



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

A importância da história da moda no figurinismo

Casos práticos entre Design de moda e figurinismo

Relatório de estágio

Daniela Alexandra Rainho dos Santos

Mestrado de vestuário e têxtil

Orientadores

Ana Margarida Pires Fernandes

Mariana Sá Nogueira

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design de Vestuário e Têxtil, realizada sob a orientação científica da professora adjunta Doutora Ana Margarida Pires Fernandes, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Outubro 2017

Composição do júri

Presidente do júri

- Doutora Ana Monica Pereira Reis de Matos Romãzinho
Professora Ajudanta da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Vogais

- Doutor Carlos Manuel de Almeida Figueiredo
Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitetura

- Doutora Ana Margarida Pires Fernandes (orientadora)
Professora Ajudanta da Escola Superior de Artes Aplicadas – IPCB

Dedico este trabalho ao meu pai,
que infelizmente não o pôde ver concluído.

Agradecimentos

Com todo o respeito, faço os meus agradecimentos, neste trabalho, a todas as pessoas que me apoiaram desde o primeiro dia em que me dediquei a esta nova fase da minha vida.

Agradeço a todas as pessoas que estiveram durante este tempo a apoiar-me e a acreditar que conseguia concluir mais esta fase.

Principalmente, agradeço à minha família, que esteve presente em todos os momentos, mesmo nos mais complicados, especialmente à minha mãe e à minha irmã.

Agradeço a todos os meus amigos, que tiveram muitas vezes de me fazer voltar a acreditar em mim.

Não podendo faltar, agradeço também a todas as pessoas que trabalharam comigo no Vaatão e que me ajudaram, me deixando completamente à vontade para poder elaborar o projeto.

Um especial agradecimento para Fernando Carvalho e Anabela Vicente, que me ajudaram a introduzir-me mais dentro do assunto, e foram a grande fonte de informação e conhecimento sobre diversos temas, especialmente sobre ópera e figurino.

Também aproveito para agradecer à professora Margarida, que não me deixou desistir na altura em que queria e à Mariana Sã Nogueira, que acreditou em mim e me ajudou a concluir este projeto.

Resumo

Este projeto tem como tema “A importância da história da moda no figurinismo”, que consiste em dois casos de estudo;

No primeiro projeto realizado foram desenvolvidos figurinos para o teatro Vaatão.

O segundo caso de estudo, consistiu em estar envolvida em uma das equipas de produção na ópera Peter Grimes, mais corretamente, na equipa de costura.

O projeto começou por uma pesquisa sobre a história do teatro, mais especificamente na área do figurino. Foi essencial para poder entender o enquadramento de como ao longo dos anos os trajes tiveram a sua evolução. Também foi necessária uma pesquisa e síntese do que é o figurino e qual é a sua importância.

Sendo uma área diversificada do design de moda, foi necessário compreender e aprender como se trabalha para uma área tão específica como a do figurinismo.

No primeiro projeto, realizado desenvolveu-se figurinos para o teatro Vaatão. Foi fornecido pelo Vaatão um briefing que levou a um levantamento exaustivo sobre a temática pretendida. Criou-se uma metodologia de trabalho através de pesquisas, o que contribuiu para a apresentação da proposta específica ao grupo, mantendo reuniões constantes com equipa de trabalho do Vaatão.

O segundo projeto foca-se no desenvolvimento e preparação de guarda-roupa para a ópera apresentada no Teatro Nacional São Carlos. O grande foco do trabalho consistiu na integração de uma equipa de produção, no gabinete de costura. O essencial nos arranjos de figurinos e a ajuda aos atores durante os espetáculos, na troca de guarda-roupa.

Palavras chave

Figurinismo, História da moda, Teatro, História, Espetáculo

Abstract

The subject of this project is “The importance of fashion history in costume design”, consisting in two case studies; The first case study, consisted in the elaboration of three costumes for Vaatão theatre company.

The second case study, consisted in being involved in one of the production's team in the Opera Peter Grimes, more precisely in the sewing team.

The project began with a research about the history of theatre, more oriented towards the costumes field. It was essential to understand how costumes evolved throughout the years. It was also necessary a research and synthesis of what the costumes is and their importance.

As a diversified branch of fashion design, it was necessary to learn and understand how to work for such a specific area as costumes.

In the first project, were developed costumes for Vaatão theatre company. It was provided by Vaatão theatre company a briefing that led to an exhaustive survey about the intended theme. A methodology of work was created through researches, which contributed for a presentation of the specific propose for the group, keeping constant meetings with Vaatão's work team.

The second project is focus on the development and preparation of the wardrobe for the opera presented in Teatro Nacional São Carlos. The biggest focus on the work consisted in the integration in one of the production team, the sewing team. The essential in the costumes arrangements and the help to the actors, during the shows, with the change of the costumes.

Keywords

Costume, fashion History, Theater, History, Show

Índice geral

Composição do júri.....	III
Agradecimentos.....	VII
Resumo.....	IX
Palavras chave.....	IX
Abstract.....	XI
Keywords	XI
Índice geral	XIII
Índice de figuras	XV
1. Introdução	1
1.1 Introdução da investigação em contexto do projeto/estágio	2
1.1.1 Temática.....	2
1.1.2 Problematização	2
1.2 Objetivos do projeto.....	2
1.2.1 Objetivos gerais.....	2
1.2.2 Objetivos específicos	2
1.2.3 Benefícios.....	3
1.2.4 Organização de trabalho	3
2 Estado da Arte.....	5
2.1 História do teatro	5
2.2 História do ópera	18
2.3 Figurino	20
3 Projeto – Introdução caso prático do estágio	27
3.2 Escolha e fundamentação da metodologia.....	27
3.3 Metodologia projectual.....	28
3.2.1 Projeto Vaatão.....	29
3.3.1 Teatro Nacional de São Carlos – Ópera Peter Grimes	57
4 Conclusão.....	75
5 Referências Bibliográficas.....	77
6 Netgrafia.....	79
7 Anexos.....	81

Índice de figuras

FIGURA 1 ORGANIZAÇÃO DE TRABALHOS	3
FIGURA 2 BIBLIOTECAS, MUSEU AMERICANO DE HISTÓRIA NATURAL, NOVA YORK	6
FIGURA 3 DANÇARINOS ACROBÁTICOS EGÍPTOS. RELEVOS DE UM TÚMULO EM SAAQQARA, EGÍPTO	7
FIGURA 4 TEATRO ANTIGO DE DELPH, ONDE SE PODE COMPROVAR O LOCAL DE PREFERÊNCIA DA ÉPOCA	8
FIGURA 5 TEATRO DE DIONÍSIO	9
FIGURA 6 PORMENOR DE VASO DO FINAL DO SÉCULO V A.C. ONDE SE PODE OBSERVAR A QUANTIDADE DE ATORES E AS SUAS MÁSCARAS. DE BAUMEISTER, DENKMALER DES KLASSICHEN ALTERTUMS (1888)	10
FIGURA 7 FRAGMENTO DE VASO DE 470 A.C. ONDE SE PODE OBSERVAR UM ACTOR COM A MÁSCARA NA MÃO. CORTESIA DE AMERICAN SCHOOL OF CLASSICAL STUDIES AT ATHENS	10
FIGURA 8 ESTATUETA REPRESENTANTE DE UMA ANTIGA PERSONAGEM DA COMÉDIA. POR ROBERT, DIE MASKEN DER NEUEREN ATTISCHEN KOMOEDIE (1911)	11
FIGURA 9 CENA DE UM VASO PHLYAX DO SÉCULO IV A.C. DE BAUMEISTER, DENKMALES DES KLASSICHEN ALTERTURMS (1889)	11
FIGURA 10 ATOR TRÁGICO. FRAGMENTO DE UM VASO. CORTESIA DE MARTIN VON WAGNER MUSEUM DA UNIVERSIDADE DE WÜRZBURG	12
FIGURA 11 ESCULTURA EM RELEVO DE MÁRMORE DE MENANDER COM TRÊS MÁSCARAS. CORTESIA DO MUSEU DE ARTE, DA UNIVERSIDADE PRINCETON	12
FIGURA 12 ILUSTRAÇÃO DE MASCARÁS DO TEATRO GREGO	13
FIGURA 13 ESTATUETA DE MARFIM MOSTRANDO UM ACTOR TRÁGICO	14
FIGURA 14 MÁSCARAS PARA O ANDRIA DE TERENCE. DE UM MANUSCRITO DO SÉCULO IX A.C., ENCONTRA-SE AGORA NO VATICANO. CORTESIA DA BIBLIOTECA DO VATICANO	14
FIGURA 15 GRAVURA DO SÉCULO XIX DE UMA PERFORMANCE DO CICLO DE JOGO MISTERIOSO DE CHESTER. OS JOGOS MISTERIOSOS, COMO ERAM CHAMADAS AS PEÇAS BÍBLICAS.	15
FIGURA 16 WILLIAM SHAKESPERE - O RETRATO DE CHANDOS; PINTURA ATRIBUÍDA A JOHN TAYLOR E COM AUTENTICIDADE DESCONHECIDA. NATIONAL PORTRAIT GALLERY, LONDON.	17
FIGURA 17 COMPOSITOR JACOPO PERI EM SEU TRAJE NA PEÇA LA PELLEGRINA (1589	18
FIGURA 18 3º ATO DA ÓPERA FIDELIO, NO TEATRO DE LYRIQUE EM 1860.	19
FIGURA 19 HELENA BONHAM CARTER NO PAPEL DE RAINHA DE COPAS E DESENHO DA FIGURINISTA COLLEEN ATWOOD, PARA O FILME "ALICE NO PAIS DAS MARAVILHAS"	21
FIGURA 20 CENA DA PEÇA "VAREKAI" DO "CIRQUE DU SOLEIL"	22
FIGURA 21 CENA DO BAILADO "O QUEBRA-NOZES"	23
FIGURA 22 BANDA JAPONESA "THE GAZETTE	23
FIGURA 23 DIANA DAMRAU COMO RAINHA DA NOITE, NA ÓPERA DE MOZART "FLAUTA MÁGICA"	24
FIGURA 24- EDITH HEAD COM OS SEUS 8 ÓSCARES	24
FIGURA 25 MICHELE CARRAGHER E MICHELE CLAPTON, FIGURINISTAS DA SÉRIE "GUERRA DOS TRONOS", NO SEU ATELIÊ.	25
FIGURA 26 FIGURANTE NA FEIRA MEDIEVAL DE ÓBIDOS	26
FIGURA 27 DESENHO PROJETUAL DA METODOLOGIA PARA O PROJETO VAATÃO	28
FIGURA 28 LOGÓTIPO DA COMPANHIA DE TEATRO VAATÃO	29
FIGURA 29 CARTAZ DO MUSICAL "ONDE ESTÁ O EDMUNDO?"	30
FIGURA 30 TABELA DE MEDIDAS DOS ATORES	32
FIGURA 31 PAINEL DE INSPIRAÇÃO	32
FIGURA 32 MOODBOARD	33
FIGURA 33 TECIDOS PROPOSTOS PARA O DESENVOLVIMENTO DO PROJETO.	34
FIGURA 34 ESBOÇOS DA BUFARINHEIRA	35

FIGURA 35 COORDENADO DA BUFARINHEIRA	35
FIGURA 36 ESBOÇOS BUFARINHEIRO	36
FIGURA 37 COORDENADO DO BUFARINHEIRO	36
FIGURA 38 ESBOÇOS LEPROSO	37
FIGURA 39 COORDENADO DO LEPROSO	37
FIGURA 40 ÚLTIMO PROTÓTIPO DA CAPA	38
FIGURA 41 MOLDE DO CAPUZ	39
FIGURA 42 CAPA DO BUFARINHEIRO FINALIZADA SOB BUSTO	40
FIGURA 43 DESENHO TÉCNICO DAS BOLSAS	41
FIGURA 44 ILUSTRAÇÃO DO LEPROSO, BUFARINHEIRO E BUFARINHEIRA DEFINIDO.	ERRO! MARCADOR NÃO
FIGURA 46 LEPROSO	44
FIGURA 47 LEPROSO 2	44
FIGURA 48 BUFARINHEIRO E BUFARINHEIRA	44
FIGURA 49 FICHA TÉCNICA DA BLUSA DA BUFARINHEIRA	45
FIGURA 50 FICHA TÉCNICA DA SAIA DA BUFARINHEIRA	46
FIGURA 51 FICHA TÉCNICA DA CAPA DA BUFARINHEIRA	47
FIGURA 52 FICHA TÉCNICA DA TÚNICA DA BUFARINHEIRA	48
FIGURA 53 FICHA TÉCNICA DA CAPA DO BUFARINHEIRO	49
FIGURA 54 FICHA TÉCNICA DA CALÇA DO BUFARINHEIRO	50
FIGURA 55 FICHA TÉCNICA DA TÚNICA DO BUFARINHEIRO	51
FIGURA 56 FICHA TÉCNICA DA BLUSA DO BUFARINHEIRO	52
FIGURA 57 FICHA TÉCNICA DA CAPA DO LEPROSO	53
FIGURA 58 FICHA TÉCNICA DA BLUSA DO LEPROSO	54
FIGURA 59 FICHA TÉCNICA DA CALÇA DO LEPROSO	55
FIGURA 60 DESENHO PROJETUAL DA METODOLOGIA PARA O PROJETO DO TEATRO SÃO CARLOS	58
FIGURA 61 VISTA EXTERIOR DO "TEATRO NACIONAL S. CARLOS", EM 1893	59
FIGURA 62 VISTA DO PALCO. PLATEIA E CAMAROTES	60
FIGURA 63 MARIA CALLAS E O CORO DE SÃO CARLOS, QUANDO VEIO CANTAR A LISBOA	61
FIGURA 64 ARMAZEM DOS CENÁRIOS DAS ÓPERAS QUE JÁ FORAM ENCENADAS NO TEATRO SÃO CARLOS	62
FIGURA 65 FIGURINO DA ÓPERA "MADAME BUTTERFLY", EM UMA EXPOSIÇÃO NO SÃO CARLOS 2	63
FIGURA 66 FIGURINO DA ÓPERA "MADAME BUTTERFLY", EM UMA EXPOSIÇÃO NO SÃO CARLOS	63
FIGURA 67 CENA DO 1º ACTO DA ÓPERA "PETER GRIMES" NO SÃO CARLOS	64
FIGURA 68 CENA DE ABERTURA DE "PETER GRIMES" A 12 DE FEVEREIRO, 1948, FOTO DE LOUIS MÉLANÇON	65
FIGURA 69 COMPOSITOR BENJAMIN BRITTEN	66
FIGURA 70 BENJAMIN BRITTEN E PETER PEARS EM 1964	67
FIGURA 71 CAMISOLA DE SOLISTA PINTADA	69
FIGURA 72 CALÇA DO SOLISTA. LADO ESQUERDO POR PINTAR, LADO DIREITO PINTADO	69
FIGURA 73 CASACO DO SOLISTA POR PINTAR	69
FIGURA 74 CASACO DO SOLISTA PINTADO	69
FIGURA 75 CAMISOLA DO APRENDIZ PINTADA DE VERMELHA E VERNIZ, PARA PARECER SANGUE	70
FIGURA 76 CAMISOLA DO APRENDIZ PINTADA	70
FIGURA 77 AVENTAL PINTADO	70
FIGURA 78 AVENTAL PINTADO 2	70
FIGURA 79 AVENTAIS E CAMISOLAS A SECAREM APÓS SEREM PINTADAS	71
FIGURA 80 BOTAS DO SOLISTA. ESQUERDA POR PINTAR, DIREITA PINTADA	71
FIGURA 81 GALOCHAS JÁ PINTADAS COM TINTA ACRÍLICA	71
FIGURA 82 SAPATOS APÓS SEREM PINTADOS COM NOVA COR	72

FIGURA 83 SAPATO A SER REMOVIDA A TINTA	72
FIGURA 84 CAMARIM DO CORO FEMININO. ROUPAS ORGANIZADAS POR ORDEM DE ENTRADA EM CENA	72
FIGURA 85 CAMISOLA A SECAR APÓS SER LAVADA	73

1. Introdução

O principal objetivo deste projeto é adquirir e solidificar conhecimentos sobre teatro, mais especificamente sobre o que se passa por trás dos panos e nos ateliês de figurinos, e assim conseguir obter todas as informações que são necessárias para a conclusão do mestrado.

“O Design de Moda e Design de Figurinos são duas áreas distintas. Embora ambas tenham em comum o facto de vestirem pessoas, sejam elas fictícias ou reais, isso não faz da moda e do figurino sinónimos, mas sim antitéticos, uma vez que possuem diretamente propósitos opostos e contraditórios.” (Conceição, p.1 2010)

É esse o motivo que faz o figurinismo ser uma área independente do design de moda, mesmo que ambos tenham em comum roupa que alguém irá usar. O seu fim é completamente diferente, mas podem ser atividades paralelas.

É necessário compreender a história do teatro e a evolução do figurino, para conseguir entender atualmente toda a sua importância, e como ao longo dos anos foi evoluindo. Porém a história da moda também está interligada com o figurinismo, já que muitas vezes é necessário recorrer a ela para fazer algum figurino. No entanto, o figurinismo também pode influenciar algumas vezes a moda.

No caso desta investigação/ação serão analisados dois casos práticos ligados ao figurinismo – a elaboração de um figurino para a companhia de teatro Vaatão, onde o objetivo era criar uma peça num evento temático; e a experiência de trabalho em ópera, no Teatro Nacional de São Carlos, nomeadamente na ópera Peter Grimes, estreada a 30 de maio de 2017, com música de Benjamin Britten, libreto de Montagu Slater, e encenação de David Alden.

Partindo destes dois projetos distintos, pretende-se analisar como a história da moda influencia o figurinismo, em contextos práticos onde o Design de moda contribui para o desenvolvimento prático.

1.1 Introdução da investigação em contexto do projeto/estágio

1.1.1 Temática

Campo – Design de Moda.

Área – Figurinismo.

Tema – História da moda e Figurinismo.

Título – A importância da história da moda no figurinismo.

Subtítulo – Casos práticos entre Design de moda e figurinismo.

1.1.2 Problematização

Questão de investigação

De que modo a história da moda pode influenciar o desenho de figurinos?

1.2 Objetivos do projeto

1.2.1 Objetivos gerais

- Adquirir conhecimento mais aprofundado sobre figurinismo.
- Compreender o modo de trabalho em diferentes áreas do figurinismo.
- Compreender a importância do figurino no contexto do espetáculo.
- Compreender como o figurino difere em diferentes campos.

1.2.2 Objetivos específicos

- Analisar como a história da moda interage com o figurinismo.
- Aprender como é interpretado um texto para criar os figurinos.
- Perceber qual o método para criar um figurino histórico, e como adequá-lo ao teatro.
- Aprender como os gabinetes de costura nos teatros funcionam.

1.2.3 Benefícios

- Adquirir conhecimentos sobre figurinismo.
- Adquirir experiência de trabalho nos bastidores do teatro.
- Ter contato direto com atores e figurinistas, podendo assim entender como funciona todo o processo de criação, confecção e utilização dos figurinos.

1.2.4 Organização de trabalho

	Abril 2016	Maio 2016	Junho 2016	Jul/Ag 2016	Set/Out 2016	Nov/Dez 2016	Jan/Fev 2017	Mar/Abr 2017	Maio 2017	Junho 2017
Trabalho Vaatão										
Pesquisa sobre Figurino										
Pesquisa sobre História do teatro										
Voluntariado São Carlos										
Trabalho na ópera <i>Peter Grimes</i>										

Figura 1 Organização de trabalhos

Fonte: Própria

2 Estado da Arte

2.1 História do teatro

“O teatro é tão velho como a humanidade.”

O teatro é algo que não se sabe bem onde e quando começou. Foram poucos os historiadores antigos de teatro, e não há muitos registos que tenham sobrevivido até aos dias de hoje, onde se possa determinar com clareza a sua origem.

“Há que estudar testemunhos dispersos de historiadores, de gramáticos, de teóricos da oratória: de facto, existiram bem poucos historiadores antigos do teatro, de modo que as suas obras se encontram hoje perdidas, e não as conhecemos senão por citações esparsas,(...)” (Grimal, p.12, 1986)

É complicado saber a origem exata de quando o teatro se formou. Muitas informações foram perdidas ao longo dos anos, e existem várias teorias entre os historiadores, sendo que alguns defendem que o teatro terá tido o seu início logo na pré-história.

“Com efeito, parte da atividade dos grupos humanos primitivos é caracterizada pelo animismo, elemento passivo, e pela magia, elemento ativo, a religião no momento do seu aparecimento, e podemos verificar que as primeiras formas reais do teatro se criam e desenvolvem ao mesmo tempo que se criam e desenvolvem os ritos, as cerimónias e os cultos.” (Moussinac, P. 7/8, 1957)

Desde de sempre os humanos dão prioridade ao que lhes permite sobreviver, como comer, beber, dormir... Sendo assim sentiu-se a necessidade de criar algo que ajudasse na caça, e criam-se rituais que acreditavam que iriam ajudar nesse fim.

Para alguns dos historiadores, o teatro terá tido os seus inícios logo na época paleolítica.

O homem desde cedo tentou fazer imitações. Sendo que assim, nos inícios dos tempos o homem imitava o animal que necessitava matar.

