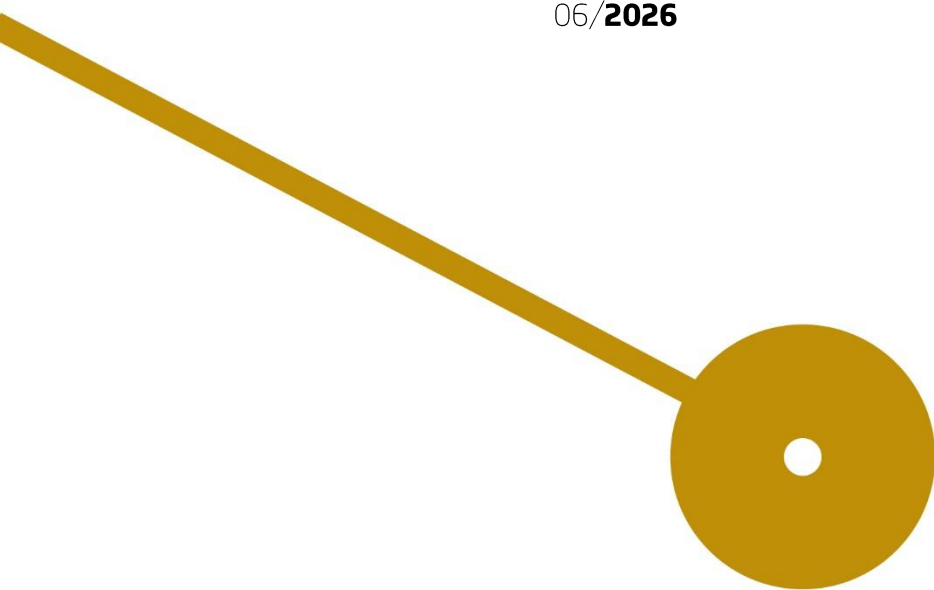




Tecendo Personagens no Guarda-Roupa do Teatro Nacional de São João O trabalho invisível entre a agulha e a cena

Ana Rafaela Pereira Alves

06/2026





**MESTRADO
ARTES CÉNICAS**
FIGURINO

Tecendo Personagens no Guarda-Roupa do Teatro Nacional de São João

O trabalho invisível entre a agulha e a cena

Ana Rafaela Pereira Alves

Relatório apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Cénicas, especialização em Figurino.

Professora Orientadora: Letícia dos Santos
Orientadora de Estágio: Elisabete Leão

06/**2026**

Dedico este trabalho aos profissionais das artes do espetáculo e do figurino, em particular.

Agradecimentos

Desejo agradecer a todos os professores. Em particular, à minha orientadora Letícia dos Santos pela orientação e disponibilidade e às professoras Filipa Martins e Mónica Melo pelo auxílio prestado, ao longo deste processo.

Agradeço também a toda a equipa do TNSJ e, em especial, a Elisabete Leão, Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira, Isabel Pereira, Dora Pereira, Guilherme Monteiro, Andrea Graaf e Helena Carvalho pelo acolhimento e apoio durante e após o estágio. Um agradecimento adicional a Clementina Delgado, Luísa Cruz, Nuno Carinhas e Paulo Freixinho pelas generosas entrevistas.

Por fim, agradeço à minha mãe e a José Mota pelo incentivo constante.

Resumo

Este relatório de estágio foi elaborado no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas - Área de Especialização em Figurino, a partir do trabalho realizado no estágio curricular no Departamento de Guarda-Roupa e Adereços do Teatro Nacional de São João, durante o qual foram acompanhados os processos de construção e manutenção dos figurinos do espetáculo *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*.

Esta experiência prática em ambiente profissional, complementada com a análise de referências literárias e de entrevistas realizadas, foi a base para a reflexão desenvolvida neste relatório que propõe responder à questão: será o papel do executante, neste caso da costureira teatral, meramente técnico, ou poderá esse cargo conter um potencial criativo na conceção dos figurinos?

Para além de questionar a tradicional fronteira entre criação e execução, este estudo teve ainda como objetivo desocultar esse trabalho, por vezes, invisível, de forma a contribuir para a sua valorização e para o reconhecimento da importância das profissões de bastidores nas artes performativas. Essa valorização facilita a transmissão do saber-fazer da costura teatral a futuras gerações de profissionais, preservando esta profissão essencial para a criação de figurinos.

A par da pesquisa, o contacto direto com o trabalho desenvolvido pela equipa do Departamento permitiu adquirir e consolidar conhecimentos relativos à execução e confeção de figurinos e enaltecer a importância do afeto e da dimensão humana no meio teatral.

Palavras-chave

costura teatral; trabalho invisível; figurino; guarda-roupa; criação e/vs execução

Abstract

This internship report was prepared as part of the Mestrado em Artes Cénicas - Área de Especialização em Figurino, based on the work carried out during the curricular internship at the Costume and Props Department of the Teatro Nacional de São João, during the processes of construction and maintenance of costumes for the production *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*.

This practical experience in a professional setting, supplemented by an analysis of literary references and interviews, formed the basis for the reflection presented in this report, which addresses the following question: is the role of the executant - in this case, the theatrical seamstress - merely technical or does this position hold creative potential in the conception of costumes?

In addition to questioning the traditional boundary between creation and execution, this study also aimed to bring this often-invisible work to light, thereby contributing to its appreciation and to the recognition of the importance of backstage professions in the performing arts. This appreciation facilitates the transmission of theatrical sewing know-how to future generations of professionals, preserving this profession that is essential to the creation of costumes.

In addition to the reflection, direct contact with the work carried out by the Department's team allowed to acquire and consolidate knowledge regarding the creation and confection of costumes and to highlight the importance of affection and the human dimension in the theatre universe.

Keywords

theatrical sewing; invisible work; costume; wardrobe; creation and/vs execution

Índice

Introdução	1
1. Enquadramento Institucional do Estágio	4
1.1. O TNSJ	4
1.2. O Departamento de Guarda-Roupa e Adereços	6
2. Enquadramento Artístico do Espetáculo	7
2.1. Robert Walser	7
2.2. <i>Branca de Neve & Outros Dramalhetes</i> – Texto e Dramaturgia	8
2.3. Conceito Plástico	9
3. Estágio	14
3.1. Leitura Técnica	14
3.2. Pesquisa e Compra de Materiais	15
3.3. Tiragem de Medidas	16
3.4. Prototipagem e Provas	16
3.5. Confeção	19
3.6. Filmagens e Sessão Fotográfica	20
3.7. Montagem	22
3.8. Acompanhamento de Ensaios e Acabamentos	23
3.9. Acompanhamento de Espetáculos e Manutenção	24
4. O Trabalho Invisível das Costureiras Teatrais	26
4.1. Trabalho Invisível	26
4.2. Criação vs execução	27
4.3. <i>Savoir-faire</i>	29
4.4. Análise das Entrevistas	33
4.5. Experiência de Estagiária	40
Conclusão	43
Referências Bibliográficas	45
Anexos	

ESMAE

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**

POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Introdução

Na construção de um espetáculo, encontram-se envolvidas várias áreas e respetivos profissionais, alguns dos quais parecem invisíveis para o público, embora sejam fundamentais ao processo. Entre eles, encontram-se as costureiras, essenciais para a construção dos figurinos e, consequentemente, para a criação plástica da cena.

