

**ABERTURA PELA CARNE**  
**Relações entre o figurino e o corpo-atuante**

**OPENING THROUGH THE FLESH**  
**Relationships between costumes and the acting body**

Amabilis de Jesus da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO**

Tendo por recorte alguns exemplos do uso do figurino como ocultação do corpo do ator em cena, pretende-se relatar e analisar o processo de criação da montagem do espetáculo “A obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda”, da CiaSenhias de Teatro, para fazer notar procedimentos que conjugam modos diferenciados da presença do ator. O rastro ou o vestígio do corpo também serve como aporte para a discussão da máxima “No teatro o hábito faz o monge”, buscando encontrar em seus meandros algumas fissuras para a flexibilização das hierarquias nas divisões corpo-exterior/espírito-interior.

**PALAVRAS-CHAVES:** figurino, corpo, teatralidade.

**RESUMEN**

Centrándose en algunos ejemplos del uso del traje como ocultación del cuerpo del actor en la escena, intentamos informar y analizar el proceso de creación de la realización de la obra "A obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda", de la CiaSenhias de Teatro, para señalar los procedimientos que combinan diferentes modos de presencia del actor. El rastro o vestigio del cuerpo también sirve como una contribución a la discusión de la máxima "En el teatro el hábito hace al monje", buscando encontrar, en sus meandros, algunas grietas para la flexibilización que las jerarquías en las divisiones cuerpo-exterior/espíritu-interior.

**PALABRAS CLAVE:** vestuario, cuerpo, teatralidad.

**ABSTRACT**

Focusing on some examples of the use of costume as concealment of the body of the actor on the scene, we intend to report and analyze the creation process of performing the play “A obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda”, by the CiaSenhias Theater Group, to point out procedures that combine different modes of the actor’s presence. The trail or vestige of the body also serves as a contribution to the discussion of the maxim "In the theater the frock makes the monk," seeking to find, in its meanders, some cracks to make the hierarchies flexible in the body-exterior/spirit-interior divisions.

**KEYWORDS:** costume, body, theatricality.

A máxima “No teatro o hábito faz o monge” impõe-se como uma verdade inquestionável, sendo ponto factual para os estudos do figurino. Dela não se pode escapar. Basta lembrar que para os gregos a máscara era a *persona* e o figurino um complemento para garantir a verossimilhança. Mas sondá-la nos seus meandros, ou mesmo deixa-la em suspenso por momentos, talvez auxilie na

<sup>1</sup> UNESPAR – Campos de Curitiba II –FAP. Doutora em Artes Cênicas (UFBA). Professora de Figurino, Cenografia e Performance (FAP) e figurinista.

tarefa de perceber algum frescor no evanescido. Corruptela da máxima medieval “O hábito não faz o monge”, a máxima teatral flexibiliza hierarquias, ressaltando a interdependência do visível/invisível. Também inverte e acirra hierarquias.

Quando em defesa do extremo oposto, aquela em que o corpo-hábito parece sobrepujar o espírito, desfilam imagens: um telão pintado com formas abstratas. À frente, bailarinos nos seus figurinos geometrizados, unindo-se ao cenário. Seus corpos abstraídos, irreconhecíveis, tornam-se formas em movimento. São figuras planas. São pinturas tridimensionais. São corpos sumidos em linhas e cores, sem suscitar o espírito. *Skating Rink* (1922), sob a direção de Jean Börlin e com cenografia e figurino do artista visual Fernand Léger, uma das muitas montagens dos Ballets Russos que extrapolaram o sentido da máxima, evitando a menção à noção de personagens.

Diversamente, o figurino-corpo-da-máscara, grotesco, incomum, a evocar um espírito não humano nas montagens simbolistas, em busca de um corpo-ator coisificado, transmudado, e em coesão com o universo da *mimesis*, ou em outra hipótese, conforme esclarece Roberto Abirached (1994, p. 175): na subtração do corpo-ator do campo da representação, incorporando-o a uma linguagem teatralizada. Em favor da arte que não representa, mas revela por signos uma realidade subjetiva, como a descortinar o sonho.