“(...)O homem imita por utilidade, e a primeira imitação é, sem dúvida, a do animal, que ele tem necessariamente de matar. Em redor do fogo, onde a roda se reúne, as sombras facilitam o mistério; o movimento das chamas convida o corpo a dançar, enquanto sobre as faces os reflexos modelam uma máscara; um homem serve-se então do seu corpo para comunicar com o grupo e os seus movimentos criam a primeira linguagem. Este jogo mimético é já teatro; oferecendo-se em espectáculo, o homem é já um actor. (Moussinac, P. 7/8, 1957)

Na Idade do Gelo, os homens mascaravam-se, e faziam rituais para dar sorte à caça do urso. Porém também usavam essas vestes para poderem demonstrar a grandeza que tinham alcançado ao caçar tal animal.

Foi nessa época que apareceram as máscaras, também usadas para camuflagem dos caçadores, sendo estas o primeiro registo de figurino.

O povo paleolítico fazia danças à volta de fogueiras, vestido com pelo dos animais que caçava e usava máscaras para se assemelhar mais a esses animais, e dar a toda a sua história um ar mais sobrenatural.

Com o passar dos anos, os rituais passaram a ter outras funções. Já não era só a importância da caça. Começaram a aparecer rituais de iniciação, rituais para afugentar os demónios, que mais não eram do que fenómenos da natureza, rituais funerários...



Figura 2 Bibliotecas, Museu Americano de História Natural, Nova York

Fonte: History of the Theatre - BROCKETT, Oscar G

Egipto

Durante muitos séculos acreditava-se que o teatro teria tido origem na Grécia. Porém em 1928, uma publicação de Kurt Sethe, veio demonstrar que o teatro teve os seus primeiros dias no Egipto.

“Hoje parece possível dizer que, mil anos antes do nascimento da tragédia grega, e contrariamente ao que afirmam os próprios Gregos e também os arqueólogos do século XIX, o Egipto teria inventado o teatro. Com efeito, até à publicação, por Kurt Sethe, em 1928, de um papiro dramático, espécie de manual de um mestre-de-cerimónias encarregado da organização dos mistérios sacros, a discussão à volta dos textos relatando o Mistério de Osíris em Abidos, por exemplo, deixava supor que no Egipto não existia o teatro propriamente dito.” (Moussinac, 1957)

Era no Egipto que os rituais da pré-história eram realizados, e começavam a ganhar regras. Eram baseados em mitos e na mitologia. Os rituais apenas davam corpo e movimento aos ideais da religião.

Segundo Margot Berthold, nenhum monumento se tornou tão duradouro como as pirâmides e câmaras mortuárias no Egipto. Nesses locais é possível verificar a existência de pinturas de dançarinos e músicos, em momentos de oferenda ao deus Osíris, esperando que o morto fosse bem recebido após a morte.

Não que se tratasse já de teatro elaborado e pensado com todo o rigor como veio a acontecer posteriormente na Grécia, porém já existiam representações teatrais, principalmente religiosas para animar as festas dos faraós, e os dias festivos.

“Ao poderoso pedido aos deuses, expresso nas imagens pintadas e esculpidas, adicionava-se a magia da palavra: invocações a Rá, o deus do paraíso, ou a Osíris, o senhor dos mortos, suplicando para que aquele que partia fosse bem recebido em seus reinos e que os deuses o elevassem, como seu semelhante” (Berthold, P. 11, 1968)



Figura 3 Dançarinos acrobáticos Egíptios. Relevos de um túmulo em Saaqqara, Egito

Em 1942, o Doutor Etienne Drioton, descobre três textos dramáticos acompanhando os baixos-relevos da cidade de Edfu. Um bailado, um drama sacro em representação de Hórus, deus dos céus, e um drama com um carácter moral.

Fonte: *History of the Theatre* - BROCKETT, Oscar G

“Destes últimos textos foi possível destacar fragmentos dramáticos que teriam servido a representações remotas (provavelmente no tempo da XVII ou da XIX dinastia): 1º, um drama sacro representado por ocasião da festa de Hórus, o Falcão Divino, quando a estátua de Hathor, uma das grandes deusas egípcias, era levada de Denderah, o seu mais antigo templo, para participar nos festejos (o texto contém indicações cénicas referentes ao desempenho dos actores e revela que se trata de representações espectaculares com cenários, adereços, actores em grande número, figuração, danças simbólicas ou rituais, bailados, etc); 2º, um drama de carácter moral, com intenções psicológicas, no género dos que punham em cena Ísis (como O Drama de Ísis e dos Sete Escorpiões), «em que os deuses eram tratados como seres humanos, tal como mais tarde os Gregos fariam as suas tragédias»” (Moussinac, 1957)

Ainda assim continua sem se conseguir apurar de que maneira foram representadas, o local e o porquê de tais peças. Contudo por serem na cidade de Edfu, nas margens do largo Sagrado, supõe-se que teriam tido lugar em grandes festas em honra de Hórus.

Grécia

“O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga” (Berthold, p.103, 1968)

Segundo George Freedl e John A. Reves, os primeiros passos do teatro foram dados nas montanhas selvagens e nas ravinas profundas, onde cantores corais e sacerdotes reuniam a população das cidades, celebrando rituais em honra do deus Dionísio, deus do Vinho e da Fertilidade.

Ao longo do ano, eram realizados quatro festivais.

Dionysia, no mês de Poseidon, que era Dezembro e início de Janeiro. Era constituído por encontros formais onde várias pessoas faziam longas caminhadas pelas montanhas, para ouvirem os cantos e onde, posteriormente começaram a dançar com o ritmo da música.

O segundo festival era o Lenaea, no mês de Gamelion, o resto de Janeiro e o início de Fevereiro. Foi a partir desse festival que mais tarde nasceu a comédia.



Figura 4 Teatro Antigo de Delph, onde se pode comprovar o local de preferência da época

Fonte: History of the Theatre - BROCKETT, Oscar G

Anthesteria era o terceiro festival, no mês das flores, de finais de Fevereiro a inícios de Março. Foi o evento menos importante na evolução do teatro. Consistia apenas na abertura das pipas de vinho e respectivo banquete.

O quarto foi o mais importante. Era na cidade Dianysia e acontecia no mês Elaphenolion, de início de Março a Abril. Era uma comemoração dedicada ao deus Zeus. Era comemorado por todos e foi onde a Tragédia teve o seu início.

À medida que o teatro começava a ganhar alguma dinâmica, os locais onde era representado também se desenvolveram.

O povo começou a escolher os locais com mais cuidado. Montanhas e vales tinham a sua preferência. Eram locais em que se sentiam mais próximos dos seus deuses, mas onde além disso, podiam tirar proveito da acústica natural.

É possível que desde muito antes do aparecimento do teatro, e segundo Pierre Grimal, tenham existido locais de espetáculos. Os gregos chamavam-lhes theatron (de théan, ver), e os romanos theatrum. As pessoas distraíam-se vendo bailados com significado religioso, simbólico ou simplesmente mimético. Possivelmente desde o terceiro milénio a.C., bailarinos imitavam o voar das aves perante um grupo de espetadores, em espaços reservados, durante as festividades oficiais. Esses espaços, na época clássica, chamavam-se choros.

Choros, originalmente, significava lugar sagrado; existente na ágora, praça pública, de todas as cidades. Era cercado, na altura das cerimónias, por bancadas de madeira temporárias. Em Atenas este costume durou até aos primeiros anos do século V a.C., assim como em Roma onde os mais antigos teatros eram construções temporárias, em madeira, e eram desmontados após a atuação. O primeiro teatro permanente em Roma foi mandado edificar por Pompeu, no Campo de Marte, e foi finalizado em 55 a.C.

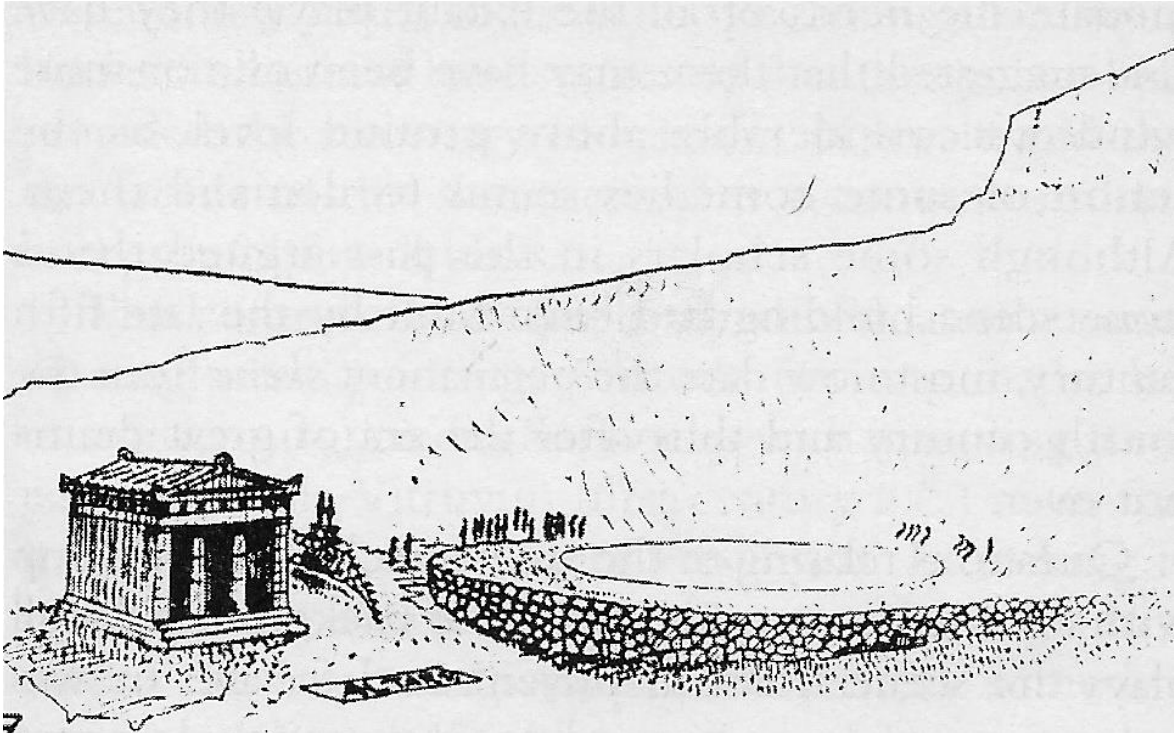


Figura 5 Teatro de Dionísio

Fonte: *History of the Theatre* - BROCKETT, Oscar G

A sua construção era sempre pensada de forma a dar uma visibilidade total a todos os espectadores, independentemente de onde eles se sentavam. Também eram construídos em locais onde a acústica fosse boa para se fazerem ouvir.

O teatro Dionísio de Elenteras na aldeia de Beocia é tido como o mais antigo local de espetáculos em Atenas.

A Grécia e Roma, foram o berço dos três grandes géneros dramáticos, tragédia, comédia e drama satírico, este último só usado na Grécia. Infelizmente os primeiros anos da sua história são obscuros e não se consegue definir bem o seu percurso.

Segundo Pierre Grimal, considera-se que Téspis, dramaturgo grego nascido em Metimna, é o primeiro poeta trágico e o primeiro ator, tendo sido ele também que introduziu o costume de mascarar os atores.

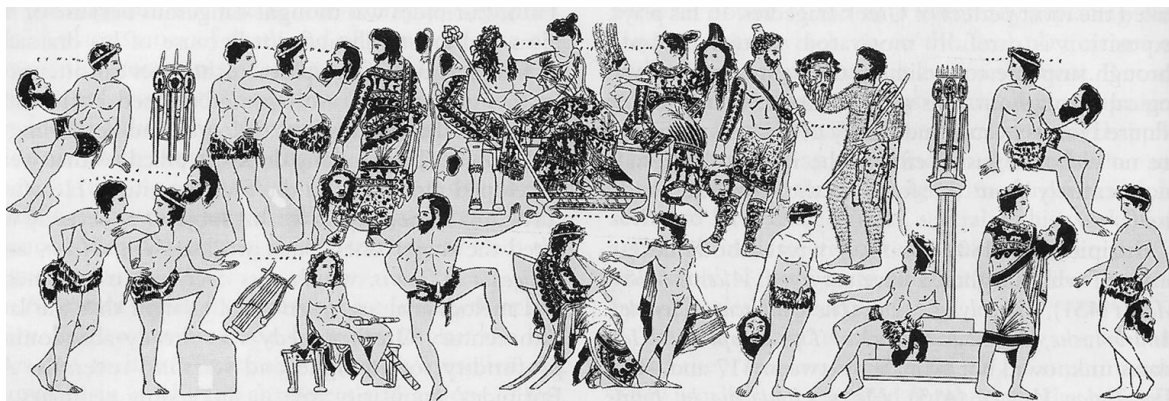


Figura 6 Pormenor de vaso do final do século V a.C. Onde se pode observar a quantidade de atores e as suas máscaras. De Baumeister, *Denkmaler des Klassischen Altertums* (1888)

Fonte: *History of the Theatre* - BROCKETT, Oscar G

O uso das máscaras teve como objetivo ajudar os Coros – grupos de 12 a 50 artistas que dançavam, cantavam, e representavam – a fazer entender as suas emoções, já que o aglomerado de gente às vezes não facilitava a que todos os vissem.

“Porquê máscaras? A explicação mais simples é talvez o desejo de o ator dissimular o seu próprio rosto e revestir melhor a personalidade da personagem que devia representar que, já lendária, não pertence mais ao mundo dos simples mortais. Esta mudança de personalidade é talvez um dos pontos que permitem estabelecer uma conexão entre a tragédia e o ritual de Dionísio que, efetivamente, favorecia o êxtase e o esquecimento de si próprio, através dos transportes da música e da dança.”
(Grimal, p. 31, 1986)



Figura 7 Fragmento de vaso de 470 a.C. onde se pode observar um actor com a máscara na mão. Cortesia de American School of Classical Studies at Athens

Foi também a Téspis que foi atribuída a mudança das máscaras. Segundo Léon Moussinac, o dramaturgo foi o responsável pela mudança das máscaras até ao momento conhecidas – deixaram de ser feitas em madeira e passaram a ser feitas de tecido e argila pintada, fazendo assim com que as personagens tivessem um ar mais nobre e deixarem de ter um aspeto monstruoso.

Fonte: *History of the Theatre* - BROCKETT, Oscar G

Téspis era um dramaturgo ambulante que, com a sua carroça de acessórios para as representações, ia de cidade a cidade mostrando as suas peças.

“A «carroça» de Téspis teria sido, deste modo, a primeira skéne, a primeira barraca instalada, temporariamente, ao lado do theatron de Dionísio, em Atenas.”
(Grimal, p. 31, 1986)

Em 449 a.C. já existiam três atores profissionais confirmados. Esses três atores eram pessoas que dedicavam a sua vida só à representação. Mas sempre eram

precisas mais pessoas para as peças, por isso havia outras pessoas não profissionais, que dedicavam algum do seu tempo a representar.

De acordo Pierre Grimal, cada ator representava diversas personagens, o que não era muito complicado devido ao uso de máscaras. Ao escrever, os dramaturgos tinham de garantir que os atores pudessem mudar de personagem, o que realizavam no skéne, entre cada cena. Por isso todas as entradas das personagens tinham de ser bem pensadas para não haver problemas com a troca das máscaras.

“A comédia grega apresenta formas complexas e bastante diferentes da tragédia, explicáveis pelas origens simultaneamente religiosas e p.ãs, bem como pelas várias influências sofridas. Por isso a sua importância foi enorme não apenas na Grécia, mas também nos países da bacia mediterrânea que sofreram a sua influência.”
(Moussinac, p. 54, 1968)

Os concursos de comédia foram organizados em Atenas, no contexto das Grandes Dionisiacas em 486, a.C. Contudo não terá sido esse o início da comédia. Segundo Pierre Grimal, a comédia terá começado entre 581 e 560 a.C.. O primeiro coro cómico ocorreu em Atenas, por invenção de um poeta chamado Susárion, originário do demo de Icária, onde teriam sido os habitantes a formar o coro. Os prémios desses concursos de comédia eram um cesto de figos e uma medida de vinho.

As comédias eram muito mais extravagantes que as tragédias, muito mais dependentes da imaginação do poeta, e a sua organização tinha também um custo muito mais elevado. Nesse tempo, as peças e acessórios necessários eram financiados pelos cidadãos mais ricos.

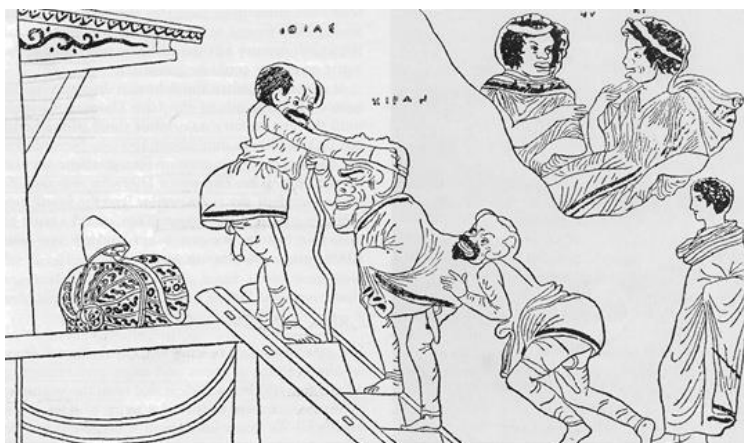


Figura 9 Cena de um vaso phlyax do século IV a.C. De Baumeister, *Denkmales des Klassischen Altertums* (1889)

Fonte: *History of the Theatre* - BROCKETT, Oscar G



Figura 8 Estatueta representante de uma antiga personagem da comédia. Por Robert, *Die Masken der Neueren Attischen Komoedie* (1911)

Fonte: *History of the Theatre* - BROCKETT, Oscar G

“Sabe-se que, durante o período clássico, até finais do século IV, eram os cidadãos mais ricos que suportavam a coregia, isto é, deviam fornecer às suas custas, tudo o que era necessário à organização do coro.” (Grimal, p.58, 1986)

Os atores, mesmo se não estavam vestidos de animais – aves, vespas ou rãs, vestiam vestes extraordinárias, elaboradas com o propósito de provocar o riso do público.

Na comédia, as máscaras e os trajes eram mais extravagantes, com o propósito de fazer o público rir. Os cavaleiros das comédias, segundo Pierre Grimal, deviam surgir como cavaleiros reais. Porém esses atores apareciam montados às costas de um homem, cuja cabeça era tapada por uma máscara de cavalo. Os atores que interpretavam personagens mais comuns, usavam túnicas demasiado curtas que deixavam ver o baixo-ventre, onde mostravam falos enormes. As máscaras tinham a boca aberta, dando-lhes um ar bestial, fazendo com que todo o conjunto fosse caricato.

Nessa época o que distinguia os diferentes gêneros teatrais era os figurinos.

Segundo Oscar G. Brockett, alguns historiadores afirmam que o traje dos atores trágicos, eram todos idênticos. Uma túnica com mangas compridas ou curtas, muito decoradas, inspiradas nas vestes dos sacerdotes, indicando assim uma função sagrada do ator. Porém algumas pinturas de vasos demonstram que isso não está totalmente correto. Alguns dos vasos que mostram atores nas peças de época comemorativa, demonstram outros tipos de traje, incluindo a nudez completa. Contudo foram poucas as referências que sobreviveram e indicaram claramente como era o figurino da época.

As mulheres eram representadas por homens. O seu traje incluía uma criança ao colo, usavam máscaras e tinham um manto que lhes cobria toda a túnica.

Perante as referências sobreviventes, pode-se perceber que o traje do ator não era muito diferente do que vestia no quotidiano.

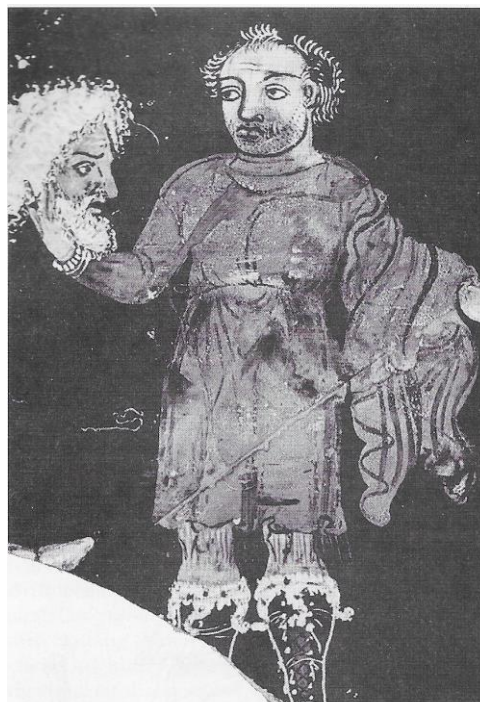


Figura 10 Ator trágico. Fragmento de um vaso. Cortesia de Martin von Wagner Museum da Universidade de Würzburg

Fonte: *History of the Theatre* - BROCKETT, Oscar G



Figura 11 Escultura em relevo de mármore de Menander com três máscaras. Cortesia do Museu de Arte, da Universidade Princeton

Fonte: *History of the Theatre* - BROCKETT, Oscar G

Conforme George Freedley e John A. Reeves, o traje dos atores trágicos, assemelhava-se muito ao do cotidiano, contudo mais formal. Vestia o himation, longo manto ao redor dos ombros e um casaco curto sobre o ombro esquerdo. A altura do ator era aumentada pelos kothurnos, uma bota de atilhos com sola grossa. Utilizavam as máscaras, que também serviam para dar uma boa ressonância à voz. Caso a cena necessitasse de mais adornos, eram acrescentados novos adornos na máscara.