“O figurino é tudo aquilo que é criado sobre o corpo de um intérprete, o que o tapa ou destapa, o maquilha, calça ou penteia (...)” (Castro, 2010, p.12). Para além de reforçar a estética do espetáculo em que é integrado, demonstra-se essencial para a compreensão do mesmo, pois, através do figurino, é possível localizar a ação num tempo e espaço, definir a identidade da personagem e refletir a visão dos criadores sobre a temática da obra ou sobre determinada figura. Nasce da criação do figurinista em diálogo com a encenação e com as várias áreas envolvidas na construção coletiva do espetáculo.

Após definido o design, a confeção das peças torna-se um trabalho colaborativo entre o figurinista e os profissionais responsáveis pela execução, sendo essa relação indispensável para o sucesso do figurino. Mesmo após a sua entrega, o trabalho coletivo continua: nas mãos do ator que se apropria das características do seu figurino na construção da personagem e na forma como o estima dentro e fora de cena.

Esta reflexão colocou o foco no trabalho desenvolvido pelas costureiras responsáveis pela confeção dos figurinos. Foi desenvolvida a partir da experiência prática adquirida num estágio no Departamento de Guarda-Roupa e Adereços do Teatro Nacional de São João (TNSJ), que decorreu entre 22 de setembro e 14 de dezembro. Durante o estágio, foram acompanhadas a preparação, a construção e a manutenção dos figurinos do espetáculo *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*, criado a partir dos textos *Gata Borralheira*, *Branca de Neve* e *A Bela Adormecida* de Robert Walser. Encenado por Nuno

Carinhas, este espetáculo marcou o seu regresso ao TNSJ, onde foi diretor artístico entre 2009 e 2018. O encenador foi também um dos figurinistas da peça, partilhando a autoria dos figurinos com Letícia dos Santos.

tradução Célia Henriques João Barrento (poemas)	video Luís Porto	interpretação Alberto Magassela Conto , <i>Rei [Branca de Neve]</i> Joana Carvalho <i>Primeira Irmã</i> , <i>Pajem</i> , <i>Rainha [Branca de Neve]</i> , <i>Bela Adormecida</i> Lisa Reis <i>Segunda Irmã</i> , <i>Pajem</i> , <i>Branca de Neve</i> Luisa Cruz <i>Gata Borralheira</i> , <i>Rainha [Bela Adormecida]</i> Patrícia Queirós <i>Bobo</i> , <i>Pajem</i> , <i>Dama de Honra</i> Paulo Freixinho <i>Príncipe</i> <i>[Gata Borralheira, Branca de Neve]</i> , <i>Forasteiro</i> Pedro Almendra <i>Rei [Gata Borralheira, Bela Adormecida]</i> , <i>Caçador</i>
cenografia Pedro Tudela	atriz Sara Carinhas	
figurinos Letícia dos Santos Nuno Carinhas	<i>gaffer</i> Henrique Queirós	
música e desenho de som Madalena Palmeirim	som direto Luís Silveira	
desenho de luz Wilma Moutinho	cabelos e caracterização Bárbara Brandão	
preparação vocal e elocução Ana Celeste Ferreira	Imagens modeladas com Inteligência Artificial	
assistência de encenação Marta Taveira		

Figura 1. Excerto da Folha de Sala. Fonte: TNSJ

Embora tenha desempenhado variadas funções pertencentes ao Departamento de Guarda-Roupa e Adereços, este estágio esteve mais focado nos processos de confeção, permitindo-me aprofundar competências enquanto executante e conhecer novas técnicas e métodos de trabalho, através da prática e do contacto com profissionais com muita experiência no meio.

A vontade de realizar este estudo surgiu no seguimento das produções da Licenciatura em Teatro – Variante de Figurino da ESMAE, nas quais os alunos da área desempenham todas as funções associadas ao Figurino, passando pela criação, execução e manutenção. Este percurso despertou o meu interesse pela função de executante, pela confeção e pelo atelier, onde o figurino começa a ganhar forma. Ainda durante a licenciatura, no âmbito do projeto NOS/NOUS¹, tive a oportunidade de construir figurinos no atelier do TNSJ, acompanhada pela sua equipa, cujos conselhos me fizeram cres-

¹NÓS/NOUS - projeto ERASMUS+ que envolve 5 escolas de Ensino Superior e 4 teatros europeus e culmina na criação de um espetáculo, desenvolvido em ambiente de residência artística e apresentado no Porto, Lisboa, Santiago de Compostela e Lyon. A criação é dirigida por artistas profissionais e as restantes funções criativas e performativas são executadas por uma equipa de estudantes selecionados dessas escolas. No caso da equipa que integrei, durante a edição de 2024, a residência iniciou-se no Centro Dramático Galego e continuou no Teatro Nacional de São João.

cer enquanto profissional e com quem aprendi novas técnicas de confecção. Essa experiência reforçou a vontade de seguir este caminho.

A existência de um departamento de guarda-roupa fixo no TNSJ garante as condições necessárias para a confecção de figurinos para as suas criações, sendo uma realidade que contraria o panorama artístico nacional, onde, frequentemente, as produções recorrem a peças compradas para resolver os figurinos, por vezes, sem figurinista, por falta de orçamento, prazos apertados de criação e/ou desvalorização da área.

Para a construção de um figurino, é exigida uma costura que não é comum. No entanto, apesar da sua especificidade, existe escassa literatura sobre a mesma e poucos testemunhos de quem e sobre quem a executa, especialmente no panorama português, o que reforça a incompreensão sobre este trabalho desenvolvido em bastidores, pelo que este estudo se torna pertinente para a valorização deste saber-fazer e dos seus profissionais. Perante este contexto, o contacto direto com a realidade profissional foi considerado o meio mais adequado para a recolha e análise de informação, pelo que foi seguida a modalidade de Estágio.

Para além de procurar contribuir para o conhecimento e valorização dos trabalhos de bastidor, no âmbito da criação das artes performativas, este estudo tem ainda como objetivo evidenciar que a costura teatral pode dar espaço a uma colaboração dos seus executantes nas decisões criativas, não sendo apenas um trabalho funcional.