Em *Ubu Rei* (1896), de Alfred Jarry, o grande marco da investida simbolista, o abandono da imagem figurativa, sem alusão à localidade ou tempo, e tendo na abstração o distanciamento de uma possível cópia da natureza. No excerto transcrito por Roubine, temos a fala de Jarry: “Desnecessário dizer que é preciso que o ator tenha uma voz especial, que é a voz do papel, como se a cavidade da boca da máscara não pudesse emitir senão o que disse a máscara, como se os músculos fossem maleáveis”. (JARRY, apud ROUBINE, 2003, p. 124). A voz cavernosa que acompanha esse corpo inventado para evidenciar uma osmose entre o mundo objetivo e subjetivo.

A insatisfação com o corpo do ator, por gerar campos de força entre o visível e o invisível, também encontrou abrigo nas falas de Maeterlink, como se a materialidade do corpo pudesse minimizar a alusão ao sonho, conforme esclarece Abirached (1994, p. 176). Em seu lugar, sugeria uma sombra, um reflexo, uma escultura ou um boneco. E seria um corpo não-humano para um espírito-alma, ou algo não-humano a precisar de um corpo não-humano para se manifestar? Ainda segundo Abirached, também nas experimentações de Hugo Ball, no Cabaré Voltaire, a utilização de máscaras acompanhadas por figurinos adornados por objetos inusitados parecia reclamar por um corpo diferenciado.

Mais contundente são as queixas de Gordon Craig, em *Da arte do teatro* (1965) referindo-se ao corpo humano como sendo de natureza imprópria para servir de instrumento para a arte, na sua

tese da Super Marionete. Uma “figura artificial” estaria mais apropriada para os seus propósitos. Porém, será com o encenador, coreógrafo e artista visual alemão Oskar Schlemmer, que a defesa toma fôlego. Para além do corpo como suporte para o pictórico, em *Balé Triádico* (1922), Schlemmer o torna, através do figurino, uma escultura, e escultura móvel. Com estruturas rígidas que exigiam movimentação diferenciada (em busca de um movimento convencional), o figurino impõe-se como sobre-corpo. No quadro *Dança das Varetas*, as varetas postas nas articulações do corpo-bailarino criam um corpo extra que alude ao corpo humano, sendo um meta-corpo, ao tempo que o faz desaparecer por completo. Ou ainda, algumas estruturas rígidas dos figurinos a provocar limitações para o corpo, adentrando-o. A discussão se amplia. Como sobre-corpo, o figurino é um corpo não humano, comparado às experiências simbolistas. Em outro sentido, sendo uma estrutura rígida e provocando dificuldades no movimentar, evidencia o humano. O jogo entre o visível e o invisível ganha mais camadas: alude ao corpo criado e ao corpo humano concomitantemente, sendo presença e ausência, permanência e impermanência.

Schlemmer se referia ao teatro como a arte do travestimento, reportando-se ao teatro grego. Mas se a máscara-figurino no teatro grego era um corpo idealizado, distanciando o personagem da realidade, sem, contudo, ferir a regra da verossimilhança, Schlemmer provoca um distanciamento ainda maior ao trazer figuras grotescas. Do mesmo modo, também faz uma aproximação menos velada quando utiliza acessórios como óculos e bigodes nas máscaras, num elaborado jogo entre o humano e o não-humano.

Na contramão, nos procedimentos do teatro naturalista a máxima “No teatro o hábito faz o monge” parece encontrar um lugar de solidez e diferença das demais estéticas, mais especificamente nas práticas do Teatro de Arte de Moscou, sob a direção de Stanislavski, na virada do século XIX para o XX. A dedicação incansável aos traços psicológicos (o interno) se reflete em materialidades (o externo) em tentativa de dar indicações pormenorizadas dos personagens, pois será o conjunto delas que alcançará a profundidade. As minúcias tratam das particularidades, das singularidades. Nada deve se perder. Quanto mais se dá a ver no exterior, mais se dá a ver do interior. Um reflexo fidedigno.