“Nenhuma máscara utilizada pelos atores sobreviveu, uma vez que elas eram feitas de linho perecível, cortiça ou madeira leve. As máscaras cobriram a cabeça inteira e, assim, incluíam o penteado apropriado, barba, ornamentos e outras características “tradução livre” (Brockett, p.29, 1994)



Figura 12 Ilustração de mascarás do teatro grego

Fonte: *Designing Costume for Stage and Scree* - CLANCY, Deirdre

Roma

“Os primeiros tempos do teatro, em Roma, são bastante obscuros.” (Grimal, p.79, 1986)

Alguns historiadores defendem que durante os seus primeiros tempos os atores não usavam as máscaras, mas depois de um tempo decidiram voltar a usá-las. Isso servia para os diferenciar um pouco dos gregos, podendo então usar as suas próprias faces para demonstrar emoções. Mas nem todos pensam assim. Muitos historiadores defendem que os romanos usavam máscara desde do início, conforme afirma Pierre Grimal.

“No geral, parece claro que o drama romano não alcançou um nível comparável ao da Grécia do século V. Mas é igualmente verdade que, em Roma, o teatro foi muito mais desenvolvido, variado e extenso do que em qualquer cultura anterior.”
“tradução livre1” (Brockett, p.53, 1994)

Na comédia romana os trajes baseavam-se nos da comédia grega, porém as máscaras tinham a boca fechada. Eram também feitas de linho, com uma peruca anexada, e cobriam toda a cabeça do ator.



Figura 13 Estatueta de marfim mostrando um actor trágico

Fonte: *History of the Theatre*
- BROCKETT, Oscar G

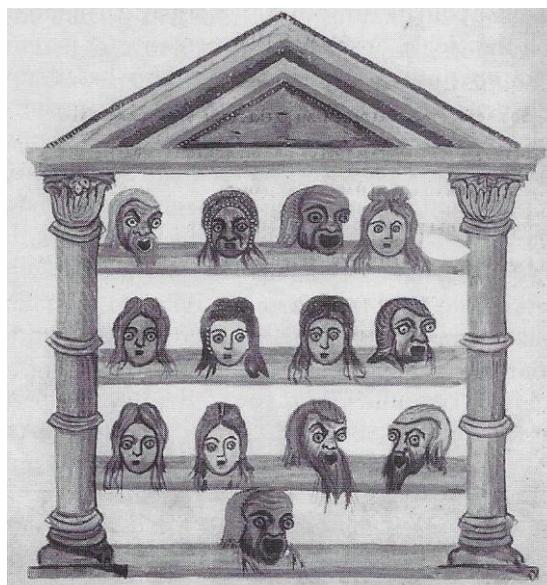


Figura 14 Máscaras para o Andria de Terence. De um manuscrito do século IX a.C., encontra-se agora no Vaticano. Cortesia da biblioteca do Vaticano

Fonte: *History of the Theatre* - BROCKETT, Oscar G

T.L1 - Overall, it seems clear that Roman drama did not reach a level comparable to that of fifth-century Greece. But it is equally true that in Rome the theatre was far more highly developed, varied, and extensive than in any earlier culture.

O teatro medieval

O império romano caiu em decadência nos séculos IV e V, passando a ser chamado de Império Bizantino. Dessa época pouco se sabe sobre a evolução do teatro, pois poucos registos sobreviveram até à nossa época.

“Quinze séculos de arte, no Ocidente, são marcados com o sinal cristão. E, durante os primeiros dez séculos, foi a Igreja que alimentou o sentimento de uma pátria espiritual numa Europa confusa e movediça. Foi ela que organizou a atividade económica, favorecendo a emancipação das comunas e a ascensão da burguesia e principalmente, foi ela que tomou a seu cargo a educação do povo.” (Pignarre, p.55, 1984)

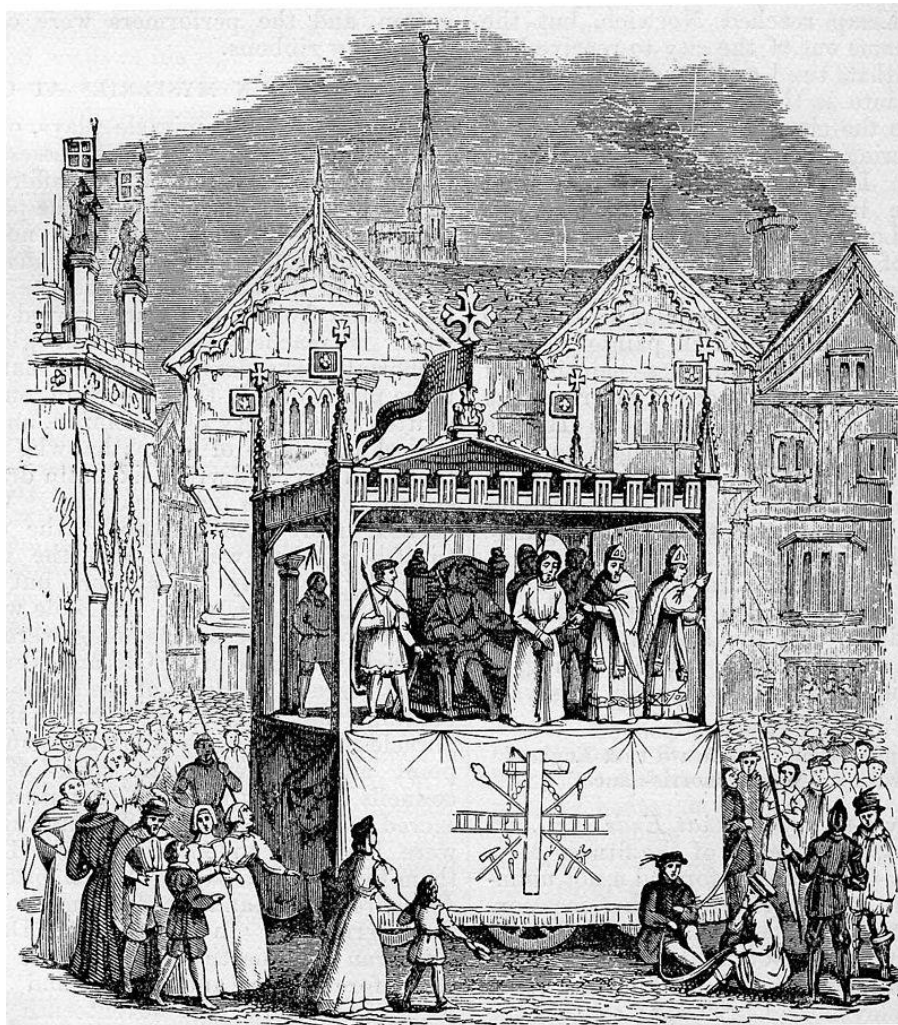


Figura 15 Gravura do século XIX de uma performance do ciclo de jogo misterioso de Chester. Os jogos misteriosos, como eram chamadas as peças bíblicas.

Fonte:

https://en.wikipedia.org/wiki/Medieval_theatre#/media/File:ChesterMysteryPlay

Segundo Pierre Grimal, durante muitos anos toda a arte, incluindo o teatro, era puramente religiosa. Todas as peças que eram apresentadas eram de teor religioso. Muitos dos seus atores eram frades, muitos deles especializados em certos papéis.

Maioritariamente os atores faziam parte da população local, e cada pessoa não podia representar mais de duas vezes na mesma peça. Contudo foi nas épocas de Ricardo III e Henrique VII, reis de Inglaterra, que apareceram pequenas empresas com atores profissionais.

A igreja começou a organizar peças de representação bíblica, em datas específicas, tornando-as então datas comemorativas anuais. Serviam sobretudo para ajudar o povo a memorizar o evangélico.

“Da cripta ao coro, com o altar e o púlpito, que constituíam os primeiros elementos cénicos, o drama não podia deixar de se encaminhar primeiro para o átrio e depois para o adro da igreja.” (Moussinac, p.89, 1968)

Todos os adornos que as peças naquela época necessitavam, eram sobretudo objetos da igreja. Utilizavam-nos em vários lugares, dando-lhes várias funções. O altar podia ser a sepultura de Cristo.

Nessa época, além das peças religiosas, também começavam a aparecer pelas praças e largos, os saltimbancos, acrobatas e bobos, aos quais não eram propriamente atribuídas menções religiosas.

Conforme diz Óscar G. Brockett, a maioria dos trajes eram as roupas usadas diariamente na época medieval. Por exemplo, os soldados romanos estavam vestidos com armaduras medievais, e os sumos-sacerdotes judeus usavam as vestes dos prelados católicos. Os demónios eram concebidos, por sua vez, como grandes aves de rapina, monstros com cabeças de animais ou criaturas com escamas, caudas, chifres ou garras. Os atores é que tinham de fornecer o seu traje, mesmo que esse acabasse por ser diferenciado dos demais.

Foi em Paris, em 1402, que foi criado o primeiro teatro permanente, concedido por Carlos VI à Confraria da Paixão.

O teatro renascentista

“O Quattrocento italiano avançou no humanismo até mais longe do que a Antiguidade, tendo por princípio um racionalismo que guiou todas as experiências de pensadores, poetas e artistas.” (Grimal, p.119, 1986)

Assim o teatro italiano fez nascer um estilo que perdura até à atualidade, um estilo que glorifica a cenografia, e igualmente aperfeiçoa a ilusão da perspectiva cénica.

William Shakespeare (1564-1616) que para além de dramaturgo, era ator e dirigia uma companhia de teatro, é até hoje considerado um dos maiores autores de todos os tempos.

Apesar de as suas peças terem uma enorme variedade de personagens, ele conseguia que transmitissem empatia, fazendo-as parecer indivíduos vivos e não apenas figuras num palco.

“Nenhum dramaturgo usa linguagem tão efectiva quanto Shakespeare. Seu diálogo poético e figurativo não só desperta emoções, modos e ideias específicas, cria uma rede de associações complexas e conotações que transcendem a situação dramática imediata. “tradução livre2” (Óscar G. Brockett, p.157, 1994)

No livro *Shakespearean Costume for Stage and Screen* (1970) de Francis M. Kelly, consta que as obras de Shakespeare eram tão populares, que várias casas de moda em França se proponham para fazer os trajes para as suas produções. Principalmente porque na época, os figurinos eram uma das preocupações principais.

Segundo Brockett, nessa época as peças seguiam todas a moda isabelina. Mesmo que fossem peças de épocas anteriores, ou fantasias, todas seguiam de forma convencional a moda do seu tempo.

Como os figurinos eram vistos de perto, os trajes eram feitos com o melhor material e o máximo cuidado, sendo que algumas peças também eram doações de nobres. A família real também fazia doações para enriquecer os guarda-roupas das companhias de teatro.

A partir dessa época, até aos dias de hoje, embora não exista muitos estudos sobre o figurino, ocorreram muitas mudanças. Foi no final do sec. XIX que a criação de figurinos começou a ser uma atividade independente das restantes funções do teatro. Hoje em dia é uma área importante no teatro e tem uma grande equipa que trabalha para que os figurinos se enquadrem nas características das peças.



Figura 16 William Shakespere - O Retrato de Chandos; pintura atribuída a John Taylor e com autenticidade desconhecida. National Portrait Gallery, London.

Fonte:
https://en.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare#/media/File:Shakespeare.jpg

T.L2 - No playwright uses language as effectively as Shakespeare. His poetic and figurative dialogue not only arouses specific emotions, moods, and ideas, it creates a network of complex associations and connotations that transcends the immediate dramatic situation.

2.2 História da ópera

“Ópera é um tipo de teatro no qual a maioria ou todos os personagens cantam durante a maior parte do tempo ou o tempo todo. Nesse sentido, é muito óbvio que ela não seja realística, e com frequência, no decorrer de seus mais de quatrocentos anos de história, tem sido considerada exótica e estranha” (Abbate e Parker, p.16, 2012)

O termo ópera deriva do latim *opera*, plural de *opus* ("obra"), insinuando que esta junta as artes do canto solo ou coral, dança, representação, sendo tudo acompanhado por música, tocada por grupos musicais, ou maioritariamente, orquestras sinfónicas.

Sendo que a ópera apresenta em cena os elementos típicos do teatro, como a cenografia e os figurinos, e que o texto é cantado em vez de falado, é uma junção perfeita do teatro com a música.

“O diálogo e as passagens corais foram recitadas ou cantadas para um acompanhamento musical que serviu apenas para aumentar a eficácia dramática do diálogo. A partir deste simples começo, a ópera tornou-se uma das principais formas de arte da era barroca.” (Brockett, p.128, 1994)

Devido à sua complexidade, a produção de uma ópera é cara, o que faz com que os bilhetes tenham também um preço elevado.

“A ópera estava destinada a se tornar a forma dramática mais popular na Itália. ”tradução livre3” (Brockett, p.128, 1994)

A ópera surgiu em Itália no início do século XVII, de forma a definir os teatros musicais, os quais até à época eram conhecidos por *dramma per musica* (drama musical) ou *favola in musica* (fábula musical).

Devido à sua origem, as óperas existentes são maioritariamente cantadas em latim ou italiano.

Segundo Brockett, *Dafne*, é a mais antiga peça conhecida, que pode ser designada como uma ópera. Composta por Jacopo Peri, é baseada na lenda de *Dafne*, uma ninfa da mitologia grega, e foi escrita por volta de 1597, contudo, infelizmente, encontra-se perdida. Outra ópera também composta por Peri, *Euridice*, composta em 1600, é a primeira ópera que sobrevive até aos dias de



Figura 17 Compositor Jacopo Peri em seu traje na peça *La Pellegrina* (1589)

Fonte:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacopo_Peri

T.L3 - Opera was destined to become the most popular dramatic form in Italy

Porém a primeira ópera a ir para cena regularmente foi L'Orfeo, de Claudio Monteverdi, um compositor que desenvolveu a ópera, considerado uma pessoa importante para a mudança da história da música entre a época renascentista e barroca. L'Orfeo foi composta em 1607 na corte de Mântua, onde contava com o concerto delle donne, grupo de cantoras profissionais da época renascentista, assim como, com um papel importante, Madama Europa, uma das primeiras cantoras de ópera.

Até 1637, a ópera era principalmente uma forma de entretenimento privado. Nesse ano foi aberta em Veneza a primeira casa de ópera, dando assim a possibilidade ao público geral de poder assistir, menciona Brockett.

Ao longo dos anos, a ópera teve várias vertentes, e vários países criaram o seu estilo, como a ópera Italiana, Francesa e Alemã.

Alguns compositores clássicos compuseram várias óperas ao longo das suas vidas, tais como Mozart, Vivaldi, Verdi, Bizet ou Beethoven.



Figura 18 3º Ato da ópera Fidelio, no teatro de Lyrique em 1860.

Fonte:

https://sv.wikipedia.org/wiki/Fidelio#/media/File:Act3_of_Fidelio_by_Beethoven_at_the_Th%C3%A9%C3%A2tre_Lyrique_1860_-_Gallica.jpg

2.3 Figurino

O figurinismo, apesar do que se possa pensar, é uma área diferente do design de moda.

De acordo com Marco Sabino, figurino, é o termo utilizado para fazer referência ao vestuário usado por qualquer personagem em teatro, cinema, televisão ou artes performativas, e utilizado para denominar o conjunto de roupas e acessórios especialmente criados para eventos em qualquer uma dessas áreas.

Esses trajes são elaborados por um figurinista, designer de figurinos, que em alguns casos conta com uma equipa grande, composta por especialistas de várias áreas. Os figurinos, são elaborados de acordo com o texto, a opinião do encenador e o orçamento disponível, e ajudam o público a enquadrar o tempo histórico e o local onde está a decorrer a cena, para além de ajudarem a caracterizar as personagens.

Como Julia Yates e Donna Gustavsen explicam no seu livro, “Profissão de moda”, o figurinista trabalha com uma equipa, com quem decide que género de indumentária, ou indumentárias que cada personagem irá vestir ao longo do espetáculo. O trabalho começa com a leitura do texto e com reuniões onde são esclarecidas todas as características que definem cada personagem. A partir daí, o trabalho do figurinista desenvolve-se com o auxílio de uma pesquisa sobre as condições socioeconómicas da época que a peça irá retratar. Após isso, tem de se decidir como cada traje poderá dar mais dramatismo ou comicidade à cena, dependendo do que o guião, libreto ou partitura estipulem. Mesmo durante os ensaios o figurinista continua o seu trabalho, garantindo que cada traje vá ficando cada vez mais de acordo com a conceção pretendida, o conforto e a mobilidade necessária a cada um dos intervenientes na cena.

O trabalho de um figurinista é detalhado e tem de contribuir para o crescimento ou definição do carácter de cada personagem. O figurinista tem de saber um pouco de todas as áreas, moda, arquitetura, economia, design, história, sociologia...

“O figurinista precisa estar atento aos elementos que compõem a cena, como: cenário e objetos cênicos, iluminação cênica, noções de espaço, texto, coreografia, artistas, música, efeitos visuais e sonoros, maquiagem, entre outros. É importante ter conhecimento sobre desenho, ficha técnica, modelagem, tecidos, acessórios, aviamentos, costura(...) Saber onde encontrar profissionais e materiais e buscar se informar sobre os segmentos artísticos como: circo, dança, teatro, cinema, televisão, publicidade, fotografia(...)” (Wagner Ferraz, p.26, 2013)

personagens, por isso o figurinista tem que conseguir entender e dar corpo à sua concepção.

Cada personagem é concebida pelo autor do texto. A partir daí, em conjunto encenador, ator e figurinista dão-lhe corpo, materializam-na. Se tivermos em conta que algumas peças, óperas, e bailados perduram ao longo dos séculos, a cada nova produção, a personagem poderá ter sempre uma representação nova e diferente.

Na sua concepção, deverá ser dada a todas as personagens em cena, desde o ator principal até ao mero figurante, a mesma importância, na medida que todos têm de ter o figurino adequado ao papel que executam independentemente do tempo que estão em cena.

O figurino existe em várias áreas, e todas elas com diferentes necessidades e especificidades, aos quais o figurinista tem de ser sensível:

Circo, dança, teatro, ópera, cinema, publicidade, telenovelas e séries, programas de televisão, eventos temáticos.

No caso do circo, devido à diversidade de números realizados, todos os fatos têm de ser executados atendendo às características de cada artista e de cada número. É necessário verificar se necessitam de maior ou menor elasticidade, volumetria, ilusão de nudez, e proteção física (quer seja por joelheiras, cotoveleiras, capacetes, quer seja, por tratamentos químicos como por exemplo a ignifugação) de forma a que resistam aos movimentos mais extremos.



Figura 20 Cena da peça "Varekai" do "Cirque du Soleil"

Fonte: <http://www.denverpost.com/2014/04/23/cirque-du-soleil-demands-a-lot-from-its-performers-in-varekai/>

A dança segue os mesmos pressupostos que o circo, principalmente no que se refere ao movimento e elasticidade, sendo que existem muitos tipos de dança, e cada um tem as suas características.



Figura 21 Cena do bailado “O Quebra-Nozes”

Fonte: <http://quiosquedasletras.blogs.sapo.pt/127977.html>

No ramo da música, videoclips e concertos, também são usados figurinos de várias formas, comprados ou confeccionados para o caso. Tudo depende do que o artista, ou a sua equipa pretendem transmitir ao público.



Figura 22 Banda Japonesa “The Gazette”

Fonte: <http://the-gazette.com>

O teatro é algo por norma mais simples e ao mesmo tempo mais complexo. São poucas as peças na atualidade que não sejam retratadas no seu tempo. Pode dizer-se que a principal corrente teatral no presente é minimalista – tem poucos elementos em palco, o que faz com que o figurino tenha mais importância no meio do cenário vazio. Porém, existem peças muito mais compostas, representadas noutros tempos históricos e com um número maior de elementos. Em ambos os tipos, o figurinista tem de conseguir fazer o mesmo – criar as personagens para que o público rapidamente entenda o seu estatuto social e a época em que a peça decorre.

Na ópera as peças representam, na sua grande maioria, épocas passadas, onde os trajes eram muito compostos e elaborados, segundo o rigor de cada época. Sendo que a ópera é considerada o segundo maior espetáculo do mundo, tendo em palco numerosos cantores, actores e figurantes, por vezes bailarinos e artistas circenses, efeitos especiais ou truques de magia, o figurinista tem de conhecer todas as áreas para poder ter um trabalho final de excelência.

O figurino cinematográfico é um elemento importante para a realização de um filme, e possivelmente a mais conhecida dentro de todas as áreas do figurinismo, tendo até uma categoria nos prémios da Academia de Cinema Americana.

De acordo com Francisco Araújo da Costa, um figurino descuidado, mal planeado, afecta muito mais do que só o próprio actor. O elemento visual e tudo em que está inserido deixa de fazer sentido, fazendo com que todo o espectáculo esteja com ruído visual e sem ter sentido lógico.

Um nome importante para o figurinismo cinematográfico é Edith Head, designer norte americana, que faleceu em 1981. Fez figurinos para mais de 500 filmes, foi nomeada para 35 óscares tendo ganho 8, sendo até ao momento a designer de figurinos mais premiada.