Nesse sentido, com o objetivo de elaborar uma reflexão crítica sobre os temas expostos, adotaram-se as metodologias da observação participante, através da execução das tarefas de estágio registadas em diário de bordo, e da análise qualitativa dessas observações e anotações, de referências literárias e de entrevistas realizadas a profissionais envolvidos no espetáculo *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*.

1. Enquadramento Institucional do Estágio

1.1. O TNSJ

O Teatro Nacional de São João foi projetado pelo arquiteto Vincenzo Mazzoneschi e inaugurado a 13 de maio de 1798 como Real Teatro de São João, sendo o primeiro edifício da cidade do Porto a ser construído exclusivamente para a apresentação de espetáculos (TNSJ, s.d.). A sua atividade passou pela exibição de teatro declamado e teatro lírico, mas ficou marcada principalmente pela ópera italiana.

O teatro foi destruído por um incêndio em 1908, sendo posteriormente reconstruído de acordo com o projeto do arquiteto José Marques da Silva e reinaugurado em 1920. Em 1932, devido ao declínio da atividade teatral portuense, tornou-se o São João Cine, dedicando-se à exibição cinematográfica.

Após sofrer um novo período de degradação, o edifício foi adquirido pelo Estado e inaugurado como Teatro Nacional de São João, em 1992, passando por uma remodelação, nos três anos seguintes (Cultura Portugal, s.d.), que seguiu o projeto do arquiteto João Carreira (TNSJ, s.d.).



Figura 2. Teatro Nacional de São João. Fonte: Teatro Nacional de São João

Atualmente, a sua programação é maioritariamente dedicada ao teatro, embora dê também palco à dança e à música. O TNSJ

(...) tem como principais objetivos a criação e apresentação de espetáculos de teatro, dos vários géneros, segundo padrões de excelência artística e técnica, e a promoção do contacto regular dos públicos com as obras referenciais, clássicas e contemporâneas, do repertório dramático nacional e universal.

Considerando o teatro como arte por excelência da corporização e transmissão da palavra, o TNSJ tem como eixo programático a defesa da língua portuguesa e da

dramaturgia em língua portuguesa, na sua norma e na sua polimorfia, incluindo as suas variantes dialetais. (TNSJ, s.d.)

Apesar da importância atribuída à língua portuguesa, também participa e acolhe espetáculos e festivais internacionais, promovendo intercâmbio de produções. Essa circulação de projetos ocorre também dentro da rede nacional de teatros, cuja colaboração promove a descentralização cultural.

Contando com um Centro Educativo, o TNSJ dedica-se ainda à formação e à qualificação de novos públicos e da sua equipa e à “(...) nobilitação dos ofícios do espetáculo e dos modos de produção e comunicação teatrais.” (TNSJ, s.d.), o que contribui para o reconhecimento de todas as profissões que sustentam cada apresentação e para uma compreensão mais abrangente do processo artístico.

Para além do edifício do Teatro Nacional de São João, a instituição integra ainda o Teatro Carlos Alberto e o Mosteiro de São Bento da Vitória, onde também se apresentam espetáculos e programas complementares e se acolhem vários serviços da casa (TNSJ, s.d.). A organização em departamentos (Figura 3) e a colaboração constante entre eles permitem que a instituição funcione como “(...) uma das máquinas mais bem oleadas (...)” (Carinhas, comunicação pessoal, 2025).

Conselho de Administração	Pedro Sobrado, Cláudia Leite, Nuno Mouro
Direção Artística	Victor Hugo Pontes
Gabinete do CA	<i>Assessores</i> João Luis Pereira, Maria Miguel Von Hafe <i>Assistente</i> Paula Almeida <i>Comunicação</i> Maria João Pereira <i>Motorista</i> António Ferreira
Adjunta da Direção Artística	Joana Ventura
Atores	Ana Afonso Lourenço, Joana Carvalho, Marco Olival, Patrícia Queirós, Pedro Almendra, Pedro Frias
Produção	Maria João Teixeira, Alexandra Novo, Eunice Basto, Inês Sousa, João Cunha, Mónica Rocha, Maria do Céu Soares <i>Cenografia</i> Teresa Grácio <i>Guarda-roupa e Adereços</i> Elisabete Leão, Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira, Isabel Pereira, Guilherme Monteiro, Dora Pereira
Palco	Emanuel Pina, Diná Gonçalves <i>Cena</i> Pedro Guimarães, Cátia Esteves, Andrea Graf <i>Som</i> Joel Azevedo, António Bica, Fernando Santos, João Pedro Soares <i>Luz</i> Filipe Pinheiro, Adão Gonçalves, Alexandre Vieira, José Rodrigues, Nuno Gonçalves, Marcelo Ribeiro <i>Maquinaria</i> Filipe Silva, António Quaresma, Carlos Barbosa, Joel Santos, Jorge Silva, Paulo Ferreira, Nuno Guedes, Telma Moreira <i>Vídeo</i> Fernando Costa, Hugo Moutinho
Comunicação	Carolina Lapa <i>Comunicação e Promoção</i> Patrícia Carneiro Oliveira, Joana Guimarães, Sérgio Silva, Ana Dias <i>Imprensa</i> Francisca Amorim <i>Edições</i> Rui Manuel Amaral, Ana Almeida, Fátima Castro Silva <i>Centro de Documentação</i> Paula Braga, Jonas Melo <i>Centro Educativo</i> Luísa Corte-Real, Teresa Batista, Carla Medina, Joana Sarabando <i>Acolhimento e Gestão de Públicos</i> Rosalina Babo, Patrícia Oliveira, Sónia Silva, Manuela Albuquerque, Patrícia Teixeira, Rita Macedo, Samuel Lemos, Ynggrid Ferreira
Património	Carlos Miguel Chaves, Liliana Oliveira <i>Manutenção</i> Celso Costa, Abílio Barbosa, Manuel Vieira, Paulo Rodrigues, Tiago Castro, Nuno Braga <i>Limpeza</i> Belisa Batista
Gestão	Domingos Costa <i>Contabilidade e Controlo de Gestão</i> Fernando Neves, Carlos Magalhães, Cecília Ferreira <i>Contratação Pública</i> Susana Cruz, Paula Gonçalves
Sistemas de Informação	André Pinto, Paulo Veiga, Eliânderson Santos
Pessoas	Sandra Martins, Helena Carvalho, Manuela Alves

Figura 3. Equipa e Departamentos do TNSJ. Fonte: TNSJ

1.2. O Departamento de Guarda-Roupa e Adereços

O Departamento de Guarda-Roupa e Adereços é responsável pela confecção, armazenamento e preservação dos figurinos e adereços do TNSJ. O seu trabalho envolve também a gestão de um espólio que conserva materialmente as criações da instituição.