E o que poderia ser o interior? Onde e como ele se faz? A soma das características, dos atributos? O interior é anterior? A questão filosófica da existência se repete como ponto de confronto na criação da personagem. Numa resposta rápida e antes de qualquer elaboração, o interior é um espectro delineado anteriormente: tem nome, função, e está em relação à. Um fantasma ainda sem corpo. A resposta se torna complexa no momento da sua materialização, na qual a existência será tornada tecido, forma, cor, ao menos para os procedimentos do teatro

naturalista. Se assim não o fosse não se justificaria a preocupação com minúcias. Mas as minúcias, de grande importância, surgem das escolhas posteriores, ou seja, o interior continua em processo até que se cesse a definição do exterior. O espelho opera dos dois lados.

No segundo exercício das anotações de *A construção da personagem*, intitulado *Vestir a personagem*, Stanislavski exemplifica a situação oposta, na qual para as materialidades escolhidas se deverá buscar um interior. Kóstia, ao separar um fraque mofado nada sabe sobre um possível interior para esse exterior:

No entanto eu sentia que esse momento da minha primeira investidura naquele fraque mofado, bem como a aplicação da peruca e barba cinzento-amareladas, e do resto, tinha uma importância extrema para mim. Somente essas coisas materiais poderiam impelir-me a encontrar aquilo que eu estava buscando subconscientemente. Depositara nesse momento minha última esperança. (STANISLAVSKI, 2000, p. 30).

Da combinação do fraque mofado com a maquiagem borrada surgem pistas para o personagem do crítico e, logo em seguida, a pena de escrever posta entre os lábios, sugerindo uma linha rude. As ações vão se formatando: o hábito de morder a pena, numa atitude raivosa.

Embora esta discussão tenha se tornado corriqueira e desgastada pelas repetidas abordagens, por vezes de modos contundentes e alavancando novos entendimentos da linguagem teatral, também pode ser um ponto inicial para uma das pautas de discussão da cena recente: os rastros do corpo-ator. Até aqui, há a defesa das materialidades para ocultá-lo, e ignorando, sugerindo ou buscando refletir um espírito/interior. Mas será justamente no naturalismo onde a relação figurino/corpo mostrará falhas nesta ocultação. Algumas falácias revertidas, mais tarde, em benefício de outras percepções sobre o teatro.

O texto *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, de Erika Fischer-Lichte (2013), sobre a tensão gerada pelo corpo do ator, corpo real/ficcional, ocupa-se de um mapeamento de incidências, e forças contrárias que enriquecem tanto a percepção do campo real quanto a do ficcional. O recorte que estou propondo segue um caminho semelhante, mas centra-se na relação corpo/figurino. E nesse sentido, o naturalismo oferece possibilidades para uma análise não com base numa tensão proposital, mas nas disjunções, nas fragilidades e no que poderia ser considerado intransponível.

Duas naturezas distintas emergem quando observadas a relação corpo/figurino/interior. Uma delas, centrada no exercício de naturalização do corpo do ator ao do personagem. As atividades de laboratório que extrapolavam a sala de ensaio previam o uso de figurinos em perseverança na construção da personagem, cujos detalhes exteriores, percebidos nestas vivências ainda se somariam ao seu fechamento.

Os recursos de aproximação do corpo-ator ao corpo-personagem podiam incluir mudanças físicas (emagrecer, mudar o corte de cabelo, tirar ou deixar a barba crescer), ou, em outro sentido, a aproximação exigia não só o conhecimento dos manejos do figurino e acessórios como também o preparo da musculatura do corpo-ator, a exemplo da montagem de *Júlio César* (1903) – o ajuste do corpo ao peso das armas utilizadas pelos militares, aos seus mecanismos. Então, o corpo-ator é um corpo humano modificado pelo treinamento, e dispensa recursos protéticos.