Segundo a Edith Head *“O que um figurinista faz é uma mistura entre mágica e camuflagem. Nós criamos a ilusão de transformar os atores em quem eles não são. Nós pedimos ao público para acreditar que cada vez que eles vêem um artista na tela, ele se transformou em outra pessoa.”*



Figura 23 Diana Damrau como Rainha da noite, na ópera de Mozart "Flauta Mágica"

Fonte:

<https://i.pinimg.com/originals/96/83/b7/9683b7865695dbb4116f8e02e4a38893.png>



Figura 24 Edith Head com os seus 8 óscares

Fonte:

https://www.huffingtonpost.com/style-section-la/iconic-costume-designer-e_b_768980.html

Noutras áreas, como a televisão, podemos considerar que as roupas que os apresentadores de programas usam, são figurinos. Por norma nessas áreas os figurinos são comprados ou cedidos por lojas, e apenas em raras exceções é que o figurinista confecciona a peça, confundindo-se muitas vezes por este motivo o figurinismo com o styling. Mas muitos dos apresentadores vestem roupa exclusivamente de alguns designers de moda, Ex: Bárbara Guimarães/ José António Tenente, Teresa Guilherme/ João Rolo.

Em televisão, as ações são passadas maioritariamente na atualidade, salvo raras exceções, como algumas séries, minisséries ou telenovelas, por isso as roupas usadas seguem as tendências que estão em voga na altura e provém sobretudo do pronto-vestir. Atualmente vê-se numa grande quantidade de séries mais históricas e de fantasia.



Figura 25 Michele Carragher e Michele Clapton, figurinistas da série "Guerra dos Tronos", no seu ateliê.

Fonte: <http://www.hollywoodreporter.com/news/game-thrones-costume-designers-reveal-705873>

Os eventos temáticos são supostamente algo muito mais simples. Servem principalmente para remeter o público para determinada temática. Por vezes as roupas duram ano após ano, ou são recuperadas para outras produções. Em alguns casos, são também emprestadas, ou alugadas.



Figura 26 Figurante na Feira Medieval de Óbidos

Fonte: <http://mercadomedievalobidos.pt/>

Com tudo isto pode-se entender que o trabalho de um figurinista é muito importante e que, como muitos figurinistas dizem, é uma aprendizagem constante.

3 Projeto - Introdução caso prático do estágio

3.2 Escolha e fundamentação da metodologia

Para conseguir que os objetivos fossem atingidos, foi necessário seguir uma metodologia adequada ao trabalho em causa.

Sendo que a investigação foi realizada através de projetos ligados ao teatro, a metodologia classifica-se como sendo mista, intervencionista e não-intervencionista.

A metodologia não intervencionista é algo comum no desenvolvimento de uma investigação, e consiste sobretudo na recolha de informação.

Neste projeto, esse tipo de metodologia não intervencionista, recai sobre a pesquisa da história da moda, para poder compreender e fundamentar a sua importância no teatro e no contexto da encenação de peças históricas.

No caso do projeto da companhia de teatro Vaatão, foi necessário recorrer a uma investigação para descobrir, o máximo possível, sobre os trajes populares do século XII, época dos templários, no qual recaía o tema do evento.

Por sua vez, a metodologia intervencionista refere-se aos trabalhos realizados no ateliê da companhia de teatro. Foram criados de raiz os três fatos que eram propostos – dois bufarinheiros, um homem e uma mulher, e uma pessoa que sofria de lepra em estado avançado. Foi necessário ter em conta que todas as roupas realizadas, tinham de ser reutilizadas noutros eventos, e de servir facilmente a diferentes pessoas.

3.3 Metodologia projectual

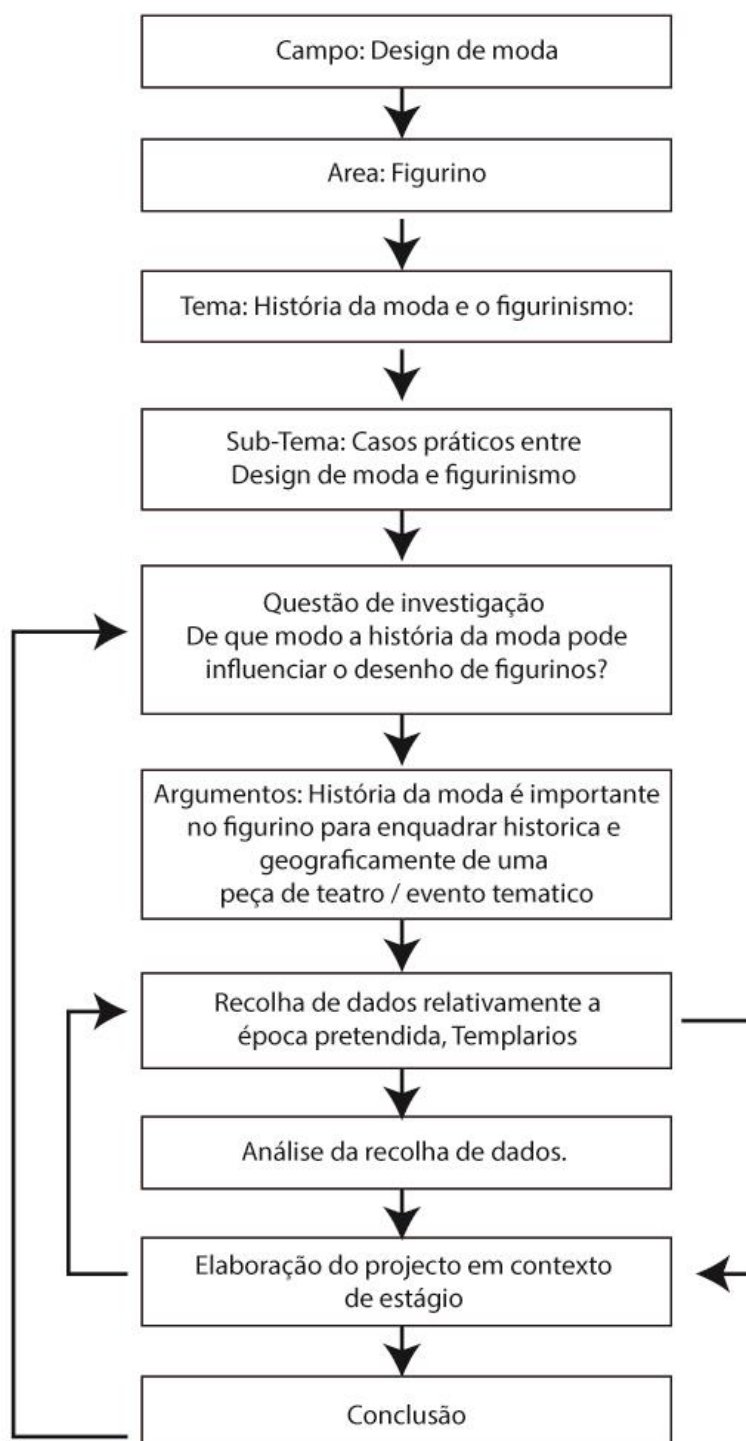


Figura 27 Desenho projetual da metodologia para o projeto Vaatão

Fonte: Própria

3.2.1 Projeto Vaatão

3.2.1.1 História

Vaatão é uma companhia de teatro de Castelo Branco.

Com a liberdade trazida pelo 25 de Abril, vários grupos de teatro amador surgiram em Castelo Branco, contribuindo para a animação e cultura da população. Entre esses grupos amadores encontram-se o Grupo de Teatro da Escola Amato Lusitano (1974/75), Grupo de Teatro Amador Gente Nova (1976 a 1980) e Associação Cultural Amato Lusitano (1985 a 1990). Apesar de estes grupos serem instáveis, construíram experiências sempre direcionadas para o meio académico, tanto para os jovens actores como para os professores que encenavam e representavam.



Figura 28 Logótipo da companhia de teatro Vaatão

Fonte: <http://vaatao.wix.com/vaatao>

Em 1999, Luís Beato Rodrigues, um ator e encenador com experiência, veio para a cidade como professor de ensino secundário. Essa ocasião, reuniu um grupo de ativistas do teatro, que fizeram renascer o projeto Grupo de Teatro.

Durante as reuniões dos grupos de fundadores, decidiram que o grupo iria tratar temas culturais, ligados à região. Desejavam evoluir de amadores para profissionais, mas o primeiro passo era arranjar um nome. Demorou algum tempo, e comentava-se “Vá Lá atão”, com o intuito de fazer avançar a escolha do nome. Até que se chegou a um consenso: Váatão - Teatro de Castelo Branco.

No ano seguinte, estrearam-se com o musical “Onde está o Edmundo?” e em 2001 com a peça “Uma sardinha para três” baseada em factos reais da Beira Baixa e dos seus problemas com o volfrâmio durante a II Guerra Mundial. Isso foi o empurrão que precisavam para avançar e criar experiências formativas e lúdicas que englobam centenas de jovens.

Porém, o Váatão só passou a ser reconhecido oficialmente como Entidade de Utilidade Pública pelo Conselho de Ministros a 26 de Março de 2010, após criar uma grande variedade de atividades de animação cultural que abrangiam todos os géneros e idades. As atividades variavam desde cursos de teatro, a ateliês, exposições, café-concerto, publicações de textos e muitas outras.

Nos últimos anos, o Váatão abriu-se para várias parcerias de trabalho e colaborações com instituições culturais da cidade e da região, tendo passado a funcionar como companhia profissional.

O principal objetivo do Váatão é reforçar a sua disponibilidade para colaborar com outras instituições e manter-se como uma Associação Cultural influente na cidade de Castelo Branco.



Figura 29 Cartaz do musical "Onde está o Edmundo?"

Fonte: <http://vaatao.wix.com/vaatao>

3.2.1.2 Proposta de trabalho

O trabalho proposto consistia na elaboração três figurinos para serem usados durante os dias dos Templários, feira medieval que acontece anualmente em Castelo Branco.

O projeto incluía dois bufarinheiros, um homem e uma mulher, e uma pessoa que sofria de lepra em estado avançado.

Logo no início foram apresentados alguns problemas, sendo o principal a falta de orçamento para poder construir um figurino com os tecidos mais adequados. Outro dos problemas era o fato de que as roupas teriam de ser usadas por varias pessoas, e se possível noutros eventos.

3.2.1.3 Elementos a ter em conta sobre a elaboração de um figurino

Para elaborar um figurino é necessário ter em conta muitos elementos importantes.

O conforto do ator é um dos fatores mais importantes. É ele que irá vestir a roupa e trabalhar com ela. Os seus movimentos não podem ficar presos, não pode ser muito pesado nem muito quente.

A escolha dos tecidos tem muita influência no resultado final. Mesmo que a ideia seja criar uma roupa quente, o figurinista tem de arranjar uma maneira de conseguir que não seja desconfortável, porque o conforto é importante para uma boa representação. Se o tecido for muito pesado pode prejudicar fisicamente o ator, por

isso o ideal é sempre analisar o local onde será realizada a peça, as características de temperatura, e assim poder escolher o melhor tecido para que tais complicações não aconteçam. Do mesmo modo, se o palco tiver alguma inclinação, tem de se ter cuidado com o comprimento das peças de roupa.

A manutenção das peças também convém ser pensada. Um figurino é uma peça que poderá ser usada por muitas pessoas, num pequeno espaço de tempo, e precisa de ter uma manutenção fácil e se possível económica. Tem de se pensar que em algumas peças de teatro ou óperas, há espetáculos dia sim, dia não, e as roupas têm de ser lavadas e passadas. Por isso se os figurinos forem de um tecido que não tenha de ter uma lavagem específica, como lavagem a seco, a sua manutenção torna-se mais fácil.

Em alguns casos, como no teatro e em ópera, existem mudanças de roupa durante as cenas. Normalmente esse tipo de mudanças acontece num curto espaço de tempo e em camarins improvisados ao lado do palco, pelo que é preciso pensá-las para não se correr o risco de danificar as peças.

Convém também pensar para que fim o figurino é elaborado. Em cada área de espetáculo, as necessidades são diferentes. Por exemplo, um artista de circo, o traje tem uma necessidade muito diferente ao de um apresentador de televisão, pelo que é preciso conhecer bem a área em que se vai elaborar o figurino.

Se existirem luzes projetadas sobre o ator, também se deve pensar no calor que fazem e em como os materiais as refletem.

Na televisão é desaconselhável uma peça que tenha um padrão de motivos pequenos. Dado o fato de os ecrãs das televisões serem compostos por pixéis, ou pequenos pontos, quando alguém usa o padrão desse tipo e se move, cria um efeito visual desconfortável para o telespectador, podendo provocar inclusive mal-estar.

3.2.1.4 Elaboração do projeto em contexto de trabalho

No grupo Vaatão, foram pedidos três figurinos, para a feira dos templários, apresentada em Castelo Branco em 2016.

Foi apresentado pelo grupo, figurinos que tinha como objetivo representar dois bufarinheiros, um homem e uma mulher, e um doente de lepra.

Após análise do pedido pelo grupo a primeira etapa foi perceber como a companhia de teatro tinha imaginado os figurinos. Apresentaram algumas restrições no briefing entregue.

Sendo uma companhia de teatro pequena, o orçamento era reduzido, por isso os figurinos tinham de ser elaborados com tecidos já existentes apresentados, com os materiais mais baratos que se encontrassem, alertando, no entanto, a aproximação dos tecidos o mais real à época retratada.

A necessidade de criar figurinos que fossem facilmente adaptáveis a várias pessoas, de tamanhos e estruturas diferentes, a fim de serem reutilizados noutras peças, a apresentar no futuro.

Sendo que muitos dos atores tem muitas das medidas diferentes ente si, logo no inicio foi necessário não esquecer nesse pormenor, para poder elaborar os figurinos que fossem facilmente adaptáveis aos diferentes tamanhos existentes.

Após a análise da proposta, realiza-se uma pesquisa sobre a época que dava tema à feira, mas logo aí começaram a aparecer alguns problemas.

A temática da feira era a época dos templários em Portugal, o século XII, principalmente o início do século.

Os templários foram uma ordem militar de cavalaria, constituída por monges com a missão de proteger os cristãos nas suas peregrinações até Jerusalém. Foi fundada por Hugo de Payens, em 1118, com o apoio de mais oito cavaleiros e extinta em 1312.

Sendo a época tão antiga, são poucos os registos que existem do vestuário. Consegue-se encontrar alguma informação sobre a classe nobre em ilustrações e pinturas da época, mas nem sempre se consegue entender a credibilidade dos fatos encontrados.

Tabela de Medidas Masculinas			Tabela de Medidas Femininas	
Medidas:	Heráclio	Fernando	Mª Luz	Mª Luz
Altura	1,84	1,65	1,58	1,58
Contorno da cintura	1,06	0,96	0,95	0,95
Contorno das ancas	1,04	1,03	0,86	0,86
Contorno do Peito	1,13	1,02	1,06	1,06
Altura de costas	0,72	0,52	0,54	0,54
	0,80	0,67		
Largura de costas	0,44	0,44	0,34	0,34
Largura de ombros	0,22	0,22	0,13	0,13
Comprimento do ombro	0,18	0,15	0,16	0,16
Comprimento do braço	0,65	0,52	0,55	0,55
Contorno do braço	0,37	0,35	0,32	0,32
Contorno do pulso	0,24	0,20	0,16	0,16
Contorno do pescoço	0,44	0,38	0,33	0,33
Cabeça	0,66	0,57		
Calçado	44	40	37	37
			36	36

Figura 30 Tabela de medidas dos atores

Fonte: Própria



Sec. XII - Época dos Templários Povo

Figura 31 Painel de inspiração

Fonte: Montagem própria e imagens da internet

Na sua maioria, a informação encontrada referia-se ao final do século, e com isso conseguiu-se entender um pouco a época. Por isso fez-se um painel com poucas imagens que conseguiu-se encontrar na internet, com as características que se tinha descoberto, e a partir daí começou-se o desenvolvimento do pensamento sobre se procederia o projeto.

Foi necessário também pesquisar o estilo de vida que as pessoas levavam na época, o que não mudava muito do estilo de vida que a população levava na idade média.

Percebeu-se que todas as peças de roupa eram fabricadas em casa. Os povos faziam criação de ovelhas e com isso conseguiam fazer as suas peças de lã - e foi possível concluir que os seus tecidos variavam, a partir de uma base de lã e linho.

Também utilizavam a pele dos animais, mas essa hipótese foi posta de parte logo no início devido ao preço a que a pele era vendida.



Figura 32 Moodboard

Fonte: Montagem própria e imagens internet

O objetivo foi reproduzir uma peça da época, fazendo uma recriação, utilizando os meios da atualidade, e a preocupação em manter a mesma silhueta, aparência e cor.

Com a pesquisa feita, elaborou-se um moodboard com a inspiração que mais se adequava ao tema. O tema escolhido foi a natureza e a idade média. Sem se poder inovar nos cortes, o moodboard serviu para poder ter uma referência durante os esboços, e para poder ter uma paleta de cores mais realista do que haveria na época.

Uma vez encontrados os tecidos ideais, surgiu o primeiro problema - a feira realiza-se em junho, e os atores tinham de passar o dia todo vestidos, pelo que a lã seria demasiado quente.

Podia ter-se optado pelo linho, mas este material era demasiado caro tendo em conta a quantidade necessária e o orçamento estabelecido.

Assim, a melhor solução foi encontrar tecidos sintéticos que pudessem substituir os outros.

Os tecidos escolhidos foi;

- Loneta lisa, 50% Algodão e 50% Poliéster, para a saía e túnicas dos bufarinheiros.
- Linho médio, 100% Linho, para as capas da bufarinheira e do leproso.
- Algodão voile, 100% Algodão, para as camisolas dos bufarinheiros
- Malha canelada, 95% Algodão e 5% Elastano, para as calças do bufarinheiro



Figura 33 Tecidos propostos para o desenvolvimento do projeto.

Fonte: Montagem própria e imagens da internet

Sobre as cores utilizados na altura, não se encontrou muita informação, pelo que se decidiu usar cores relativas à natureza, mas as mais garridas possíveis, sem ir ao exagero. Essa decisão teve como fim, os atores poderem chamar a atenção. Sendo o evento uma feira, andariam no meio do público, por isso só o corte poderia não ser suficiente. Também o uso das cores mais alegres era uma forma de alegrar um pouco o ambiente.

Os figurinos bufarinheiros eram vendedores ambulantes de bugigangas, que iam de cidade em cidade vender a sua mercadoria. Assim o seu traje teria de se igualar mais com o povo.

Em conjunto com a direção foram selecionados os desenhos a confeccionar.

Como o vestuário ainda estava pouco desenvolvido, e não existiam técnicas de modelagem, as roupas eram peças de tecido retangular, com uma abertura para a cabeça, e costuras laterais. Num técnico foi encontrada no decorrer do plano do traje pois para aproveitamento de tecido foram cortados os moldes separados, para um melhor aproveitamento de tecido.



Figura 34 Esboços da bufarinheira

Fonte: Própria

A bufarinheira foi o figurino que primeiro se elaborou os esboços. Como não havia muita informação, facilmente encontrou-se o traje adequado. Seria uma saia comprida até aos tornozelos, uma camisa sem botões, uma túnica até baixo das ancas e uma capa abaixo dos ombros, com capuz largo.

Mesmo sendo só uma atriz que iria estar na feira a representar a bufarinheira, a companhia de teatro tem mais atrizes que futuramente poderia ter de usar a roupa. Por isso mesmo assim as peças foram pensadas para serem usadas por diferentes pessoas.

Como também foi pedido para que as peças pudessem ser usadas noutros temas, todos os cortes foram mais simples e podiam ser



Figura 35 Coordenado da bufarinheira

Fonte: Própria

facilmente utilizados noutra altura. As camisas das mulheres naquela época não seriam cintadas, mas como a camisa neste coordenado estava escondido pela túnica, pôde-se cinta-la.

Para o bufarinheiro, foram confeccionadas uma camisa e uma túnica. Na altura não se usavam calças direitas, mas decidiu-se usar calças de malha direitas.

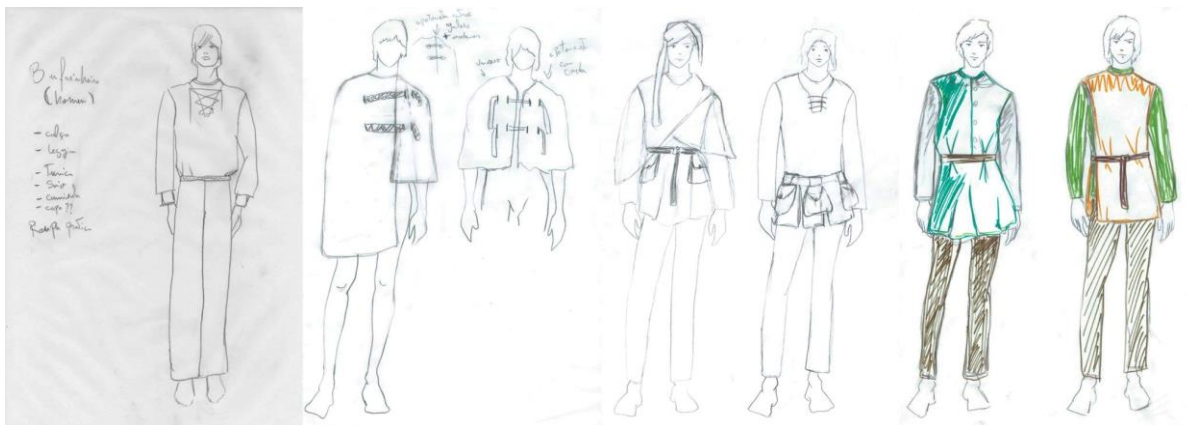


Figura 36 Esboços bufarinheiro

Fonte: Própria

No tempo dos templários, as calças dos homens eram praticamente como collants. Mas isso não ia ser funcional para o pedido, por isso usou-se umas calças retas em malha.

Devido à diferença de altura dos dois atores, a túnica ficou mais curta do que deveria ser, porque ficaria muito disfuncional se ficasse ao tamanho certo pelo ator mais alto.