Para além do trabalho interno, o Departamento disponibiliza o empréstimo gratuito de figurinos e adereços a outras instituições e companhias. Esta prática facilita e apoia a concretização de projetos com menores recursos financeiros e promove a reutilização do património teatral, fomentando o desenvolvimento artístico e cultural da cidade.

O rigor técnico e a atenção ao detalhe constituem algumas das principais marcas do trabalho desenvolvido no Departamento, sendo que sua equipa costuma afirmar que trabalha “(...) para a senhora do binóculo: se vê um botão mal cosido ou umas pérolas fora do sítio, vai-se embora.” (Loureiro, 2020). Esta equipa é composta pela coordenadora Elisabete Leão, pela mestre-costureira Nazaré Fernandes, pela costureira Virgínia Pereira, pela aderecista de guarda-roupa Isabel Pereira e pelos aderecistas Dora Pereira e Guilherme Monteiro (TNSJ, s.d.).



Figura 4. Equipa do Departamento de Guarda-Roupa e Adereços. Em cima, da esquerda para a direita: Dora Pereira, Nazaré Fernandes, Elisabete Leão e Virgínia Pereira. Em baixo: Guilherme Monteiro e Isabel Pereira. Fonte: Visão

2. Enquadramento Artístico do Espetáculo

Antes de iniciar o estágio, foi-me permitido o acesso ao texto do espetáculo, que surgiu da junção das peças *Gata Borralheira* (1901), *Branca de Neve* (1901) e *A Bela Adormecida* (1920) escritas por Robert Walser.

Embora soubesse que iria desempenhar sobretudo funções de carácter mais prático no atelier, considerei pertinente realizar uma breve pesquisa sobre o autor e proceder à leitura da obra. Esta decisão foi influenciada pelo processo que me foi ensinado e desenvolvido, durante a formação académica.

Nos subcapítulos que se seguem desenvolve-se uma breve contextualização do espetáculo a partir dessa pesquisa e da reflexão sobre a sua dramaturgia e plasticidade.

2.1. Robert Walser

Robert Walser nasceu em Biel, em 1878, no seio de uma família numerosa com poucas possibilidades financeiras. (Harman, 1985)

Em 1894, o irmão mais velho de Walser foi para Estugarda a fim de aprender pintura decorativa para cenografia. Walser dividia um quarto com ele e tentou uma carreira de ator que fracassou, mas que reforçou o desejo pela escrita. (Bernofsky, 2021)

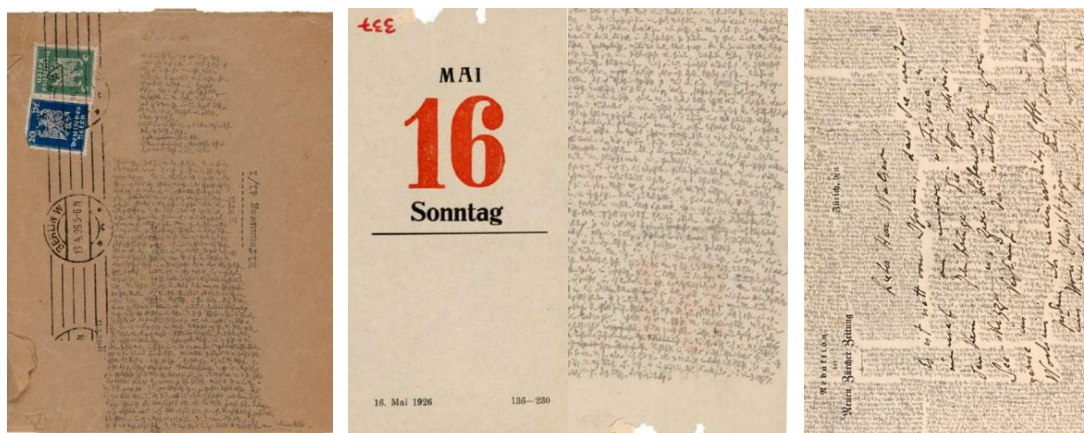
Teve uma vida nómada com algumas das suas fases mais produtivas a desenvolverem-se em

(...) quatro cidades: Zurique (1896-1905), Berlim (1905-13), Biel (1913-21) e Berna (1921-29). (...) Mudava constantemente de endereço e de um emprego administrativo para outro. Quando se cansava das cidades, partia em longas caminhadas pela Suíça rural, registando várias dessas deambulações numa prosa aparentemente sem esforço, que raramente revia. (Harman, 1985, p.2, tradução livre)

Os criados eram dos seus papéis favoritos para desempenhar e sobre os quais escrever, e, mais tarde, trabalhou como tal num castelo na Alta Silésia (Harman, 1985). Segundo Heffernan (2018), a sua escrita ficou também marcada pelo interesse por temas como “(...) a posição marginal do artista no limiar da vida; a artificialidade do amor romântico; a teatralidade inerente à interação humana; e a inadequação dos papéis de género prescritos pela sociedade.” (p.212, tradução livre)

Outra característica marcante foi a escrita em microgramas (Figuras 5-7), dos quais foram encontrados 526, após a morte de Walser.

Quando estas centenas de pequenos pedaços de papel cobertos por uma escrita a lápis de apenas um ou dois milímetros de altura vieram à tona, assumiu-se que estivessem escritos num código secreto (...) nos mais variados tipos de papel, incluindo cartões de visitas, recibos e cartas de rejeição (...) (Bernofsky, 2021, p.6, tradução livre)



Figuras 5, 6 e 7. Microscript 131 (1926), Microscript 337 (1926), Microscript 9 (1932).
Fonte: Microscripts (2010)

Em 1929, o escritor foi internado no hospital psiquiátrico de Waldau devido a alucinações auditivas, sendo posteriormente transferido para Herisau, onde deixou de escrever. Morreu no dia de Natal em 1956 (Harman, 1985), deixando várias obras.

2.2. Branca de Neve & Outros Dramalhetes – Texto e Dramaturgia

Os três contos clássicos foram reinterpretados por Walser, começando

(...) “onde os contos dos Irmãos Grimm acabam”. A Branca de Neve perdoa à rainha malvada por esta a ter tentado matar, a Gata Borralheira duvida do seu príncipe e gosta de ser odiada pelas suas meias-irmãs, a Bela Adormecida deplora ter sido acordada por uma absurda e despretensiosa personagem walseriana. (TNSJ, s.d.)

Gata Borralheira foi publicada em julho de 1901, *Branca de Neve* em setembro desse mesmo ano e *A Bela Adormecida* em dezembro de 1920. Os três dramalhetes exploram “(...) a familiaridade do leitor com os textos dos Grimm para questionar a rigidez do género.” (Heffernan, 2018, pp.214, tradução livre). Este questionamento atribui destaque às figuras femininas, deslocando o Príncipe, por vezes ridicularizado, do lugar estereotipado do herói.