Em outros casos, recorrendo ao uso de perucas, barbas e bigodes postiços, à barrigas falsas e enchimentos no tórax ou qualquer outra parte do corpo, há a criação de um corpo-extra, sobreposto, um corpo exterior, de materialidades não-humanas. Ambos os corpos, no naturalismo, estão a serviço da aproximação do corpo-ator ao corpo-personagem com o intuito de fazer crer que o corpo ali exposto é vivo, existente no instante da representação. Um corpo vivo e que não é o corpo-ator. Orgânico e inorgânico precisam estar amalgamados, em coesão, sem deixar vestígios nas suas junções. Distanto dos objetivos das montagens simbolistas e outras estéticas, no naturalismo o afastamento do humano não é premissa, não obstante os truques necessários para se fazer crível. Busca-se o corpo humano, persegue-se a precisão, inclusive nos detalhes que não chegarão às vistas do espectador. Para alcançar esse corpo humano só se pode fazê-lo negando o rastro do corpo-ator.

As críticas mais recorrentes ao naturalismo referiam-se às falácias, às impossibilidades de efetivação do propósito de junção entre a vida e a arte, a valorização exacerbada da exterioridade, museológica, dispersiva pelo detalhamento, excessiva ao ponto de uma super-realidade. Angelo Maria Ripellino, em *O truque e a alma* (1986), faz uma leitura demorada de todos esses pontos tornados senso comum, concluindo que as encenações de Stanislavski estavam tomadas pela teatralidade. Para concordar com Ripellino bastariam algumas passagens de *Minha vida na arte* (1989), nas quais o encenador russo defende a organização das cores dos figurinos e da cenografia tendo por imagem um buquê de flores, nas quais as cores se unem harmoniosamente.

Contudo, se no naturalismo a junção da vida com a arte é ameaçada pelos excessos, os vestígios do corpo-ator aparecem na própria naturalização do corpo, assim como aparecem na possível projeção do interior do exterior. Os exercícios pautados no “eu sou”, deixam transparecer a humanidade do corpo-ator, manifesta em emoções, sentimento que serão disponibilizados para a melhor representação deste ser inexistente, que é uma extensão híbrida, pois mostra duas noções de interior: a já existente (humana) e inexistente (por isso, inumana).

Nas discussões recentes a outra extremidade toma lugar: as autobiografias somadas ou postas lado a lado com textos ficcionais, ou situações marcadas pela adoção da noção de não-personagem. Nestas, o intuito é de aproximação do corpo do ator, ficcionalizado também, mas deixando ver suas

características individuais, deixando ver o seus próprios corpos comuns ou extraordinários em algum aspecto, sempre singular.

O trabalho de apontamento das disjunções e falácias não devem ser entendidos aqui senão como a tentativa de pousar o olhar sobre os pontos que podem significar lugar de investimento para outras combinações. Faz-se mister a fé nas sutilizas, pois haverá sempre algum pequeno deslize, algo a ser ponto de distração para o insistente desejo da dúvida. Também faz-se mister a fé nas sutilezas para se seguir adiante, e se reportar a uma possível trajetória não deve significar minimizações da originalidade. Nas recombinações se alarga os campos, se borram as fronteiras.

### **Obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda**

Tentarei, aqui, superar o desconforto em discorrer sobre o meu próprio fazer artístico. Desconforto porque a descrição do processo criativo se junta a uma análise que me coloca também no lugar de um espectador que vivenciou, com máxima potência, quaisquer das intenções ensejadas. E sabemos, é sempre difícil para o espectador comum alcançar os detalhes ínfimos, as insinuações, as entrelinhas, e tudo que esconde para mostrar uma totalidade. E, no entanto, perde-se justamente as possíveis leituras, a possível vivência, a experiência incomum do espectador comum. Sem esse risco, contudo, não acrescentaríamos nada aos nossos exercícios do dia-a-dia.