Para a capa, usou-se aplicações que não existiam na época. Esse pormenor colocou-se a pedido de um dos atores, que preferiu obter as aplicações porque assim a capa iria poder ter outros usos. Já que o pormenor das fivelas não era algo que ficasse muito descabido,

Bufarinheiro



Figura 37 Coordenado do bufarinheiro

Fonte: Própria

encontrava em loja. Uma vez que as lojas que tínhamos à disposição, não tinham os tecidos mais indicados a preços compatíveis com o orçamento.

Tendo os tecidos, começou-se a fazer os moldes. Tendo em conta que cada peça iria ser apresentada por vários utilizadores, a largura das peças teve de ser calculada pelas medidas da pessoa mais larga, e a altura pela pessoa mais alta. A largura não atrapalhou muito, devido ao facto de as peças não acentuarem as curvas do corpo e serem cortadas em viés.

O primeiro problema técnico a ser encontrado foi o molde da saia da bufarinheira. As diferenças de alturas eram de 20 cm, que tinha que se esconder na bainha, sendo a saia cortada em viés, o que complicou a costura. Contudo não havia outra solução.

Como todas as peças propostas poderiam servir futuramente para outras pessoas, optou-se em dar 2cm de margem de costura em vez do 1cm habitual.

O protótipo escolhido para ser elaborado foi o da capa da bufarinheira.

A capa que apresentava o capuz foi refeita muitas vezes, pois não se conseguiu dar o cair necessário. Tinha de ser largo e alto, quando posto na cabeça, havia sempre algo que não ficava bem. Após varias tentativas a largura dele posto agradou e consegui perceber o que o problema estava na costura atrás. Tinha-se estado a alargar também a largura, e só precisava de mexer na altura para ter o efeito pretendido.



Figura 40 Último protótipo da capa

Fonte: Própria

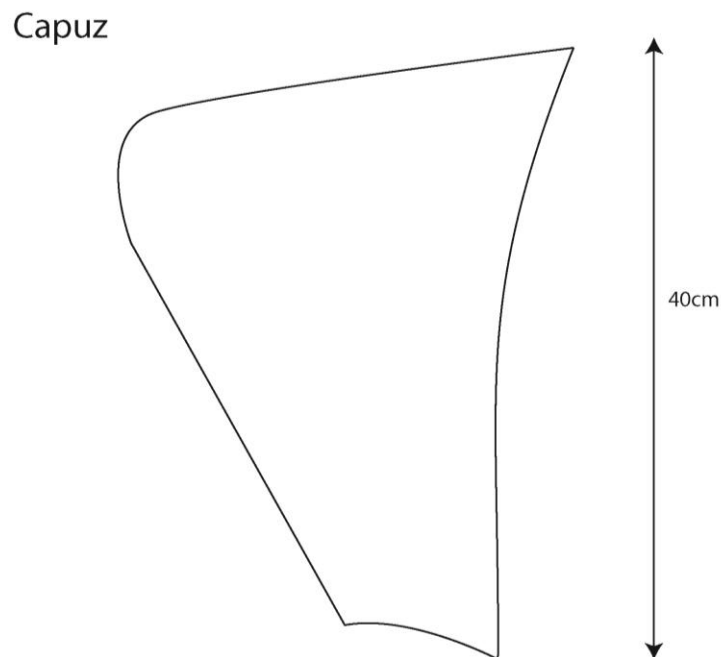


Figura 41 Molde do capuz

Fonte: Própria

A camisa dos bufarinheiros, que na época se usava pelo joelho, era como uma roupa interior, mas como a camisa teria de servir futuramente para outras peças, optou-se por fazer o comprimento habitual, e no caso da mulher um pouco cintada, já que não se iria ver.

Na altura do corte não houve problemas, porque os tecidos foram comprados após os moldes feitos, e todos tinham a medida necessária.

Como referido anteriormente, era impossível conseguir imitar o modo de costura que era feito na altura. Por isso usou-se máquina de costura, costurando como se fosse uma peça moderna.

Em relação à saia, a bainha não iria ficar bem por estar quase toda em viés, por isso fizeram-se várias pregas no interior. Assim a saia poderia ser aumentada quando fosse necessário.

Nas calças e na saia decidiu-se usar elástico em vez do atilho que estaria de acordo com a época, pois o elástico dava mais estabilidade às peças.

Para as camisas e túnica, foram colocados atilhos nas frentes. Como na época não existiam ilhoses, fizeram-se apenas pequenos buracos para a fita conseguir passar.

A capa do bufarinheiro foi feita com retalhos de tecido que existiam no Vaatão. Tinha a mesma textura que os tecidos comprados e uma cor idêntica e que se identificasse com o moodboard. A capa teve que ser elaborada em moulage, uma vez que só se dispunha de restos de tecidos.



Figura 42 Capa do bufarinheiro finalizada sob busto

Fonte: Própria

Para o leproso não foi preciso fazer moldes novos. Usou-se o molde da calça do homem e o molde da túnica, ao que se juntou o capuz da capa da bufarinheira.

Além da capa, as calças e a camisola foram também confeccionadas com um tecido já existente, porem dava para usar como estava planeado nos esboços.

Para a camisola usaram-se dois retângulos unidos por um nó nos ombros, e fechados nas laterais, mas com cavas de tamanhos diferentes para dar o ar de “desleixado”. O mesmo aconteceu com as calças em que as pernas eram curtas e de tamanhos diferentes. Nenhuma das peças levou bainha, e com uma pedra-pomes desgastou-se mais o tecido.

Na capa, todo o tecido foi desgastado com a pedra, e raspado no chão para sujar. Foram esmagadas algumas ervas nas costas, ombros e joelhos, para dar a entender que a personagem dormia no chão. Sujou-se também com algumas manchas de sangue falso.

Rasgaram-se alguns pedaços das peças, que foram depois alinhavados com rafia, para mostrar quão pobre a personagem seria. Foi também colocada uma corda à cintura a servir de cinto.

Nos bufarinheiros foi também necessário fazer um cinto, que deveria ter sido em pele, mas só conseguimos fazer num tecido sintético que imitava a camurça.

Aproveitou-se para fazer com esse tecido algumas bolsas. Retângulos simples cosidos na lateral, e fechados com corda. As bolsas estavam planeadas como apenas um adereço dos bufarinheiros, onde guardavam alguns objetos que vendiam, ou o dinheiro, mas acabaram por ter utilidade para os atores, porque assim podiam levar alguns objetos pessoais com eles para a feira.

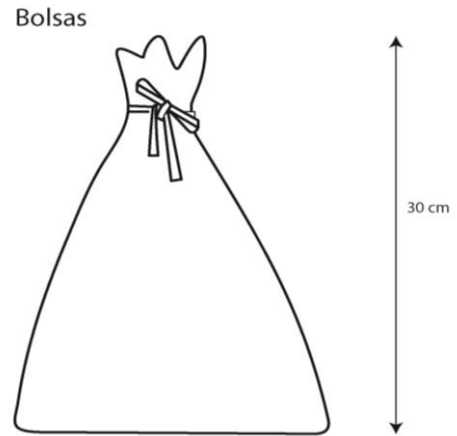


Figura 43 Desenho técnico das bolsas

Fonte: Própria

3.2.1.5 Ilustração Final



Figura 44 Ilustração do leproso, bufarinheiro e bufarinheira

Fonte: Própria



3.2.1.6 Fotografias do evento



Figura 46 Leproso

Fonte: Vaatão



Figura 47 Leproso 2

Fonte Vaatão



Figura 45 Bufarinheiro e Bufarinheira

Fonte: Vaatão

3.2.1.7 Fichas Técnicas


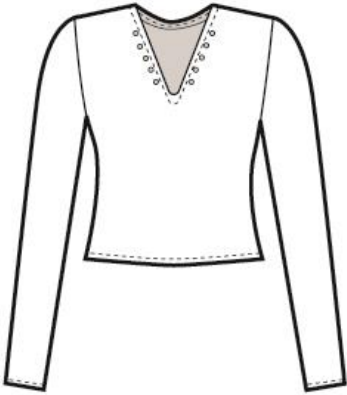
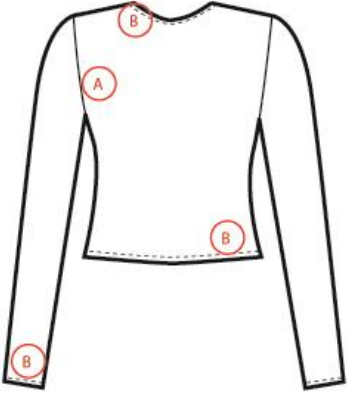
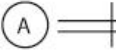
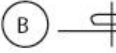

 Vaatão	Designer: Daniela Santos	Data - 2016	Referência Bufarinheira	Tipologia Blusa
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>Frente</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>Costas</p>  </div> </div>				
Medidas			Costuras	
Comprimento - 65 cm Manga - 58 cm Peito - 100 cm Cintura - 90 cm Costas - 36 cm Decote - 30 cm			 Costura aberta  Bainha	
Descrição			Tecido	
Blusa de manga comprida branca. Ligeiramente cintada. Com buracos para passar atilho no decote em V.			 Algodão Voile 100% Algodão	

Figura 46 Ficha Técnica da blusa da bufarinheira

Fonte: Própria


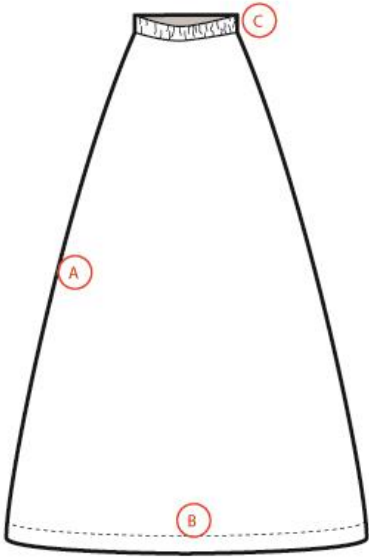
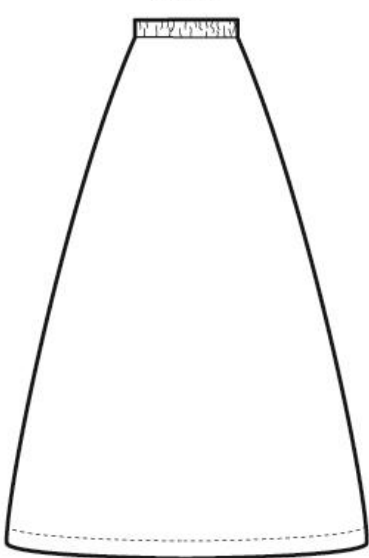
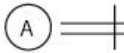



 Vaatão	Designer: Daniela Santos	Data - 2016	Referência Bufarinheira	Tipologia Saia
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>Frente</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>Costas</p>  </div> </div>				
Medidas			Costuras	
Comprimento - 104 cm Cintura mínima - 85cm Cintura máxima - 110 cm Largura final - 200 cm			 Costura aberta  Bainha  Cós com elastico	
Descrição			Tecido	
Saia com grande evasé, branca, Com cós com elastico. Bainha com 10 cm			 Loneta Lisa 50% Algodão 50% Poliéster	

Figura 46 Ficha Técnica da saia da bufarinheira

Fonte: Própria


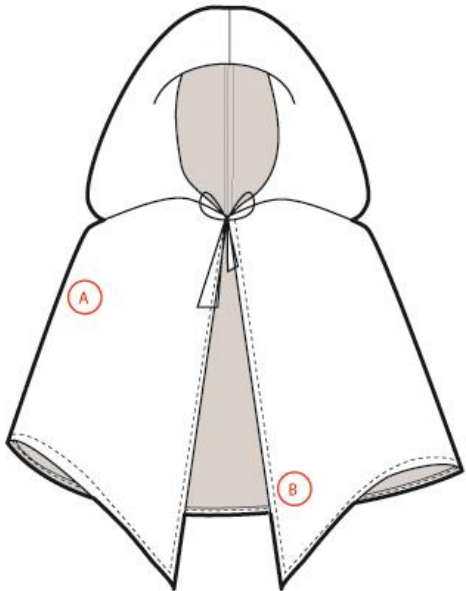
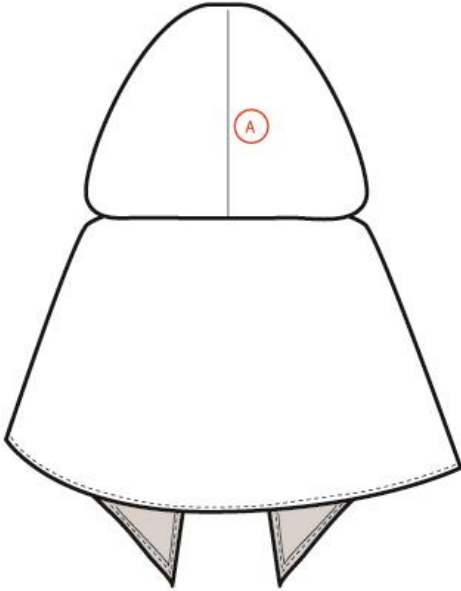



 Vaatão	Designer: Daniela Santos	Data - 2016	Referência Bufarinheira	Tipologia Capa
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>Frente</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>Costas</p>  </div> </div>				
Medidas			Costuras	
Comprimento - 70 cm Altura capuz - 40 cm Costas - 40 cm Largura - 200 cm			 Costura aberta  Bainha	
Descrição			Tecido	
Capa sem mangas, pelo anca, castanha. Com abotoamento de atilho na zona do pescoço. Capuz largo.			 Linho Mediun 100% Linho	

Figura 47 Ficha Técnica da capa da bufarinheira

Fonte: Própria


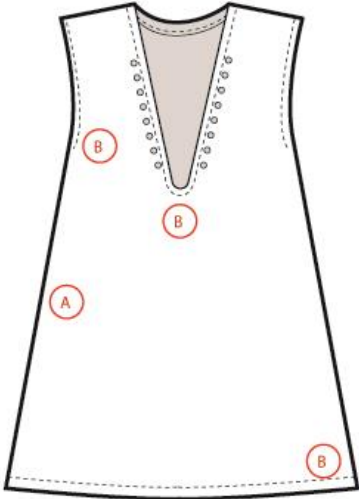
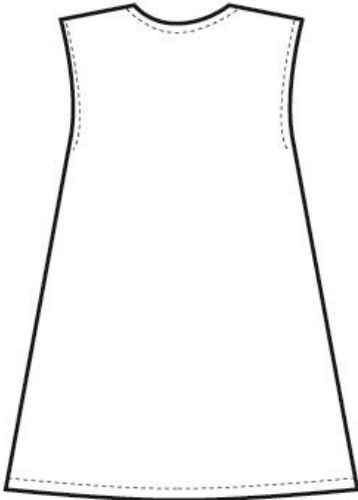
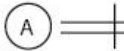
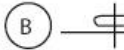
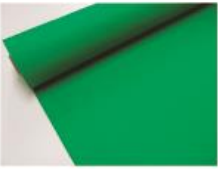
 <p>Vaatão</p>	<p>Designer: Daniela Santos</p>	<p>Data - 2016</p>	<p>Referência Bufarinheira</p>	<p>Tipologia Tunica</p>
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>Frente</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>Costas</p>  </div> </div>				
<p>Medidas</p>			<p>Costuras</p>	
<p>Comprimento - 100 cm Peito - 100 cm Cintura - 95 cm Costas - 36 cm Decote - 50 cm Anca - 110 cm</p>			<p>  Costura aberta  Bainha </p>	
<p>Descrição</p>			<p>Tecido</p>	
<p>Tunica sem mangas, pela anca, larga, verde. Decote em V, com buracos para passar atilho.</p>			 <p>Loneta Lisa 50% Algodão 50% Poliéster</p>	

Figura 48 Ficha Técnica da túnica da bufarinheira

Fonte: Própria


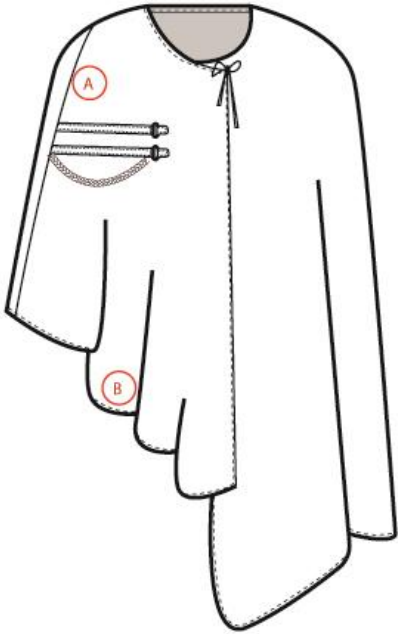
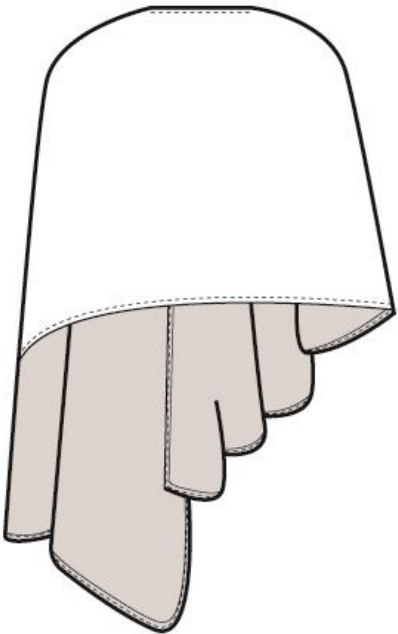

 Vaatão	Designer: Daniela Santos	Data - 2016	Referência Bufarinheiro	Tipologia Capa
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;"> <p>Frente</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>Costas</p>  </div> </div>				
Medidas			Costuras	
Comprimento frente - 106 cm Comprimento costas - 80 cm Costas - 50 cm			 A = Costura aberta B = Bainha	
Descrição			Tecido	
Capa com retalhos de tecido. Construído por 3 panos irregulares Sem mangas. Na frente tem uma corrente e duas fivelas, apenas para efeito estético. Atado com atilho.			Retalho de tecido existente no Vaatão	

Figura 49 Ficha Técnica da capa do bufarinheiro

Fonte: Própria


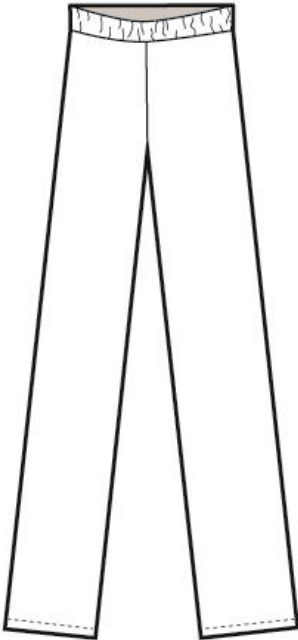
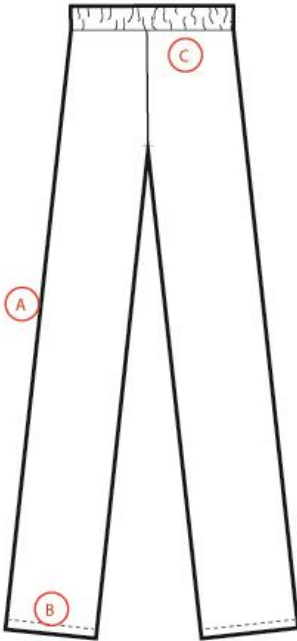



 Vaatório	Designer: Daniela Santos	Data - 2016	Referência Bufarinho	Tipologia Calças
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;"> <p>Frente</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>Costas</p>  </div> </div>				
Medidas			Costuras	
Comprimento - 115 cm Anca - 104 cm Cintura mínima - 95 cm Cintura máxima - 110 cm			<div style="display: flex; flex-direction: column; gap: 10px;"> <div style="display: flex; align-items: center;"> A  Costura aberta </div> <div style="display: flex; align-items: center;"> B  Bainha </div> <div style="display: flex; align-items: center;"> C Cós com elastico </div> </div>	
Descrição			Tecido	
Calças de malha castanha com cós elastico. Corte a direito.			<div style="display: flex; align-items: center;">  <div style="margin-left: 10px;"> <p>Malha 95% Algodão 5% Elastano</p> </div> </div>	

Figura 50 Ficha Técnica da calça do bufarinho

Fonte: Própria


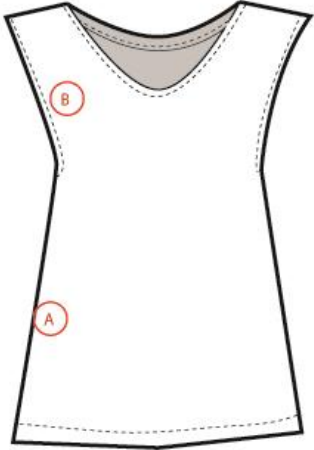
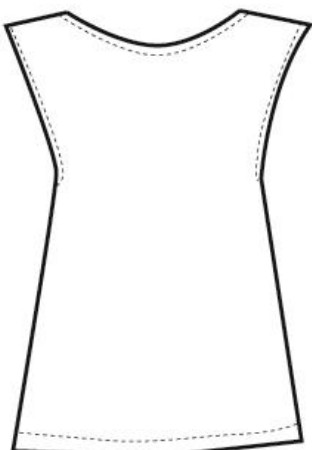
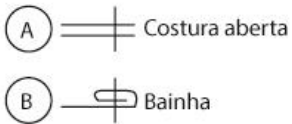
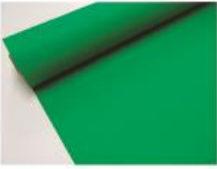
 Vaatão	Designer: Daniela Santos	Data - 2016	Referência Bufarinheiro	Tipologia Tunica
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;"> <p>Frente</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>Costas</p>  </div> </div>				
Medidas			Costuras	
Comprimento - 100 cm Costas - 50 cm Cava - 45 cm Cintura - 108 cm Decote - 45cm				
Descrição			Tecido	
Tunica sem mangas, larga, verde, Cavas, gola e ombros grandes, para ser facil vestir			 Loneta Lisa 50% Aldogão 50% Poliéster	