Essa visibilidade mantém-se na encenação de Nuno Carinhas, na qual “Há uma progressão nas personagens femininas, que a dramaturgia adensa. As mulheres são o motor de tudo (...)” (Silva, 2025, p.32).

O encenador ultrapassou o desafio de “(...) juntar três universos tão particulares em menos de duas horas e com um elenco tão curto que teve de se desdobrar (...)”. (Carinhas citado por Porto Canal, 2025), criando uma dramaturgia que transformou as três peças numa só.

Nesse sentido, a personificação mágica do Conto² tornou-se responsável pela concretização das histórias, manipulando as ações das outras personagens, e os três príncipes converteram-se num único, que se desloca entre os contos na tentativa de conquistar uma nova princesa. Elas, por sua vez, não o aceitam ou, quando o aceitam, fazem-no contrariadas, alteram-lhe os planos e satirizam-no.

Esta abordagem, a par com o texto original de Walser, revela a condição humana das personagens, através das contradições da sua conduta, das quais é exemplo o perdão concedido à madrastra, e subverte as narrativas tradicionais dos contos de fadas, desafiando os estereótipos do final feliz e dos preconceitos de género que estes perpetuam, dando voz e liberdade às personagens femininas.

2.3. Conceito Plástico do Espetáculo

Antes de iniciar o estágio, fui também convidada a assistir à apresentação das propostas da conceção plástica do espetáculo. Esta foi desenvolvida por profissionais de várias áreas teatrais. Contou com os figurinos de Nuno Carinhas e Letícia dos Santos, com a cenografia de Pedro Tudela, com o vídeo de Luís Porto, com o desenho de som de Madalena Palmeirim e de luz de Wilma Moutinho. Em conjunto, criaram um universo que, assim como a dramaturgia, subverte os contos clássicos, misturando elementos de magia e de estranheza.

A cenografia criou um espaço que “É um território híbrido, porque não é uma sala, não é uma galeria, não é uma coisa fechada.” (Tudela in Silva & Amaral, 2025, p.36). O cenógrafo recorreu a elementos geométricos e à cor, explorando o que apresentou como “perspetivas erradas e forçadas”. Alguns destes elementos cenográficos tinham a possibilidade de movimento, como, por exemplo, a escada, as cortinas e as telas de projeção, potencializando as possibilidades de exploração do espaço. Pedro Tudela

²Conto com letra maiúscula refere-se à personagem do espetáculo que atua como uma Fada Madrinha; conto com letra minúscula refere-se à história.

referiu ainda, na apresentação, que teve como influência para a criação deste cenário o movimento surrealista, em especial o pintor De Chirico (1888-1978) - referência que associei aos arcos propostos para o plano de fundo do espetáculo.



Figura 8. *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*. José Caldeira. 2025. Fonte: TNSJ

Figura 9. *Piazza*. Giorgio de Chirico. 1913. Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes

Nesta apresentação, as áreas do som e do vídeo encontravam-se ainda numa fase mais aberta para a exploração, tendo apresentado alguns caminhos que começavam a surgir.

Assim, o som expôs a possibilidade de criar composições originais para este espetáculo, o que aconteceu através de música acústica e gravada e de sons manipulados, que contribuíram simultaneamente para a magia e para a estranheza do universo e para a ligação entre as peças. A proposta apresentada de o sapato da Gata Borralheira ter uma coluna integrada, de forma a destacá-lo como um dos elementos fulcrais da peça, interessou-me muitíssimo, em termos estéticos e de concretização, mas acabou por não se realizar.

As telas de projeção presentes na cenografia serviram como suporte para o vídeo, que surgiu num único momento do espetáculo, no conto da *Bela Adormecida* (Figura 10), no qual as personagens principais apareciam em palco e as secundárias em projeção.

O recurso ao vídeo permitiu que uma só atriz fizesse todas as personagens secundárias que iniciam essa cena e que correspondiam aos trabalhadores do palácio, que surgiam apenas para demonstrar o seu desagrado em serem acordados, através de uma curta fala. Luís Porto propôs e criou uma sequência em que as personagens se sucedem, dando uma sensação de metamorfose. A definição de cada figura foi trabalhada juntamente com as equipas de figurinos, adereços e caracterização, permitindo uma melhor leitura das personagens que surgiam a preto e branco.



Figura 10. *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*. José Caldeira. 2025. Fonte: TNSJ

Os figurinos foram inspirados no universo contemporâneo, recorrendo a algumas referências da cultura tradicional portuguesa, das quais são exemplos o barrete de pesca do Bobo ou a fadista que surge no vídeo. Os figurinistas propuseram uma evolução cromática que sustentasse o fio condutor da dramaturgia: a *Gata Borralheira* apresentou uma paleta maioritariamente a preto e branco, a *Branca de Neve* um esquema de blocos de cor e a *Gata Borralheira* tons mais pastéis.

Assim como na cenografia, alguns figurinos do primeiro conto foram também influenciados pela pintura, como é o caso das irmãs (Figura 11) e da Gata Borralheira que remetem a obras de Paula Rego (Figura 12). O Bobo pretendia ser uma atualização barroca, os pajens foram inspirados nos paquetes e o Rei numa estética russa, expondo a sua crueza. O Conto aparecia com um vestido de baile com muitas camadas de tule que tirava em cena para oferecer à Gata Borralheira, passando o resto do espetáculo de crinolina³. As tonalidades dos tules – brancos com subtons – criavam a sensação de o Conto estar vestido com prata, atribuindo-lhe uma imagem mais rica. Por fim, a Gata Borralheira iniciava a peça vestida de criada e calçada com socas de madeira e trocava, no final da ação, para uma réplica do vestido do Conto, com sapatos de “prata”, um colar de pérolas e uma tiara, como se já tivesse aceitado, embora contrariada, o destino de se tornar uma princesa.

³Crinolina - armação semelhante a uma gaiola usada por baixo dos vestidos para lhes dar volume (Boucher, 2023).



Figura 11. *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*. José Caldeira. 2025. Fonte: TNSJ

Figura 12. *Dancing Ostriches*. 1985. Paula Rego. Fonte: Forbes

No segundo conto (Figura 13), cada personagem tinha a sua própria cor. A Rainha deveria refletir a sua riqueza e sensualidade, através de um vestido-casaco azul com um decote pronunciado com aplicações douradas, transmitindo uma imagem de “ouro sobre azul”. Tanto a Branca de Neve como o Rei surgiam de branco, embora ele tivesse alguns apontamentos de vermelho que simbolizavam o seu estatuto. Foi proposto que a Branca de Neve surgisse de casaco de pêlo e meias, mitenes⁴ e carapuço de lã, simbolizando o Inverno, mas a ideia foi alterada por se perceber que para tal bastariam casaco e mitenes. Por sua vez, o Caçador surgia de verde com o punhal e a caça pendurados no cinto.