Trago, então, considerações sobre o processo de montagem de *Obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda* (2013), texto de Daniel Veronese, sob a direção de Sueli Araujo, com a CiaSenhas de Teatro, na qual participei como figurinista. Faço lembrar que essas reflexões são posteriores, já separadas do processo criativo, embora muitas delas tenham sido comungadas com a diretora, o elenco, a maquiadora, o sonoplasta, o cenógrafo e o iluminador; embora, muitas delas tenham sido originadas na fala dos integrantes, nas suas observações diárias. Não farei separação e me juntarei a todos eles (as) em prol de uma descrição mais acertada.

A partir de cartas endereçadas aos pais, à amiga e ao namorado, a trama do texto de Veronese é marcadamente um jogo entre as diferentes percepções dos envolvidos sobre uma jovem ausentada, por motivos desconhecidos. Um jogo porque as percepções não trazem um retrato coeso, claro, e o público segue as fragmentações das pistas dadas sobre essa jovem e seu desaparecimento. Um jogo porque as percepções de cada personagem também se desestabilizam com as percepções do outro. O carteiro, último personagem a entrar, polemiza ainda mais, inviabilizando a intenção de consenso.

O público, que acompanha estas diferentes perspectivas, torna-se cúmplice de cada personagem, seguindo os abalos e transformações destas perspectivas. Inicialmente, os personagens parecem ter postos definitivos: um pai, uma mãe, uma amiga e um namorado, e suas relações

previsíveis numa estrutura familiar comum. No desenvolver, as nuances sobrepostas passam a fragilizar os postos, e fazendo notar uma estrutura incerta, inusitada, com instigantes lacunas nos relatos e a permitir obscuridades. O motivo do desaparecimento sede lugar à pergunta que antes parecia ter resposta certa: quem é, de fato, a jovem desaparecida?

Aos poucos vão se elencando outras perguntas, escondidas sob o mote principal: Somos a percepção do outro? Podemos confiar na percepção do outro? O quão estáveis ou abaláveis são essas percepções? O que pode restar da existência, um conjunto de atitudes também contestáveis, interpretáveis? O corpo ausente da jovem é metáfora da fragilidade da constituição do ser, e é pura subjetividade. Sua existência, mediada por outrem, escapa, é fugidia. A missão do público parece ser a de reconstituição dessa existência, afinal, também recai sobre ele responsabilidades. E também o público muda de postos, penetrando subjetividades.

Nos primeiros ensaios, os atores experimentaram figurinos trazidos por eles mesmos, como a reconhecer seus próprios corpos e os corpos dos personagens. Sem censuras, os exercícios permitiam desde a mudança de gêneros (através dos figurinos), à experiências nos usos das vozes e dos gestos, com mais ou com menos intensidade na teatralidade. Surgiram algumas questões, alguns anseios, e notadamente as figuras do pai e da mãe, que tomam boa parte do texto, indicaram que poderiam ser um lugar para alguma intervenção, alguma modificação a causar estranhamento, pois a elas relacionamos estabilidade: um pai será sempre um pai, assim como uma mãe será sempre uma mãe.

Nas diversificações foram usados figurinos femininos para o pai e figurinos masculinos para a mãe. Tais experimentações serviram para definir o que não se considerava apropriado: imediatamente esses figurinos pediam o acompanhamento de uma voz falseada, movimentações estereotipadas. Quando comecei a participar do processo, ainda ressoava o desejo de experimentações voltadas para os gêneros, mas evitando recair em classificações. Persistimos nesse caminho.

Outros aspectos da cena começavam a se delinear. O desejo de “expandir os espaços de afeto entre atores e plateia” (nas palavras da diretora Sueli Araujo), faziam pensar num espaço que não apartasse o público da encenação, que o colocasse em proximidade, como testemunha do acontecimento, ou como partícipe dos jogos de verdades/mentiras/ficcionalizações ali trazidas. Optou-se por um espaço que sugerisse a interioridade de uma casa, com mesa de cozinha, utensílios que viessem a ser utilizados (xícaras e talheres), mais as cadeiras para o público, algumas delas colocadas ao centro da encenação e com rodinhas para movimentações. Junto às cadeiras do público

também ficavam as cadeiras de alguns personagens. Apesar de não optar pela quarta parede, a cenografia ganhou um tom de ambientação naturalista, ancorando a dramaturgia nesse sentido.

