o próprio protagonista da cena. É o que ocorre com o figurino de *O Próspero* – ele é o próprio corpo.

Deleuze relata em seu livro que Leibniz descreve o corpo como uma necessidade moral por conta do obscuro contido nele (2012, p. 147).

Não há o obscuro em nós por termos um corpo, mas devemos ter um corpo porque há obscuro em nós: Leibniz substitui a indução física cartesiana por uma dedução moral do corpo. (...) Devemos ter um corpo, porque nosso espírito tem uma zona de expressão privilegiada, clara e distinta. (DELEUZE, 2012, p. 148).

Mesmo se referenciando ao corpo físico, Deleuze nos dá fundamentos para questionar a importância do corpo do ator em cena: quando há um figurino repleto de desdobramentos e quando ele se refere a dobra ao infinito (2012, p. 208). Deleuze afirma que a subjetividade das artes, como teatro, pintura, entre outras promove uma liberação das dobras e elas não reproduzem um corpo finito. Deleuze também reflete sobre o traje, indumentária ou figurino reproduzido em diversas variações artísticas, enaltecendo a intensidade e a força espiritual que ele exerce sobre o corpo que o transporta.

Em todos esses casos, as dobras da vestimenta ganham autonomia, amplitude, e não apenas por um simples cuidado de decoração, mas para exprimir a intensidade de uma força espiritual que se exerce sobre o corpo, seja para revertê-lo, seja para restabelecê-lo ou para elevá-lo, mas sempre para revolvê-lo e moldar seu interior. (DELEUZE, 2012, p. 208).

A todo momento, Samuel Abrantes busca com essa sua metodologia transdisciplinar realizar processos de recriação de formas para uma leitura contemporânea de seus figurinos, buscando um atravessamento de ideias e de conceitos. Um exemplo de um desses processos é o uso da linha, marcada pelo pesponto do bordado dos trajes de *O Próspero*. Samuel Abrantes se utiliza do conceito de Gilles Deleuze sobre a linha. Abrantes escreve: “Gilles Deleuze, que é o meu mais queridinho dos últimos anos, que trata dessa questão que a gente não é só linha. A gente é uma sucessão de linhas que vai se reunir em um acontecimento” (ABRANTES, 2020b, 1:15:20).

O figurino circunscreve um campo de associações estéticas e históricas; ele dialoga com estes saberes e incorpora o sensível e o inteligível, estruturados por acordos de escolha e intuição, na conjunção do material e do imaterial. O figurino consolida o culto à artificialidade da cena, possibilitando a nossa identificação e catarse. Samuel afirma que seus labirintos pontuais, na desordem e na contramão de muitas regras, a dinâmica espacial de sua cartografia cênica se incorpora com a sua inserção no ensino das Artes Cênicas.

Referências Bibliográficas



ABRANTES, Samuel. **Heróis e bufões: o figurino encena**. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001.

ola@grandesite.com.br

ABRANTES, Samuel. **Poética têxtil: figurinos, memórias e texturas**. Rio de Janeiro: Onda, 2011.

ABRANTES, Samuel. **Itinerários da criação: abismo, dobra e figurino**. Rio de Janeiro: Boaz, 2017.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo. Cultrix, 1992.

CARVALHO, Flavio de. **A moda e o homem: dialética da moda**. Organizado por Sérgio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra. Leibniz e o Barroco**. Tradução de Luiz B.L Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.

ECO, Humberto. **Psicologia do Vestir**. Tradução de José Colaço. Lisboa: Assírio e Alvin, 1982.

CHAGAS, Deborah Christo e CIPINIUK, Alberto - 9º Colóquio de Moda – Fortaleza (CE) **Estrutura e funcionamento do campo de produção de objetos do vestuário no Brasil** – 2013.

TREPTOW, Doris – **Inventando a Moda: Planejamento de coleção** – Brusque: D. Treptow, 2003.