Figura 13. *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*. José Caldeira. 2025. Fonte: TNSJ

Na Bela Adormecida (Figura 10), a proposta foi uma “festa de pijama”, surgindo todas as personagens, à exceção das do vídeo e do Príncipe, em pijamas e camisas de dormir acetinados. Esta decisão relaciona-se com a farsa do conto, pois existe alguma estranheza no facto de as personagens estarem já de pijama, quando foram amaldiçoadas,

⁴Mitenes – luvas sem dedos

ao invés de adormecerem com o que vestiam no seu quotidiano, como aconteceu com as personagens do vídeo que surgiam vestidas de acordo com as suas profissões.

O pijama da Bela Adormecida tinha um padrão de rosas, que remete ao conto original, e o seu cabelo era uma longa peruca cinzenta que representava a passagem do tempo. As restantes personagens tinham acessórios que lhes cobriam a cabeça, de forma a essa temporalidade ser apenas evidenciada no cabelo da protagonista, deixando para a imaginação do público como estaria o dos outros.

O Príncipe era a única personagem que atravessava os três contos pelo que mantinha sempre a mesma parte de baixo – calças, botas de montar e joelheiras –, identificando a personagem. As mudanças da parte de cima indicavam, no entanto, que ele troca de estratégia consoante a princesa que se prepara para conquistar. No primeiro conto, era a única personagem que não surgia a preto e branco, mas sim vestido como um jogador de polo equestre com um toque, um malhete⁵ e uma parte de cima cor-de-rosa, que brincava com os estereótipos de masculinidade, força e fragilidade. No segundo, assemelhava-se a um militar do deserto, atribuindo-lhe uma imagem de invasor, e, no terceiro, tinha um figurino mais datado que o colocava no universo do príncipe clássico dos contos de fadas. As três versões do seu figurino indicavam que ele não pertencia a cada ambiente nem era bem-vindo nos contos em que entrava.

Por fim, o desenho de luz foi construído ao longo do processo de ensaios, acompanhando o trabalho desenvolvido por intérpretes, encenação e restantes áreas plásticas do espetáculo. Por esse motivo, obtive apenas a perspetiva do que observei em bastidores. A partir dessa, a luz contribuía para a atmosfera criada, não só através da sobreposição e distinção dos planos da cenografia, mas também da transição entre tempos dramáticos, construindo ambientes para cada cena desde momentos de tensão, como quando a Gata Borralheira tenta rejeitar o Príncipe, a momentos de magia, entre os quais o surgimento do Conto com o sapato perdido.

⁵Malhete – taco utilizado para jogar polo equestre

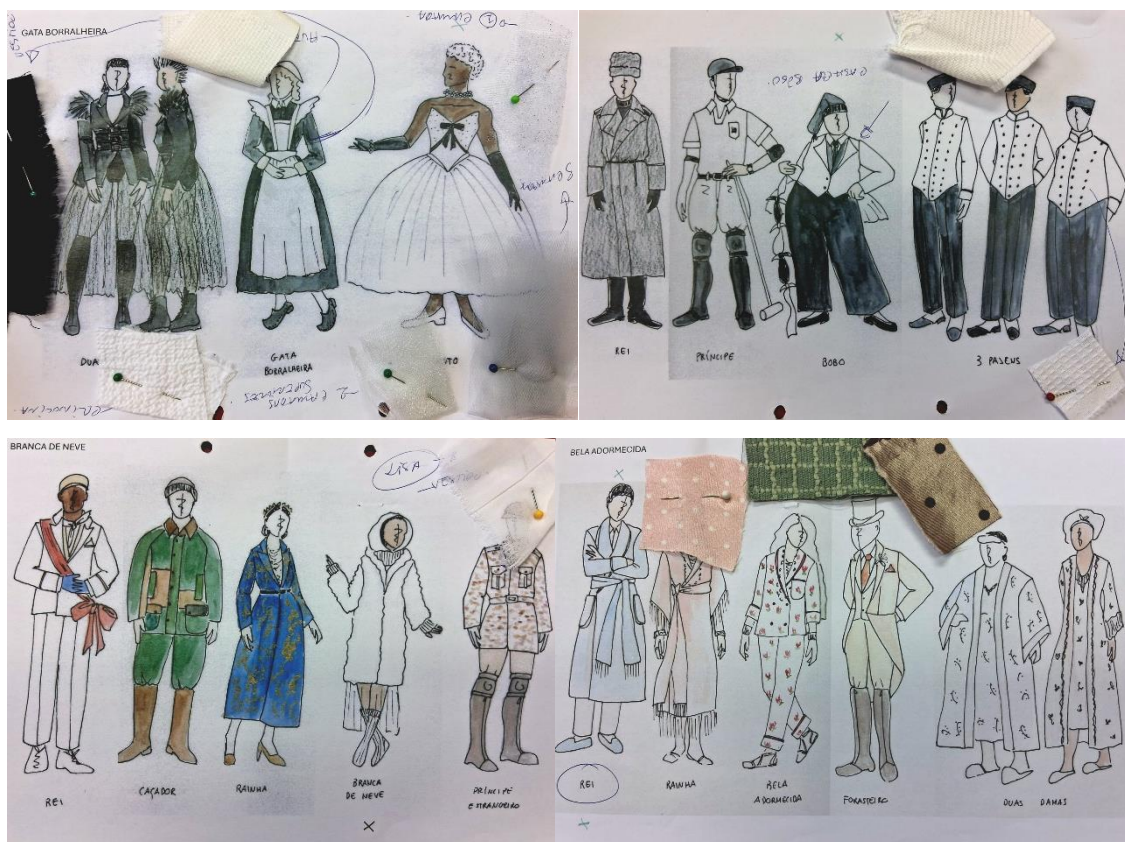
3. Estágio

De modo a tornar mais clara a leitura e a compreensão do trabalho desenvolvido, as fases do processo de estágio foram divididas. No entanto, importa salientar que, na prática, algumas destas etapas decorreram em simultâneo.

3.1. Leitura Técnica

O processo iniciou-se com uma leitura técnica: uma reunião entre a figurinista e a equipa do atelier com o objetivo de explicar a proposta de figurinos. Neste momento, foram analisadas as ilustrações (Figuras 14-17) e expostas as ideias relativas a materiais, cortes, modelação e possíveis adereços para cada personagem.

A equipa do atelier, por sua vez, contribuiu com sugestões para a construção dos figurinos propostos, tendo em conta a sua experiência de execução e a visão dos figurinistas. Foi sugerido, por exemplo, a utilização de crepão para o vestido de criada da Gata Borralheira, uma vez que este tecido permitiria obter o cair desejado sem parecer, no entanto, um material muito rico e delicado.