Sobre a discussão do desaparecimento da jovem tínhamos por guia acontecimentos políticos, a exemplos de períodos de guerra e ditaduras. Fatos que causaram desaparecimento de pessoas públicas, pessoas comuns, mas que tiveram sua existência interrompida e sem direito a fechamentos perante seus entes queridos. Nos anos subsequentes, as formas de lidar com essas faltas, individual e coletivamente. A atemporalidade no figurino foi pensada como uma extensão no tempo, como uma angústia que perdura, que sobrevive, que não se dissolve, mas se transforma em outras contestações, em outros desejos.

Visualmente, a personagem da Amiga (Ciliane Vendruscolo) teve por inspiração jovens da década de 1950, anos em que se tornou habitual o uso de calças compridas para as mulheres. Seu figurino compunha-se de calça comprida, botas e jaqueta em couro. Para o Carteiro (Rafael de Lari), optamos por personagens de filmes da década de 1970, a trazer um discreto humor na calça boca se sino, com padrões de xadrez combinando com os debruns da camisa, e sapatos de bico fino. O Namorado (Keni Rogers), com seus coturnos, calça jeans dobrada acima do coturno, camiseta e colete de couro, em lembrança à irreverência dos jovens da década de 1980. Para os figurinos e maquiagem desses três personagens tentamos encontrar o mesmo tom naturalista da cenografia.

Nas personagens da Mãe e do Pai foi possível encontrar brechas para um jogo de contradição e fortalecimento da dramaturgia. Vimos nos anos de 1940, do pós-guerra, algumas imagens que se relacionavam com os assuntos discutidos nos ensaios: homens, chefes de família, voltando da guerra inválidos física/psiquicamente; mulheres tornando-se arrimo de família; os conflitos entre a figura masculina e feminina, outrora tão separada pelos afazeres, agora com divisões mais afrouxadas; mulheres vestidas por *tailleurs* indo para seus trabalhos na linha de produção de grandes fábricas; o *tailleur* como lembrança da farda masculina em adaptação ao corpo feminino; imagens de uma “nova mulher” construídas e propagadas pelo cinema hollywoodiano, vestidas por roupas de cortes retos, roupas angulosas, de ombreiras ressaltadas para avolumar os ombros, com suas cigarrilhas, lançando um olhar fatal.

Então nos pareceu que aqueles primeiros anseios por inverter os papéis masculinos e femininos poderiam ganhar sentidos e forças, se solucionados de modo a não prejudicar o tratamento dado à voz e ao corpo. Para a Mãe (Luiz Bertazzo), escolhemos um terno azul marinho, de corte tradicional, e sapatos pretos. No lugar da camisa branca masculina pusemos uma camisa branca feminina, acompanhada por uma peruca feminina, longa, cacheada, num penteado de época, e maquiagem feminina suavizando os traços de seu rosto masculino. Enquanto que para o Pai



(Greice Barros), escolhemos um *tailleur* xadrez, em cores pastéis, meias de seda fumê, sapatos marrons de salto quadrado e uma camisa masculina branca com gravata preta. No rosto, um bigode. Os cabelos arrumados num corte masculino da época.

Esta solução buscava fugir de classificações como *crossdressing*<sup>2</sup> e outras tantas voltadas para as questões de gênero, e a inversão se deu apenas para o busto, rosto e cabelo dos atores, formando uma figura híbrida, mas integrada pela utilização naturalista dos acessórios protéticos.

O espetáculo se inicia com as falas do Pai e da Mãe, enquanto os demais personagens estão sentados nas cadeiras junto ao público. Suas imagens híbridas causam estranhamento imediato e somente com o desenvolver do texto é que se confirma as informações: o Pai tem o corpo e a voz de mulher (o corpo de Greice Barros) e a Mãe tem o corpo e a voz de um homem (Luiz Bertazzo).