Figura 51 Ficha Técnica da túnica do bufarinheiro

Fonte: Própria


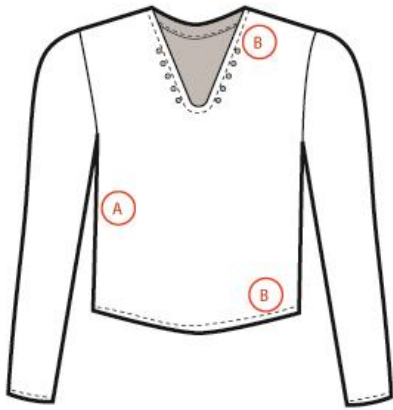
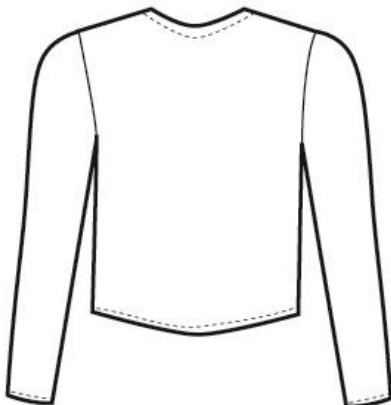
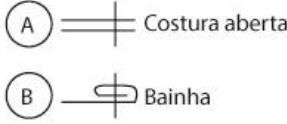

 Vaatão	Designer: Daniela Santos	Data - 2016	Referência Bufarinheiro	Tipologia Blusa
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>Frente</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>Costas</p>  </div> </div>				
Medidas			Costuras	
Comprimento - 70 cm Manga - 65 cm Costas - 47 cm Cintura - 108 cm Decote - 35 cm				
Descrição			Tecido	
Blusa branca de linho. Gola em V. Buracos para poder-se passar o atilho.			 Algodão Voile 100% Algodão	

Figura 52 Ficha Técnica da blusa do bufarinheiro

Fonte: Própria


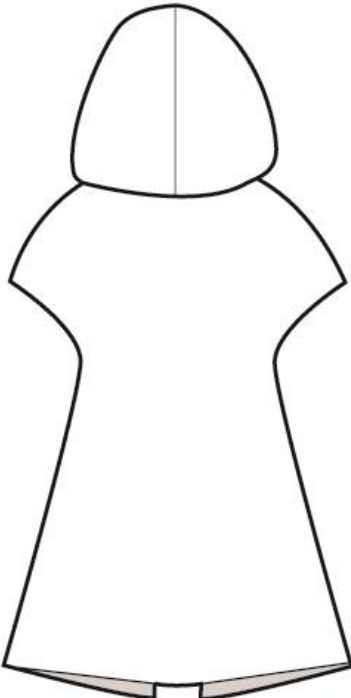

 Vaatão	Designer: Daniela Santos	Data - 2016	Referência Leproso	Tipologia Capa
<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>Frente</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>Costas</p>  </div> </div>				
Medidas			Costuras	
Comprimento frente - 120 cm Costas - 55 cm Capuz - 40 cm			 Costura aberta	
Descrição			Tecido	
Capa sem mangas, pelo joelho, castanha. Sem abotoamento. Sem bainhas. Acabamentos com pontos irregulares á mão com corda. Capuz largo. Tecido sujo com terra, plantas e tinta, e raspado com pedra de pomos.			 Linho Mediun 100% Linho	

Figura 53 Ficha Técnica da capa do leproso

Fonte: Própria


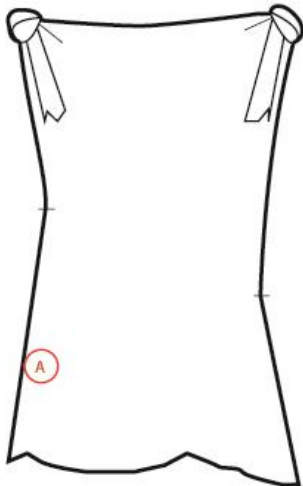
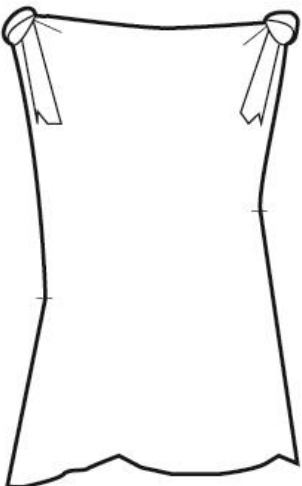
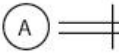
 Vaatão	Designer: Daniela Santos	Data - 2016	Referência Leproso	Tipologia Blusa
<p style="text-align: center;">Frente</p> 		<p style="text-align: center;">Costas</p> 		
Medidas		Costuras		
Comprimento - 75 cm Costas - 47 cm		 Costura aberta		
Descrição		Tecido		
Confeccionada com dois rectangulos de tecido. Blusa com apenas costura laterais de tamanho diferente. Alças atadas com um nó. Sem bainhas. Tecido sujo com terra, plantas e tinta, e raspado com pedra de pomos.		Retalho de tecido existente no Vaatão		

Figura 54 Ficha Técnica da blusa do leproso

Fonte: Própria


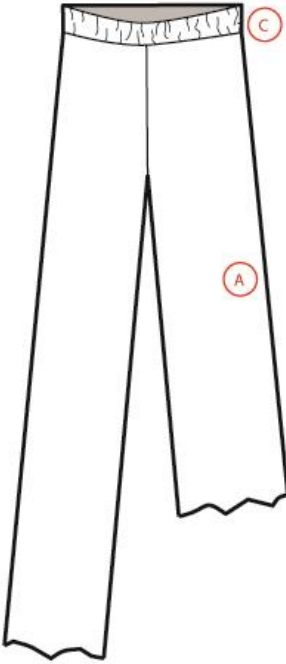
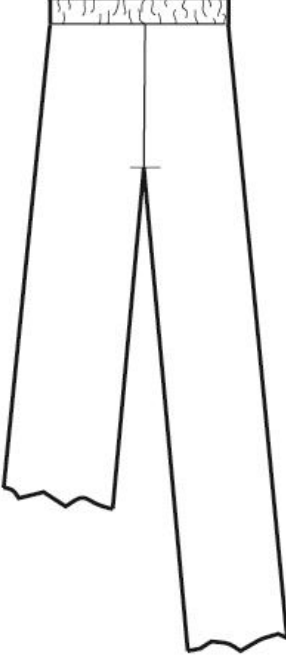

 Vaatão	Designer: Daniela Santos	Data - 2016	Referência Leproso	Tipologia Calças
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;"> <p>Frente</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>Costas</p>  </div> </div>				
Medidas			Costuras	
Comprimento perna direita - 95 cm Comprimento perna esquerda - 110 cm Anca - 104 cm Cintura mínima - 95 cm Cintura máxima - 110 cm				
Descrição			Tecido	
Calças com elastico no cóis. Pernas cortadas de tamanhos diferentes. Sem bainhas. Tecido sujo com terra, plantas e tinta, e raspado com pedra de pomos.			Retalho de tecido existente no Vaatão	

Figura 55 Ficha Técnica da calça do leproso

Fonte: Própria

3.3.1 Teatro Nacional de São Carlos - Ópera Peter Grimes

3.2.2.1 Escolha e fundamentação da metodologia

O trabalho realizado no Teatro Nacional de São Carlos foi muito diferente do realizado com a companhia de teatro Vaatão.

O projeto envolveu a produção de uma ópera, consistindo o trabalho maioritariamente em arranjo de peças, envelhecimento dos materiais através da aplicação de tintas e trabalho de bastidores.

A metodologia utilizada foi a metodologia intervencionista.

Todo o trabalho de pesquisa sobre figurinos foi realizado no projeto anterior, pelo que no Teatro São Carlos, o trabalho foi mais dirigido para a integração na equipa de produção da ópera.

3.2.2.2 Metodologia projetual

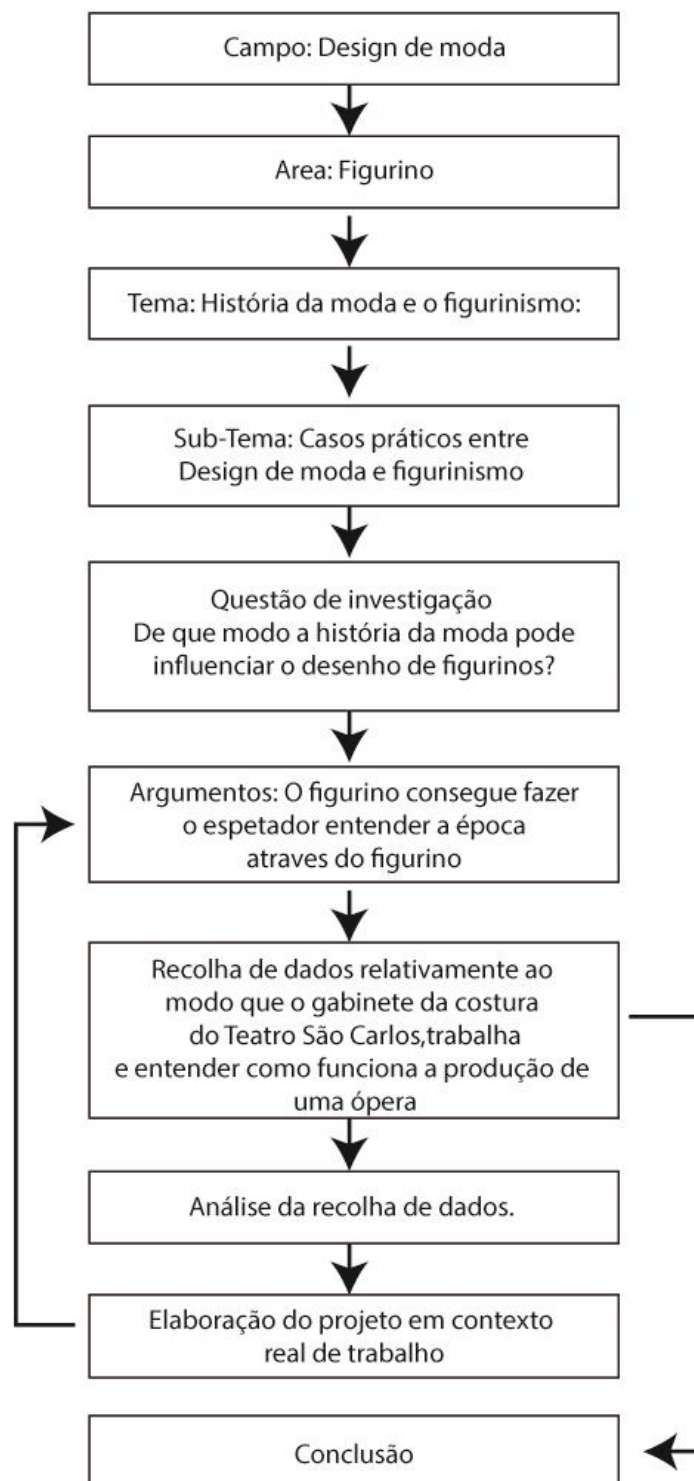


Figura 56 Desenho projetual da metodologia para o projeto do Teatro São Carlos

Fonte: Própria

3.2.2.3 História do Teatro Nacional de São Carlos

O Teatro Nacional de São Carlos, é o único teatro lírico em Portugal, vocacionado para a produção e apresentação de ópera e de música coral e sinfónica, e já conta com mais de dois séculos de história.



0

Figura 57 Vista exterior do "Teatro Nacional S. Carlos", em 1893

Fonte:

http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1900/N783/N783_item1/P4.html

teatro contém três espaços de espetáculo.

A Sala Principal, onde são apresentadas as produções líricas, concertos sinfónicos e coral-sinfónico, assim como bailados.

O Salão Nobre, que dá acesso à varanda fechada, onde acontecem recitais e concertos de diferentes formações instrumentais, leituras de ópera e apresentações mais íntimas.

O Foyer – entrada do teatro - ideal para concertos de câmara, pequenos recitais de entrada gratuita e convívios informais.

Além dos locais de espetáculo, todo o teatro tem salas para a equipa técnica. Uma sala de confeção, onde se confeccionam e arranjam as roupas para as óperas. A sala de cenografia onde os cenários são construídos. A sala de adereços, onde estão guardados os adereços, e onde também se fazem se tal for necessário.

O teatro começou a ser construído em 1792, após o terramoto de 1755 ter destruído o teatro Ópera do Tejo. A sua construção demorou seis meses, e foi José da Costa e Silva o arquiteto responsável pelo projeto.

O desejo de ter um teatro de ópera em Portugal resultou da necessidade de haver um teatro de corte, pois até então só existiam teatros privados.

O teatro foi construído segundo as diretrizes do teatro à italiana, e toda a sua estrutura apresenta elementos neoclássicos e rococó.



Figura 58 Vista do palco. Plateia e camarotes

Fonte: <https://tnsc.pt/>

O teatro à italiana contém alguns elementos importantes, como a estrutura da sala, sendo esta oval e incluindo a parte do palco, o que permite que todo o público, em qualquer parte da plateia ou camarotes, consiga ver a cena sem quaisquer estorvos. Este formato também facilita a acústica e proporção do som.

A sua construção foi feita num contexto político específico, mas financiada por vários homens endinheirados. A ideia surgiu de Pina Manique que, juntamente com mais 100 outros homens de negócios, decidiu financiar a obra. Joaquim Pedro Quintela cedeu o terreno para a construção e, em troca pediu um camarote na primeira ordem, com acesso privado à rua.

Em 1854 o estado toma posse do teatro, liquidando os 56.130\$591 que ainda estavam em dívida.

Em 1793, Pina Manique sugeriu que o teatro se chamasse São Carlos, em homenagem à princesa D. Carlota Joaquina de Bourbon, infanta de Espanha, que tinha vindo para Portugal casar com o futuro rei, D. João Carlos.

Foi inaugurado a 30 de junho de 1795 com o bailado *A Felicidade Lusitana* e a Ópera *La Ballerina Amante* de Domenico Cimarosa.

De 1828 a 1834 o teatro encerra devido à Guerra Civil, ou Guerra dos dois irmãos, onde estava em causa o respeito pelas regras de sucessão ao trono português face à decisão tomada pelas Cortes de 1828.

Durante todos estes anos foram muitos os cantores importantes que atuaram nos palcos do São Carlos. Nomes como Adelina Patti, Hariclea Darclée, Sarah Bernhardt, Enrico Caruso, Maurício Bensaúde, Tomás Alcaide, Maria Callas, Alfredo Kraus, entre muitos outros.



Figura 59 Maria Callas e o coro de São Carlos, quando veio cantar a Lisboa

Fonte: <http://mariacallas4ever.org/HOME.html>

Em 1948 esteve em cena a ópera *Aida*, de Verdi, que ficou conhecida como *Aida dos 5 grandes*, que tinham como cantores, Maria Caniglia, Ebe Stignani, Beniamino Gigli, Gino Bechi, Giulio Neri e Pedro de Freitas Branco

Mas nem só artistas importantes, passaram pelo São Carlos. Em 1957 a Rainha Isabel II e em 1964 a Princesa Grace do Mónaco vieram assistir a óperas.

O trabalho desenvolvido no São Carlos começou, como um voluntariado na secção do guarda-roupa. Diferentemente da secção da costura, o guarda-roupa é o local onde estão guardados todos os figurinos pertencentes ao teatro.

Ao longo dos anos, também foram encenadas muitas óperas, como *La Traviatta*, *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Otello*, *Nabuco*



Figura 60 Armazem dos cenários das óperas que já foram encenadas no Teatro São Carlos

Fonte: Própria

Em 1934 o teatro foi ordenado pelo conselho de Ministros a encerrar de urgência. O motivo foi ao avançado estado de degradação.

Muitos dos figurinos das óperas que estiveram em cena no São Carlos, ainda estão arrumados. Atualmente o espólio do guarda-roupa conta com mais de dezoito mil fatos, encontrando-se muitos deles em fase de restauro, já que ao longo dos anos nem sempre tiveram os melhores tratos, e também porque com o tempo algumas fibras têxteis acabaram por se degradar.

Após a reabertura em 1940, uma boa parte das produções veio sendo cada vez mais importações de produções estrangeiras, exceto no período da 2ª guerra mundial. Muitos dos figurinos foram elaborados por figurinistas muito emblemáticos na história do teatro em Portugal, como Abílio Matos e Silva, Hugo Manoel, Vera Castro, Helena Reis, Cristina Reis, Filipe Faísca e António Lagarto.

O guarda-roupa existente conta com peças que vão desde da segunda metade do séc. XIX até aos dias de hoje. Porém para além de produções operáticas, contam também com algumas, poucas, peças de bailado e desde da criação do Centro Histórico passou a contar também com doações.

O espólio existente conta também com acessórios de guarda-roupa, calçado, joias de cena e chapéus, passando desde o estilo greco-romano até aos nossos dias. Porém a maioria das roupas não são réplicas perfeitas de época, mas sim maioritariamente uma estilização.

Dos figurinos mais fiéis em termos de época e estilo consta o guarda-roupa da ópera *Madame Butterfly*. Adquirido no Japão, na casa Hayashi Kimono em Tóquio, segundo a orientação do figurinista Hugo Manoel. A ópera foi levada a cena na temporada de 1976.



Figura 65 Figurino da ópera "*Madame Butterfly*", em uma exposição no São Carlos

Fonte: Eduardo Reiser

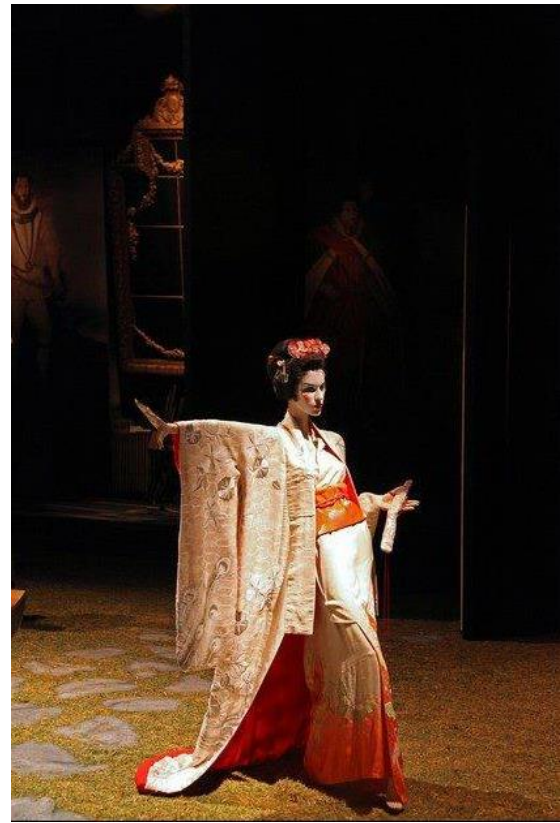


Figura 66 Figurino da ópera "*Madame Butterfly*", em uma exposição no São Carlos 2

Fonte: Eduardo Reiser

O acervo do guarda-roupa do teatro não é maior porque durante muitos anos o guarda-roupa não era considerado algo importante numa peça, inclusive os figurinistas só passaram a ser mencionados nos programas em meados dos anos 70. Não havendo um registo documental durante muitos anos, há produções que não se sabe a origem nem a que produção pertenciam, como também uma falta de sensibilidade fez com que muitas produções fossem extraviadas. Contudo, também com o passar dos anos muitas das peças acabaram por degradar ou serem vendidas.

3.2.2.4 Peter Grimes

A ópera Peter Grimes foi apresentada no Teatro de São Carlos em Lisboa nos dias 30 maio, 1, 3, 5 e 7 de Junho de 2017, 72 anos após a sua estreia.

A encenação foi de David Alden, direcção musical de Graema Jenkins, cenografia de Paul Steinberg, figurinos de Brigitte Reiffenstuel e Coreografia Maxine Braham.

John Graham-Hall interpretou Peter Grimes e outros solistas como Emily Newtom, Jonathan Summers, Rebecca de Pont Davies, Bárbara Barradas, Mariana Castello-Branco, James Kryshak, Graem Danby, Maria Luísa de Freitas, Carlos Guilherme, João Merino e Nuno Dias, os restantes papéis.



Figura 61 Cena do 1º Acto da ópera "Peter Grimes" no São Carlos

Fonte: <https://www.facebook.com/SaoCarlos/posts/10155286509752980>

A ópera conta a história de Peter Grimes, um improvável anti-herói e remete-nos para os tempos idos da tragédia grega. Apesar de ser o protagonista, Peter Grimes é uma figura ambígua, consciente de todas as suas fraquezas, mas incapaz de fazer algo para mudar. Mesmo tendo alguns momentos carinhosos com Ellen, uma professora viúva, nunca deixa de ser “insensível, cruel e rude”, como o advogado o caracteriza no julgamento do prólogo. Essa sua personalidade acaba por guiá-lo para um destino miserável e fatal.