Figuras 14, 15, 16 e 17. Ilustrações com apontamentos do atelier e amostras de tecido.

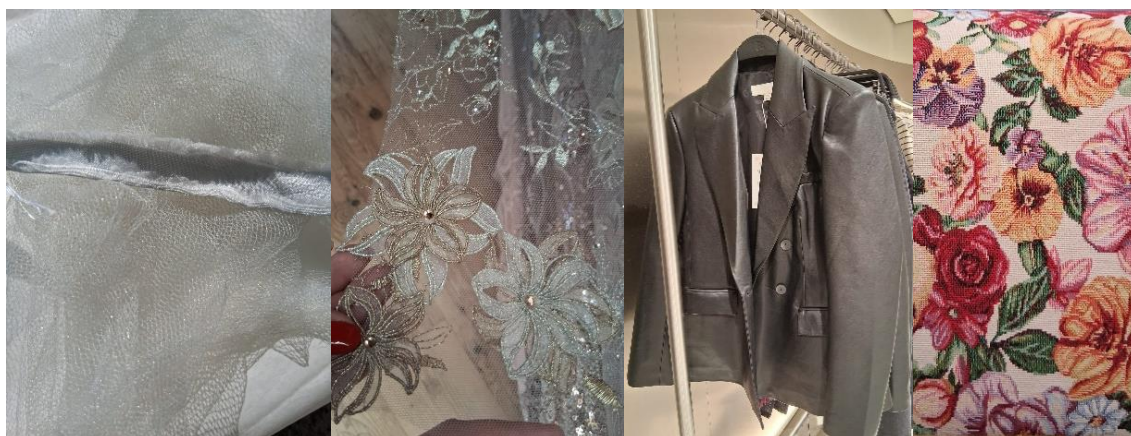
Fonte: elaboração própria.

Este momento permitiu igualmente antecipar outras questões técnicas, das quais destaco a necessidade, aquando da construção, de criar um mecanismo para a troca em cena do Conto, para a mudança extremamente rápida da Gata Borralheira e para o truque de magia dos lenços infinitos do Bobo. Os dois primeiros acabaram por ter vestidos cujos corpetes tinham um fecho a toda a altura e as saias abertas até ao chão e o terceiro contava com um bolso gigante nas calças de onde saíam muitos lenços unidos uns aos outros por um fio invisível.

A leitura técnica constituiu um momento essencial para o processo de trabalho, uma vez que nela ficou definido o caminho a seguir relativamente à procura de materiais, ao corte e à confeção dos figurinos, resultante de um diálogo colaborativo.

3.2. Pesquisa e Compra de Materiais

Na leitura técnica, definiu-se uma lista dos tecidos e materiais de retrosaria que seriam necessários procurar, assim como uma seleção das peças que poderiam ser compradas já prontas para serem posteriormente alteradas. A partir deste levantamento, iniciou-se a pesquisa de materiais, durante a qual se procedeu à recolha de amostras ou à fotografia dos mesmos para serem mostradas aos figurinistas. No meu caso, fiquei responsável por procurar: renda dourada; cetins azul e branco; pêlo branco; fazenda preta; tules prateado, branco e preto; tecidos ou aplicações com rosas; varetas grossas; e casacos de napa/couro pretos.



Figuras 18, 19, 20 e 21. Recolha de amostras e materiais. Fonte: elaboração própria.

Existindo cada vez menos lojas de tecido e retrosarias no Porto, esta pesquisa acaba por se tornar mais difícil, reduzindo as opções de materiais e, por vezes, a sua qualidade. Isto pode exigir, ocasionalmente, ligeiras alterações ao design proposto para os figurinos e à forma como se pensou executá-los, de forma a contornar as adversidades, como

aconteceu neste processo, por exemplo, na construção das crinolinas. Face ao facto de não termos encontrado varetas suficientemente resistentes para sustentarem a sua forma, estas foram estruturadas com varetas reforçadas compradas numa loja de materiais de construção.

Devido a esta escassez, procuramos também tecidos fora do Porto, em armazéns que vendem desperdício têxtil proveniente da indústria, o que faz com que apresente uma maior variedade de artigos e preços mais acessíveis. Aí, compraram-se vários dos tecidos necessários ao espetáculo, entre os quais os cetins dos pijamas e alguns dos tules usados nos vestidos do Conto e da Gata Borralheira.

Os restantes materiais foram comprados no Porto, mediante a aprovação dos figurinistas relativamente às amostras e fotografias previamente recolhidas. Alguns foram ainda escolhidos e adquiridos pela própria figurinista.

3.3. Tiragem de Medidas

Para se realizarem essas compras, as quantidades necessárias de material foram estipuladas, a partir da leitura técnica e da tiragem de medidas dos atores, que foi realizada num dos primeiros ensaios.

Esse momento contou com a presença de quatro membros da equipa do atelier, de forma a tornar o processo mais eficiente, pois, enquanto uma pessoa tirava as medidas ao ator, a outra registava-as. As medidas foram anotadas, de acordo com uma Ficha de Medidas pré-concebida pelo Departamento de Guarda-Roupa e Adereços.

A tiragem de medidas deve ser concretizada no início de todos os processos, mesmo quando já se trabalhou com determinado intérprete, pois o corpo vai sofrendo alterações com a passagem do tempo. Consiste em medir, com uma fita métrica de costura, várias contornos e alturas do corpo. No TNSJ, têm o hábito de prender um elástico à volta da cintura do ator, evitando que esta medida seja influenciada pelo volume da roupa que este estiver a usar e ganhando, ao mesmo tempo, um ponto de referência para outras medições corporais que a impliquem.

3.4. Prototipagem e Provas

Após a recolha de materiais, iniciou-se o processo da confeção, que nesta fase se focou na colocação dos figurinos em prova, ou seja, na construção de protótipos das peças que seriam construídas de raiz.

A mestre-costureira realizou os moldes dos figurinos, a partir das medidas de cada intérprete, e os protótipos foram cortados, na sua maioria, em pano cru ou em excedentes de tecido, à exceção de algumas peças que foram logo cortadas no tecido final, como foi o caso de todas as saias de tule. O corte é efetuado com o tecido dobrado e os moldes foram copiados para o mesmo, através de uma técnica que no atelier do TNSJ chamam de “passar picos” (Figuras 22-24) - um ponto à mão que contorna os limites do molde, deixando uma argola que, ao separar as partes correspondentes, prende vários fios de alinhavo entre elas que são cortados, largando picos nesses limites. Por fim, as várias partes de cada peça foram unidas, por essas marcações, com alinhavos⁶ à mão, de forma a ser mais fácil realizarem-se alterações nas provas, caso necessário.



Figuras 22, 23 e 24. “Passar picos”. Fonte: elaboração própria.