Os textos não foram adaptados, suavizando ou endurecendo em qualquer aspecto, manteve-se na íntegra, para contrastar as palavras e o tom das vozes, as palavras e as imagens em contradição. Ao serem ditos os textos da Mãe, há uma desnaturalização da figura feminina e de seus papéis sociais frequentes, definidos e aceitos. Entre o texto e a ruptura com o tom naturalista nos demais elementos do figurino, cria-se um espaço de tensão, demandando um tempo de acomodação. Depois, o rosto suavizado do ator une-se ao texto, enquanto que sua voz e corpo ainda o contradizem. Tão logo se estabelece esta relação, outro dado passa a ser motivo de tensão: surgem pequenas nuances no texto, pequenos lapsos, informações cruzadas que não se coadunam, e novamente as informações dos corpos dos atores dão força às dúvidas, evidenciando a falência das verdades.

Em *O visível e o invisível* (2005), Merleau-Ponty cria uma ontologia da **carne**, uma espécie de espessura entre o que é visto e quem vê, e nessa espessura estaria a possibilidade do **sentir com**. Pura latência, a carne das coisas seria um estado bruto, o campo da experiência anterior. E Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1998), fala de uma cisão no olhar para a penetração nas espessuras, a provocar espedaçamento e obscurecimento do visível. É partir dessas duas indicações que proponho observar as fissuras criadas entre o texto, o figurino e os corpos dos atores/personagens. Se a máxima “No teatro o hábito faz o monge” se mantiver em suspenso, poderemos pensar no hábito como uma **abertura pela carne**, em metáfora.

Entre o corpo/voz e o rosto/cabelo dos dois personagens cria-se um hiato, como uma fissura, ou um vão, pelo qual se pode observar os dois lados. Permanecendo no vão, os dois corpos (do ator e do personagem) se juntam e se separam. Um reavivando a natureza do outro. Um, o corpo não

---

<sup>2</sup> Cross-dressing é um termo referente às pessoas que vestem roupas ou acessórios que comumente estão associados ao sexo oposto.

humano (de próteses). O outro, o corpo humano. Se complementam. O corpo não-humano denuncia o truque. O corpo humano anima o corpo não-humano. Se afastam. O corpo não-humano é camuflagem do corpo humano. O corpo humano é estranhamento. Se fundem. O corpo não humano faz aproximar o humano. O corpo humano é renúncia. O corpo humano é rastro, é vestígio.

O corpo humano é corpo que desaparece, que se desintegra, é o corpo fora da cena, anulando-se nos relatos desencontrados, é o corpo que não chegamos a conhecer, é o corpo retratado, é memória alheia. Mas o corpo humano é realidade desmascarada. Permanência e impermanência. É presença e é ausência.

Se se mantiver em suspenso a máxima “No teatro o hábito faz o monge”, pode-se pensar no figurino não como hábito, mas como carne aberta, que faz ver um monge, que o aproxima e que o desvela, mas que não o encerra.

A história do figurino é tentativa de ocultação e desvelamento do corpo-ator, e é história do dentro e do fora, do interior e do exterior. Mas as recombinações recentes parecem pairar justamente no rastro, no vestígio.

Espectáculo: Obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda. Direção: Sueli Araújo.  
CiaSenhas de Teatro. Fotos: Elenize Dezgeniski.





## REFERÊNCIAS

ABIRACHED, Robert. **La crisis del personaje en el teatro moderno**. Madrid: Fabricaciones de la Asociación de Directores de Escena de Espanha, 1994.

CRAIG, Edward Gordon. **Da Arte do Teatro**. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, 1965.

DIDI-HUBEMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FISCHER-LICHTE. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Trad. Marcus Borja. Revista Sala Preta, v.13, n.2: 2013.

MERLEAU-PONTY. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RIPELLINO, Angelo Maria. **O truque e a alma**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. **A preparação do ator**. Trad. Pontes Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. **Minha vida na arte**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Recebido em 10/06/2014

Aprovado em 02/07/2014

Publicado em 31/07/2014