A história decorre numa vila piscatória, onde o jovem Peter era maltratado pelo próprio pai e entregue à própria sorte, tornando-se uma pessoa bruta, impiedosa e abusadora. Com o seu trabalho de pescador, Peter Grimes angaria uma grande riqueza que usa para comprar escravos, rapazes muito novos que são submetidos a horrendas provocações. Os seus aprendizes são obrigados a trabalhar ao frio e à

chuva, são espancados e morrem à fome. Contudo, os habitantes da vila pouco ligam aos maus-tratos dos jovens rapazes, até uma nova morte os fazer reagir.

Acusado da morte de mais um aprendiz, Peter é levado perante um juiz, onde acaba por ser libertado por falta de provas e aconselhado a não contratar mais ninguém. Mas Peter é demasiado orgulho e com a ajuda de Ellen, arranja outro aprendiz que também acaba por parecer.

Os habitantes da vila unem-se para perseguir Grimes e fazer justiça pelas próprias mãos. Assustado e desesperado, Peter enlouquece. Os fantasmas dos seus aprendizes atormentam-no e clamam por piedade. Aconselhado pela sua amada, e dominado pela culpa, Peter Grimes atira-se ao mar, pondo fim à sua miserável vida antes que os habitantes da vila o encontrassem.

A ópera Peter Grimes estreou no dia 7 de junho de 1945, no Sadler's Wells em Londres, conduzido por Reginald Goodall, tendo sido escolhida para reabrir este teatro como forma de celebrar o fim da guerra. Antes disso, propuseram a Winston Churchill que cortasse o orçamento da cultura e investisse mais nos esforços para a Guerra, mas ele respondeu: "Então para *que estamos a lutar?*", mostrando-se assim um defensor da cultura e das artes.



Figura 62 Cena de abertura de "Peter Grimes" a 12 de Fevereiro, 1948, foto de Louis Mélançon

Fonte: <http://blogs.loc.gov/music/2013/11/britten100-benjamin-britten-peter-pears-at-the-library/>

Peter Grimes foi um êxito apesar dos ensaios serem sempre tensos. Os elementos internos opunham-se fortemente ao facto de Peter Pears ter sido escolhido para

interpretar o papel de Peter Grimes. As críticas na imprensa foram, no entanto, bastante positivas.

O compositor Benjamin Britten nasceu a 22 de novembro de 1913 em Lowestoft, uma pequena cidade inglesa. Filho de um pai dentista e de uma pianista amadora, era o mais novo de quatro filhos.

Aos cinco anos, teve as suas primeiras lições de piano com a mãe, e aos dez anos, começou a ter aulas de viola com o professor Aundrey Alston que o encorajou a assistir concertos sinfónicos. Foi num desses concertos que Britten, em 1924, conheceu o maestro e compositor inglês Frank Bridge. Alston apresenta Benjamin Britten a Frank Bridge que fica impressionado com o talento do jovem, à data com apenas catorze anos de idade. Bridge oferece-se para ser seu professor desde que Britten o visite em Londres. Foi também nesse ano que Britten criou a sua primeira composição: Hymn to the Virgin.

Em 1930, ganha uma bolsa de composição para o Royal College of Music, em Londres, onde estuda por três anos.

Durante um tempo, Britten compõe novas sinfonias, colabora em documentários e trabalha como compositor para os filmes “King Arthur”, “Love from Stranger” e “Night Mail”.

Em 1937 conhece o tenor Peter Pears que viria a ser o seu companheiro até à morte e a força inspiradora para a grande maioria das suas composições.

Pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial, parte com Pears para os Estados Unidos.

No verão de 1941, Britten e Pears leram numa revista a transcrição de uma conferência de rádio sobre o poeta George Crabbe, oriundo de uma aldeia piscatória em Aldeburgh, condado de Suffol. Como muitos jovens daquela aldeia, Crabbe alternava os estudos com o trabalho físico e pesado. Já em adulto, tornou-se poeta e a sua história de vida inspirou-o para criar *The Borough*, uma de série de retratos em verso de personagens fictícias, habitantes de uma aldeia piscatória onde a vida é dura e cruel. Britten ficou extremamente interessado no livro e adquiriu um exemplar de *The Borough*, que continha uma história em verso sobre um pescador, Peter Grimes. Em conjunto com Pears, e inspirado pelos retratos de Crabbe, Britten criou o ponto de partida para uma ópera centrada na figura desse pescador.



Figura 63 Compositor Benjamin Britten

Fonte:
<https://www.britannica.com/biography/Benjamin-Britten>

Em Boston, Britten encontrou-se com o maestro Serge Koussevitsky, que lhe perguntou porque não tinha composto ainda a obra Peter Grimes. Britten explicou que um compositor jovem como ele, não tinha meios económicos que sustentassem a criação da ópera. Koussevitsky procurou então financiamento, encomendando esta ópera em memória da sua esposa recém-falecida.

Britten e Pears pediram primeiro a Christopher Isherwood que escrevesse o libreto. Quando este recusou, por medo de ser perseguido pois também era homossexual assumido, a segunda opção foi Montagu Slater que aceitou o trabalho.

Em abril 1942, Britten e Pears mudam-se para Aldeburgh em Inglaterra, e Britten comparece ao Tribunal dos Objetores de Consciência onde pede isenção do serviço militar, prometendo participar nos esforços da guerra.



Figura 64 Benjamin Britten e Peter Pears em 1964

Fonte: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p01l82sr/p01l6t53>

Apenas em janeiro de 1944 é que o compositor começou a trabalhar na partitura, terminando em fevereiro de 1945.

Em colaboração com Peter Pears e Eric Crozier, cria o Aldeburgh Festival of Music and the Arts, em 1948, e em 1963 recebe um Emmy Award pelo War Requiem.

Benjamin Britten morreu a 4 de dezembro de 1976, no mesmo ano em que se tinha tornado Barão Britten of Aldeburgh.

Entre as suas muitas grandes obras, encontra-se *Variations on a Theme of Frank Bridge* (1937), a obra que o consagrou internacionalmente, a ópera *Gloriana* (1953), criada para celebrar a coroação da rainha Isabel II, a ópera *A Midsummer Night's Dream*, 1960, com que recebe o prémio Internacional da UNESCO e, dois anos mais tarde, a obra que o consagraria definitivamente: *War Requiem*, O'. 66, um requiem não litúrgico inspirado em secções da *Missa Latina para os Mortos* interligadas com nove poemas sobre a guerra, do poeta inglês Wilfred Owen.

3.2.2.5 Elaboração do projeto em contexto real de trabalho

Neste projeto estive integrada na equipa da costura, tendo começado o trabalho um mês antes da estreia da ópera. As provas já decorriam, sendo acompanhadas pela assistente da figurinista, que veio substituí-la, e pela responsável do grupo que estaria a provar.

Na secção da costura, trabalham quatro costureiras, e cada uma é responsável por uma parte do guarda-roupa – uma pelos figurinos dos solistas, outra pelos do coro masculino, outra pelos do coro feminino e outra pelos dos figurantes.

Como a ópera era de uma grande dimensão, foi preciso contratar costureiras de reforço. Cada personagem tinha três figurinos, e alguns deles com mais de três peças de roupa.

Todo o guarda-roupa tinha sido cedido por um teatro de Londres, Inglaterra. Onde já tinha sido posteriormente utilizado para outras produções dessa ópera. Por isso é que vieram vários trajes, e vários tamanhos de cada, para se poder escolher os que mais adequava aos atores e cantores que iam representar naquela produção.

À medida que as roupas eram provadas, vinham para a secção de costura para serem arranjadas e etiquetadas.

A maioria dos arranjos consistiam em subir ou descer bainhas, mudar botões ou coser alguma bainha que se estivesse a descoser, mas houve alguns arranjos mais complexos, como apertar, ou alargar, ou até mesmo refazer alguma parte que já estivesse danificada.

O trabalho tinha de ser feito rapidamente, e trabalhava-se das nove da manhã às seis da tarde, de segunda a sábado. Não havia muito tempo até ao primeiro ensaio com roupa e adereços.

Existem três ensaios importantes antes da estreia em que se ensaia como se fosse já um espetáculo. O primeiro é o *ante-piano*, onde se ensaia só com piano, ainda sem orquestra e é, regra geral, o primeiro ensaio com guarda-roupa. O *pré-geral* e por último o *geral*, onde por vezes, como foi o caso nesta ópera, é permitida assistência do público.

Estas são as últimas oportunidades para corrigir pequenos erros, e para a equipa técnica ensaiar as mudanças de roupa, e a montagem e desmontagem de cenários.

Depois de arranjadas e passadas a ferro, as roupas eram colocadas por conjuntos relativos a cada cantor, e colocadas nos respetivos camarins.

Felizmente uma semana antes do *ante-piano* as peças para arranjos já eram em número insignificante.

Por esse motivo pediram-me para fazer outro tipo de trabalho. Foi necessário pintar roupas e sapatos, para dar um ar mais envelhecido e sujo às peças, e para esse fim usou-se tinta acrílica.

Praticamente toda a roupa do solista principal, Peter Grimes, teve de ser pintada, sobretudo as zonas onde normalmente as roupas começam a desgastar-se como costuras, bainhas e locais onde as mãos ou outros objetos roçam.



Figura 65 Camisola de solista pintada

Fonte : *Propria*



Figura 66 Calça do solista. Lado esquerdo por pintar, lado direito pintado

Fonte : *Propria*



Figura 70 Casaco do solista pintado

Fonte : *Própria*



Figura 71 Casaco do solista por pintar

Fonte : *Própria*



Figura 72 Camisola do aprendiz pintada de vermelha e verniz, para parecer sangue

Fonte: Própria



Figura 73 Camisola do aprendiz pintada

Fonte: Própria

Na roupa do aprendiz, foi preciso rasgar alguns pedaços, e pintar de vermelho com verniz para dar a ideia de sangue.

Mesmo parecendo exagero de perto, as peças tinham de ser sujas em exagero, caso contrário, o público não se aperceberia do efeito.



Figura 74 Avental pintado

Fonte: Própria



Figura 75 Avental pintado 2

Fonte: Própria

Também foi preciso pintar os aventais dos figurantes, para lhes dar um ar sujo de sangue, e menos asseado.

Com o mesmo sistema que as roupas, foi necessário dar a todos os sapatos - coros, solista, e figurantes infantis - um ar velho e enlameado. Alguns tinham a sola descolada, o que também foi necessário arranjar, assim como um par a que foi preciso tirar a tinta toda, para ficarem com a cor só da pele.



Figura 76 Aventais e camisolas a secarem após serem pintadas

Fonte: Própria



Figura 77 Botas do solista. Esquerda por pintar, Direita pintada

Fonte: Própria



Figura 78 Galochas já pintadas com tinta acrílica

Fonte: Própria

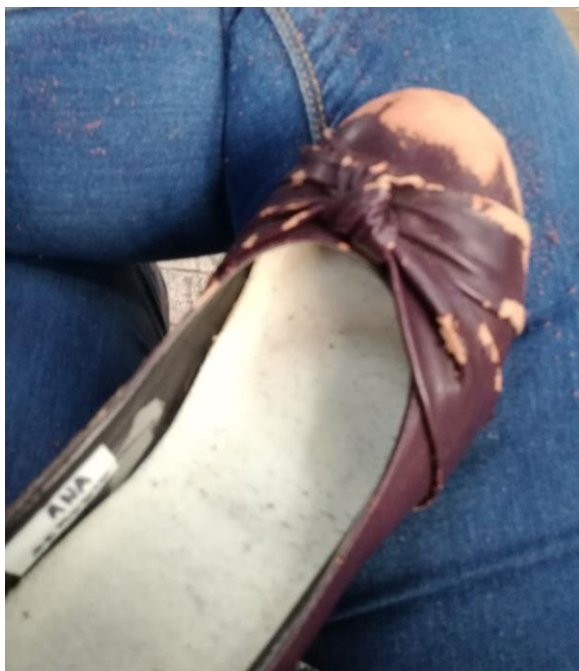


Figura 79 Sapato a ser removida a tinta

Fonte: Própria



Figura 80 Sapatos após serem pintados com nova cor

Fonte: Própria

Foi ainda necessário colar na sola de todos os sapatos utilizados em cena, uma camada de lixa para evitar que escorregassem em palco, cuja inclinação era maior que o habitual, de 13º.

Uma vez tudo arranjado, foi necessário arrumar os camarins, tendo eu ficado a ajudar no camarim do coro feminino, das solistas e da figuração infantil.

A arrumação dos camarins é muito importante. É preciso estar organizado porque são muitas pessoas a vestir-se, e a precisarem de ajuda num curto espaço de tempo.

A roupa tem de ser organizada nos cabides por ordem de entrada em cena e é necessário confirmar várias vezes essa ordem.

Durante os espectáculos fui responsável pelo coro feminino. O trabalho consistia principalmente em ajudar a vestir, despir, arrumar os camarins e garantir que todas as peças estavam nos cabides certos. Era necessário ter atenção a todas, para garantir que estavam com a roupa certa e não faltava nenhuma peça, para que fossem para palco com o visual que a figurinista tinha idealizado.



Figura 81 Camarim do coro feminino. Roupas organizadas por ordem de entrada em cena

Fonte: Própria

Na primeira cena desta ópera, o coro feminino e o coro masculino tinham uma mudança de roupa em apenas 4 minutos. No coro feminino tinham de mudar roupa dezoito pessoas nesse curto espaço de tempo, sendo cada figurino composto por numerosas peças de roupa, pelo que se montou um camarim improvisado ao lado do palco. Quando o coro acabava de se vestir tinha-se de levar as roupas usadas, o mais rapidamente possível para fora do palco.

Porém esta não era a única mudança rápida. No 3º ato havia outra, mas apenas cinco senhoras mudavam, pelo que o trabalho se fazia mais tranquilamente.

Depois dos espetáculos, eram recolhidas as roupas que podiam ser lavadas. Como só havia um dia entre cada récita, no dia de pausa era necessário lavar todas as roupas e passá-las a ferro, para no dia a seguir organizar novamente os camarins.

Felizmente muitas peças podiam ser lavadas e secas nas máquinas. Algumas peças dos solistas e dos figurantes infantis, no entanto, tinham de ser lavadas à mão, porque o tecido podia encolher, ou porque estavam sujas de maquilhagem, principalmente de sangue, e não se podiam juntar com outras.

Também havia algumas peças, que não podiam ser lavadas nas máquinas de lavar, que eram borrifadas com Vodka. A Vodka age como se fosse álcool de limpeza, aniquila as bactérias e reduz o mau-cheiro. Mesmo pensando que a roupa ficaria a cheirar a álcool, tal fato não acontece, todos os cheiros desapareciam da roupa, podendo assim serem usados novamente.

Após o último espetáculo, é que todas as roupas foram mandadas para a lavandaria. Sendo que as que eram limpas com Vodka podiam ser finalmente lavadas.

Em apenas três dias, os trajes estavam novamente no teatro prontos para embalar, e reenviar para Londres.

Tudo tinha vindo em 37 grandes caixas, que tinham por volta de 1 metro de altura e de largura. Cada caixa tinha a lista do que trazia, por isso tudo teve de ser arrumado no mesmo local, e confirmado se nada faltava.



Figura 82 Camisola a secar após ser lavada

Fonte: Própria

4 Conclusão

Após a conclusão destas duas etapas distintas de estudo em contexto real de trabalho, conclui-se que, a história da moda é importante para o figurino. Pois levamos a uma análise mais consciente de todas as etapas a desenvolver na criação de vestuário.

Após realizados os projetos, tendo em conta o tema, pode-se concluir que é necessário ter uma capacidade de análise e síntese histórica para poder recriar peças de vestuário de épocas apresentadas na atualidade.

Todas as áreas da história são importantes para a elaboração dos figurinos. Não apenas a história da moda, como a história geral. É muito importante conseguir transmitir com o traje a época em que se passa a cena, e para isso é necessário conhecimento e pesquisa. É também importante entender a época e que problemas existiam, para conseguir recriar um mais fiel possível as épocas.

O papel do figurinista vai muito além da simples construção de um traje que se enquadre na época. É um trabalho complexo e necessita que se conheça e interage com muitas áreas. É fundamental saber todas as vertentes apresentadas no decorrer da reflexão e ser persistente durante a pesquisa.

A questão de investigação foi respondida ao longo da pesquisa e do desenvolvimento dos projetos. A história da moda é fundamental para a elaboração dos figurinos, principalmente quando são de época. Ter conhecimento sobre o traje de varias épocas ajuda com que seja fácil, desenvolver o figurino pretendido tornando-o o mais real possível, fazendo então com que os espectadores viajem até essa época. Contudo ainda há algumas partes da historia da moda que não estão bem investigadas e muitas épocas tem poucas informações sobre o traje, mas no geral a história da moda está bem descrita o que ajuda no desenvolvimento. Algumas lacunas podem ser ultrapassadas por quadros daquelas épocas.

Contudo não é apenas os cortes que se tem de pesquisar na história da moda. A forma como eram feitos os tecidos, as cores como usavam, onde e quando usavam, o porquê de usar algumas peças, tudo é importante, porque só com toda essa informação é que um figurinista pode desenvolver um trabalho bom.

Durante estes dois projetos, aprendeu-se muito sobre uma área que é pouco valorizada por muitos. O trabalho de um figurinista envolve conhecimento de muitas áreas e tem muitas questões que tem de se pensar para concretizar o seu trabalho.

Os projetos serviram essencialmente para aprender o que é realmente um trabalho de figurinista, e como desenvolver figurinos a partir do zero, e com pouca informação sobre a época pretendida.

Também serviu para aprender como trabalhar numa equipa de produção de grande escala, onde o tempo é muito curto e tem-se de trabalhar a grande velocidade e com muitas pessoas.

O figurino é um fator muito importante no mundo do espetáculo, e com ele o figurinista tem de conseguir transmitir todas as características da personagem, juntamente com a ajuda o ator. O traje é fundamental para tal.

Esta pesquisa irá ser útil para o futuro, para progredir e crescer na área do figurinismo, onde pretendo continuar a trabalhar.

O desenvolvimento destes projetos, fez com que tivesse ainda mais vontade e interesse em continuar futuramente dentro desta área, e espero que consiga vingar como figurinista, e obter muito mais conhecimentos na área do figurino, assim como na área do teatro e cinema.

5 Referências Bibliográficas

ABBATE, Carolyn e PARKER, Roger - A History of Opera – 1º Edição - W. W. Norton & Company – Nova Iorque, 2015 – ISBN: 978-0393348958

ARTAUD, Antonin - O Teatro e seu Duplo – 1ª Edição - Livraria Martins Fontes Editora Ltda. – São Paulo, 2005 – ISBN: 978-85-33610-75-0

BERTHOLD, Margot - História Mundial do Teatro – 1º Edição - Perspectiva – São Paulo, 2000 - ISBN: 9788527302289

BROCKETT, Oscar G. - History of the Theatre – 7º Edição – 1995 - ISBN: 0-205-16483-8

CALANCA, Daniela – História social da Moda – 1º Edição – Editora Senac – São Paulo, 2008 – ISBN:978-85-7359-757-8

CARVALHO, Fernando – Exposição Noites em São Carlos – Teatro Nacional de São Carlos – Lisboa, 2013

CLANCY, Deirdre - Designing Costume for Stage and Screen – 1º Edição - PAVILION BOOKS – Londres, 2014 – ISBN: 9781849941532

CONCEIÇÃO, Daniela Águas Campos da - O Figurino na Ficção Cinematográfica - Covilhã, Outubro de 2012 (Tese de mestrado)

COSGRAVE, Bronwyn - História da indumentária e da moda – 1º Edição – Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2000 – ISBN: 978-84-252-2459-1

COSTA, F.A.; – O figurino como elemento essencial da narrativa. – Famecos: Sessões do Imaginário. Porto Alegre, n.8, p. 38-41, ago. 2002.

DIAS, Denise Helena Rutkowski - A Arte da Concepção do Figurino - Covilhã, Outubro de 2012 (Tese de mestrado)

FREEDLEY, George e REEVES, John – History of the theatre – 1º Edição - Crown Publishers - Londres, 1947

GAGO DA CÂMARA, Maria Alexandra Trindade e ANASTÁCIO Vanda - O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal – 1º Edição - Museu Nacional do Teatro – Lisboa, 2004 – ISBN: 9789727762347

GRIMAL, Pierre - O Teatro Antigo – 1º Edição - Edições 70 – 2002 - ISBN: 9789724411323

KELLY, Francis M. - Shakespearean Costume for Stage and Screen – 2º Edição - A & C Black Publishers Ltd – Londres, 1970 – ISBN: 978-0713610468

KOHLER, Carl – História do vestuário – 2º Edição – Livraria Fontes Editora Ltda – São Paulo – 1996 – ISBN: 85-336-0165-4

LOPES, Renata Vieira - Figurino cenográfico: o acervo do Grupo Divulgação - Juiz de Fora, 2010 (Trabalho de Conclusão de Pós-graduação)

MATEUS, João Mascarenhas – Conservação Arquitectónica do Teatro Nacional de São Carlos - Teatro Nacional de São Carlos – Lisboa

MOREAU, Mário - Teatro São Carlos - Dois Séculos de História vol.1 e 2 – 1ª Edição - Hugin Editores – Lisboa, 1999 - ISBN: 9789728534202

MOUSSINAC, Léon - História do teatro das origens aos nossos dias – 1ª Edição - Livraria Bertrand - Amadora, 1957

PIGNARRE, Robert - História do teatro – 1ª Edição - Europa-América – Lisboa, 1984 - ISBN: 9789721033740

PÓLVORA, Nuno e CARLES, Maria Luísa – Exposição Noites em São Carlos – Teatro Nacional de São Carlos – Lisboa, 2012

RACINET, Auguste – The Costume History – Taschen – 2016 – ISBN: 978-3-8365-5540-1

RIELLO, Giorgio – História da Moda da idade média aos nossos dias – 1ª Edição – Edições Texto & Grafia, Lda. – Lisboa – 2013 – ISBN: 978-989-8285-76-8

SABINO, Marco - Dicionário da Moda – Editora Campus – Rio de Janeiro, 2007 - ISBN: 978-85-35213-72-0

SOUSA, Anderson Luiz e FERRAZ, Wagner - O TRABALHO DO FIGURINISTA: Projeto, Pesquisa e Criação – 1ª Edição – INDEPIn - Porto Alegre, 2013 – ISBN: 978-85-66402-04-9

TAN, Huaixiang- Character costume figure drawing: step-by-step drawing methods for - 1ª Edição – Elsevier Inc. - 2004 – ISBN: 0-240-80534-8

YATES, Julia e GUSTAVSEN, Donna – Profissão Moda – 1ª Edição – Editorial Gustavo Gili, SL - Barcelona, 2013 – ISBN: 978-85-65985-21-5

6 Netgrafia

<http://blog.usenatureza.com/2010/03/roupas-surrealistas-para-o-mundo-underground/>

<http://blogs.loc.gov/music/2013/11/britten100-benjamin-britten-peter-pears-at-the-library/>

http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1900/N783/N783_item1/P4.html

<http://mariacallas4ever.org/HOME.html>

<http://mercadomedievalobidos.pt/>

<http://quiosquedasletras.blogs.sapo.pt/127977.html>

<http://the-gazette.com>

<http://vaatao.wix.com/vaatao>

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p01182sr/p0116t53>

<http://www.denverpost.com/2014/04/23/cirque-du-soleil-demands-a-lot-from-its-performers-in-varekai/>

<http://www.hollywoodreporter.com/news/game-thrones-costume-designers-reveal-705873>

https://en.wikipedia.org/wiki/Jacopo_Peri#/media/File:Jacopo_Peri_1.jpg

https://en.wikipedia.org/wiki/Medieval_theatre#/media/File:ChesterMysteryPlay_300dpi.jpg

https://en.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare#/media/File:Shakespeare.jpg

<https://i.pinimg.com/originals/96/83/b7/9683b7865695dbb4116f8e02e4a38893.png>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacopo_Peri

https://sv.wikipedia.org/wiki/Fidelio#/media/File:Act3_of_Fidelio_by_Beethoven_at_the_Th%C3%A9%C3%A2tre_Lyrique_1860_-_Gallica.jpg

<https://tnsc.pt/>

<https://www.britannica.com/biography/Benjamin-Britten>

<https://www.facebook.com/SaoCarlos/posts/10155286509752980>

https://www.huffingtonpost.com/style-section-la/iconic-costume-designer-e_b_768980.html

7 Anexos

Leprasa - Doente de Lepa
(homem)

- Camisola
- calça
- capa

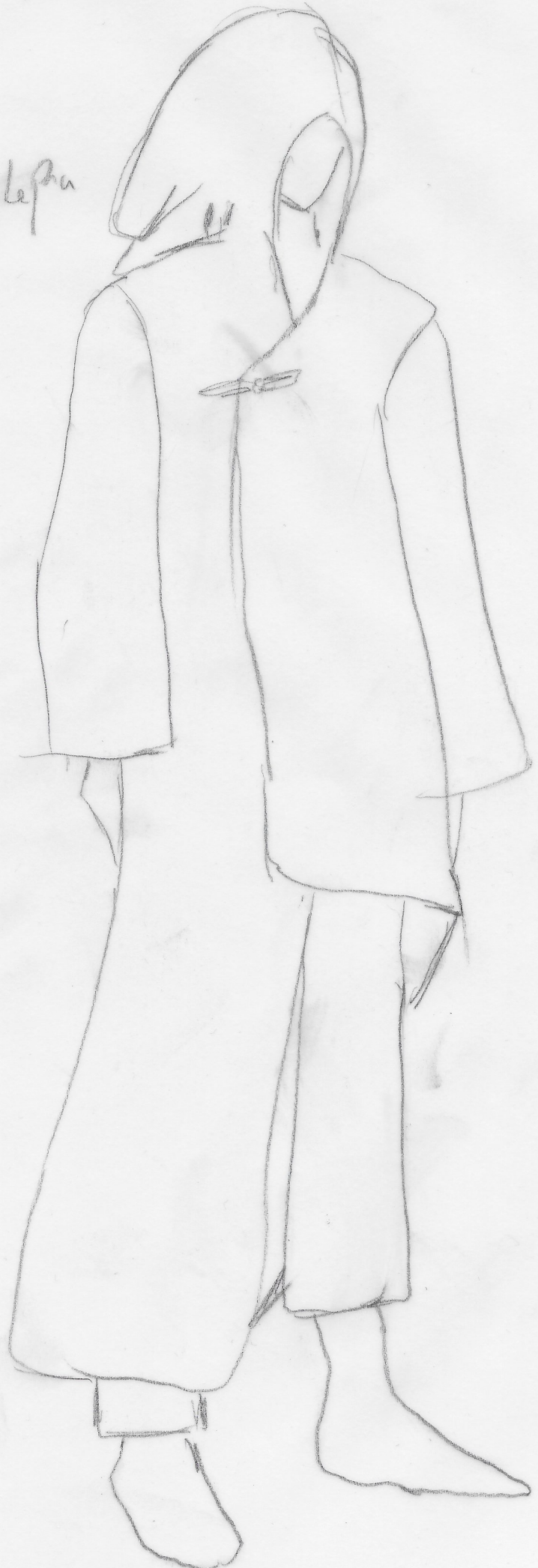
Estilo mendigo

capa para manter

a vergonha do personagem
e esconder a doença,

Roupa prática

e com retalhos



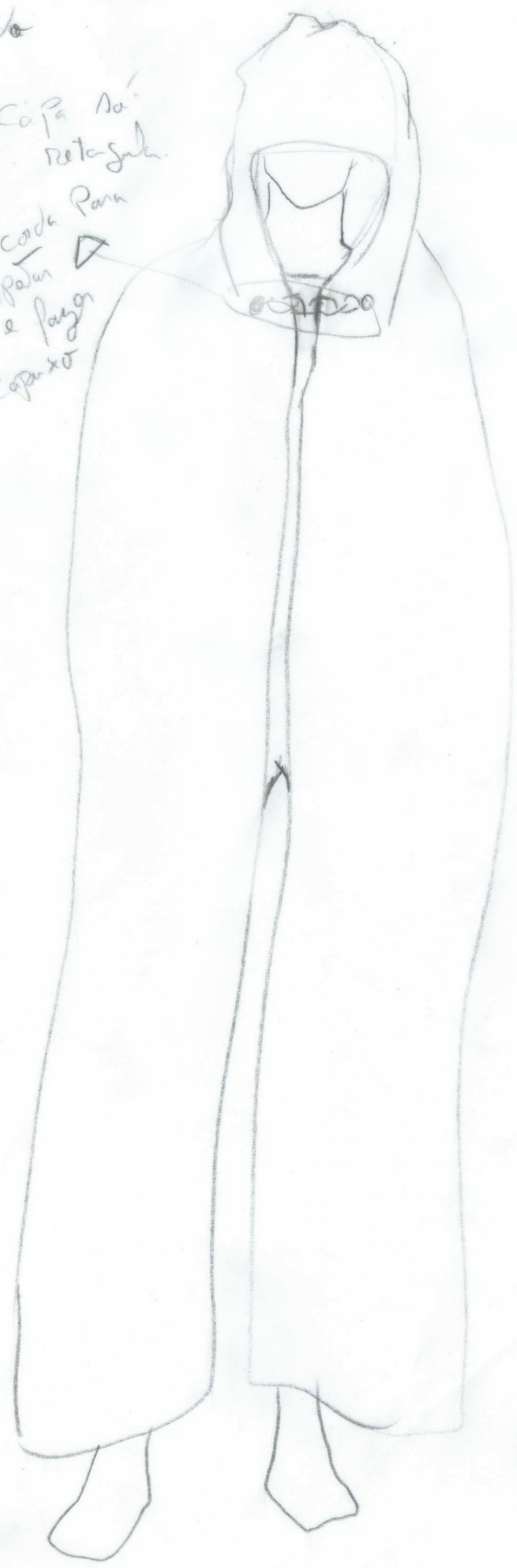
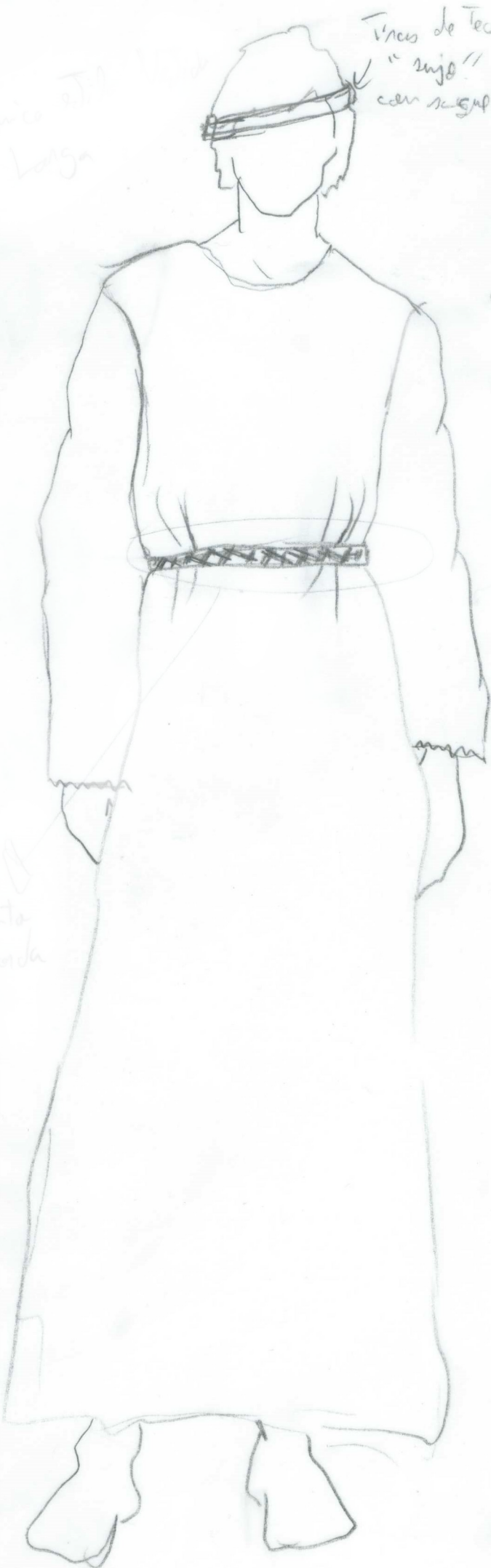
capa longa

Traco de tecido
"sujo"
com resaca

Capa do
retaguarda.

corda para
apertar
e fechar
capa x0

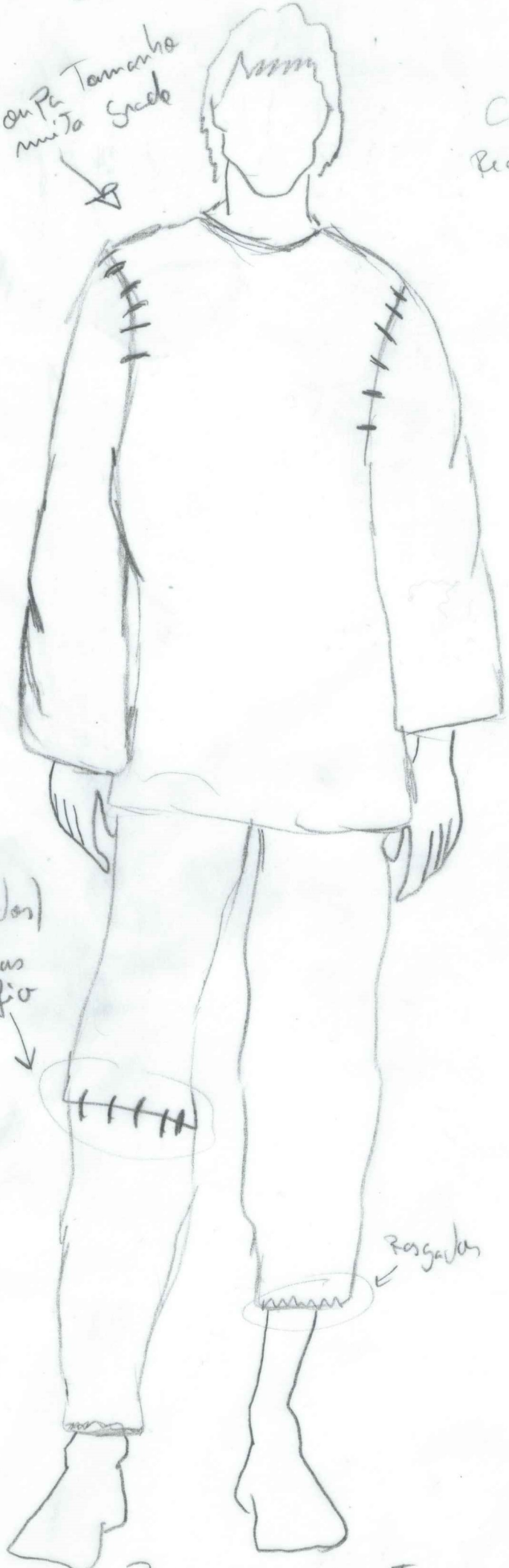
ta
nda



Tamanho Grande Para dar ideia de largura e altura

Roupa Tamanho muito grande

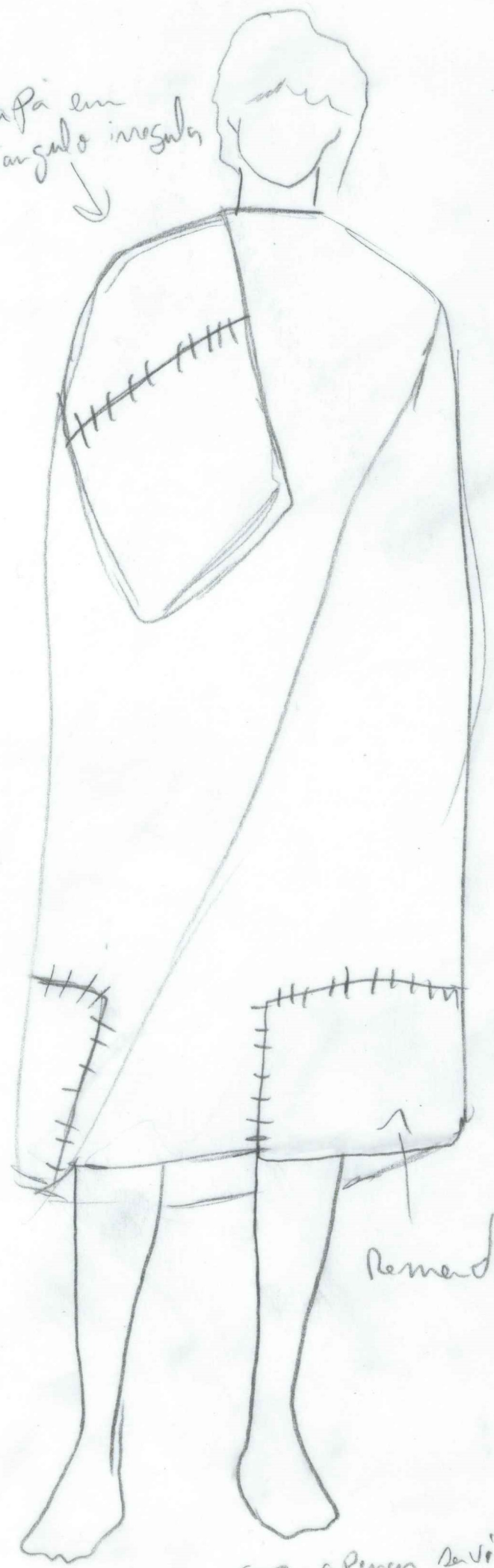
Capa em Retangulo irregular



Remendas Costuras com fio

Rasgadas

Reca surta com Terra e areias



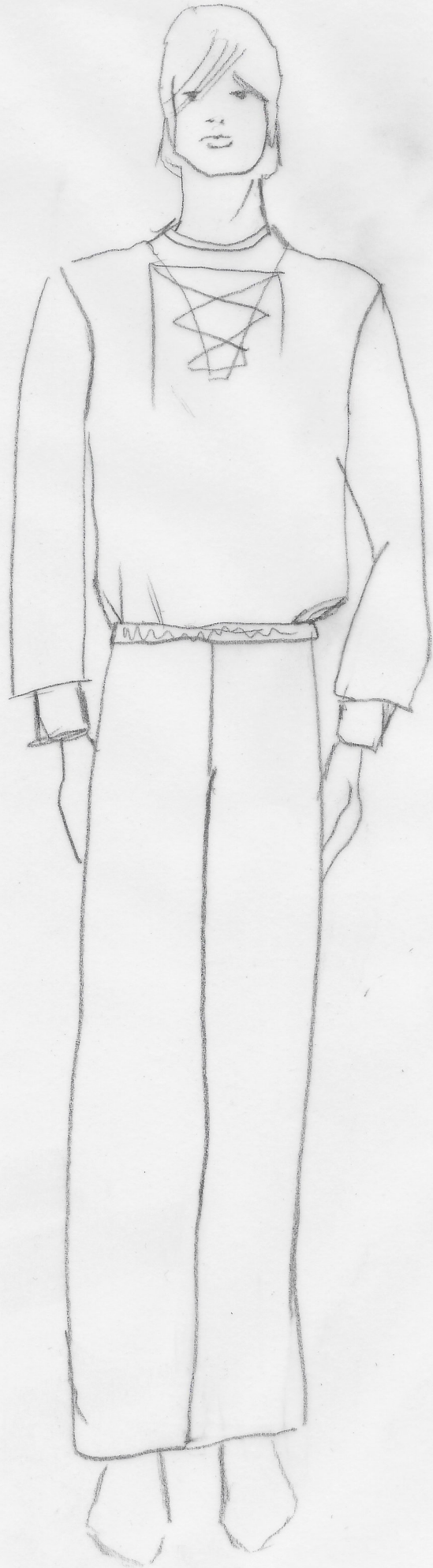
Remendas

Capa apenas servia Para Proteger do frio

Bunfăriseală
(Kamen)

- culșă
- legging
- Tunica
- Saia
- Camisă
- căpă ??

Rodna practica

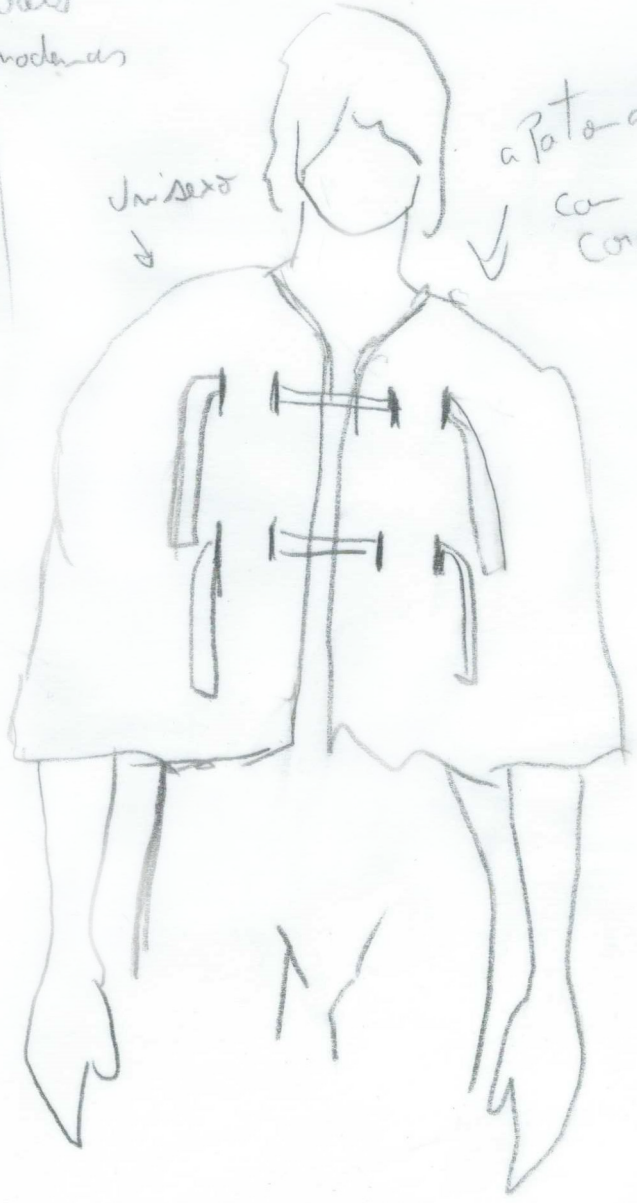
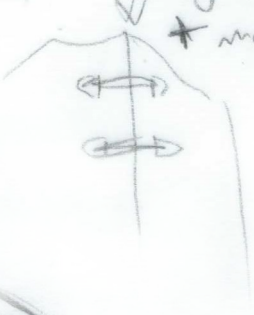




apota...
gab...
+ modernas

Unisexo

apota...
com
corda





Bufarrinha

(mulher)

Hipoteses...

- Saia até os pés
- Camisola longa comprida
- Túnica
- Avental
- Vestida
- Caba

Roupa Ter de
Ser prática e fácil
manusear