À medida que as peças ficavam prontas para as provas, estas eram marcadas com os atores e os figurinistas. Existiram várias sessões ao longo do processo, sendo que cada figurino exigia um número diferente de encontros, dependendo da sua complexidade.

As provas são um momento crucial do processo de figurinos, pois nelas ocorre o encontro entre figurinistas, equipa técnica, intérpretes e encenadores, correspondendo a primeira prova ao momento em que todos são confrontados pela primeira vez com o figurino, que começa a ganhar forma.

Na sala de provas, os atores vestem as peças, nas quais a equipa do atelier marca todos os ajustes necessários com alfinetes e alinhava e corta o tecido diretamente no corpo do intérprete, corrigindo a silhueta até que tudo assente corretamente, respeitando tanto as necessidades cénicas, quanto as formas específicas de cada corpo, com o objetivo de obter a imagem que o figurino deverá apresentar, após a confeção (Figuras 25-26). Para além das peças a serem confeccionadas de raiz, foram também provadas as que foram

⁶Alinhavo – costura provisória à mão com uma linha fácil de partir e de retirar

compradas já prontas, pois estas devem ser igualmente ajustadas ao corpo do ator e à visão pretendida para a personagem, podendo existir a necessidade de realizar alterações às suas formas.



Figuras 25 e 26. Pormenores das provas. Fonte: elaboração própria.

Neste momento, realizam-se também algumas experiências do que ainda não está completamente definido, como aconteceu com o casaco do Bobo, no qual se experimentou colocar tules a dar volume na parte de trás, mas que se percebeu que visualmente ficava melhor sem eles.

Durante as provas, conclui-se ainda onde pode ser necessário um compromisso da parte do design em função do que serve melhor as especificidades de cada corpo. Por exemplo, inicialmente, os corpetes dos vestidos do Conto e da Gata Borralheira teriam uns drapeados na frente, mas percebeu-se que estes nunca apresentariam, nos atores, o mesmo efeito que no desenho, pelo que terminaram com umas mangas feitas do mesmo tule das saias. Os compromissos de design podem também ocorrer devido a questões técnicas, como exigências de movimento do corpo ou de mudanças rápidas e/ou em cena dos figurinos.

Ao se adquirir uma maior perceção de que figurinos poderiam implicar mais no trabalho dos atores, no final das provas, escolheram-se algumas peças do espólio do TNSJ que pudessem fazer um efeito semelhante para serem usadas em ensaio e foi igualmente permitido aos atores levarem alguns dos seus adereços para se irem habituando ao volume, ao peso e à forma como os deveriam utilizar.

Desta fase, destaco ainda a comunicação e o cruzamento de ideias que surgem entre figurinistas, equipa do atelier e atores, na sala de provas, permitindo sugestões das várias partes que colaboram para a criação, funcionalidade e sucesso de cada figurino.

3.5. Confeção

A partir dos ajustes registados nas provas, procedeu-se à correção dos moldes para se efetuar o corte nos tecidos finais. Estes foram previamente lavados, secados e passados a ferro, de modo a evitar que as peças encolhessem na primeira lavagem.

Foram repetidos os processos de corte e de transferência dos moldes nos tecidos definitivos. Cada parte foi novamente alinhavada à mão, desta vez para ser depois cosida à máquina. Embora se torne um processo mais demorado, esta forma de trabalhar mais manual permite não só garantir que os moldes sejam passados corretamente, como também assegurar que os tecidos se mantêm na posição correta, durante a costura definitiva na máquina, garantindo que a peça terá a qualidade e o aspeto desejados.

A confeção teatral exige uma adaptação às necessidades do espetáculo. Por isso, durante esta fase, considera-se logo a possibilidade de futuras alterações, pelo que, no TNSJ, as peças são cortadas com grandes valores de costura⁷ que são mantidos no interior dos figurinos para permitir esses ajustes, exceto quando isto compromete o resultado das peças. É necessário pensar também na sua durabilidade e resistência. Para tal, recorre-se a estratégias como o reforço de zonas de maior tensão, por exemplo, coser os ganchos das calças duas vezes, ou a combinação da costura à máquina com acabamentos manuais, como é o caso dos cintos das saias e calças cosidos à máquina e sobrecosidos por dentro à mão, garantindo que se uma costura romper a outra se mantém em caso de uso intensivo.

No contexto teatral, a maioria dos acabamentos são deixados para uma fase posterior, à exceção dos que são indispensáveis para se vestir a peça. Neste momento do processo, o objetivo é deixar cada figurino o mais vestível possível, para poder ser usado em ensaios e sessões fotográficas, permitindo uma articulação entre o processo de figurinos, de interpretação e de divulgação. Para além disso, alguns pormenores, como bainhas, devem idealmente ser vistos e marcados no palco, antes de serem cosidos definitivamente, pois a inclinação do palco e a diferença entre a sua altura e a do público criam ângulos de visão que influenciam a forma como as proporções e os comprimentos são percecionados.

Praticamente todos os figurinos deste guarda-roupa foram construídos de raiz no atelier do TNSJ. No entanto, devido ao curto espaço de tempo de produção, não era possível executá-los a todos só por esta equipa, pelo que algumas das peças foram concretizadas pela costureira externa Clementina Delgado e pelo atelier de alfaiataria da

⁷Valor de costura - margem de tecido deixada para além da linha do molde por onde se irá coser

Don Lopo e alguns dos adereços, como sapatos e cintos forrados, foram terminados em sapateiros.

Durante esta fase, tive a oportunidade de desempenhar várias tarefas, das quais destaco o alinhar de pijamas e roupões, o corte e costura das aplicações douradas do casaco da Rainha (Figura 27), a confecção das saias de tule das Irmãs, do Conto e da Gata Borralheira (Figura 29), assim como do avental da mesma, e a realização de arranjos variados.



Figuras 27, 28, 29 e 30. Peças em fase de confecção. Fonte: elaboração própria.

3.6. Filmagens e Sessão Fotográfica

As primeiras filmagens decorreram no Mosteiro de São Bento da Vitória e corresponderam às gravações que deram origem ao vídeo do conto da Bela Adormecida (Figura 10).

Embora não tenha estado presente nas mesmas – apenas participei no transporte dos figurinos do atelier para o Mosteiro –, foi interessante observar o processo desenvolvido, pois pensar num figurino para câmara é diferente de pensá-lo para palco. A proximidade da câmara exige maior atenção a pequenos pormenores que se tornam mais notórios do que à distância do palco. Neste caso, esses pormenores faziam ainda maior diferença por se tratar de um vídeo a preto e branco, em que se vê apenas tonalidades e não cores, e só com uma atriz, cujas personagens deveriam ser claramente distintas. Essa diferenciação passou não só pela definição dos figurinos e respetivos adereços, mas também pelo trabalho do vídeo, da interpretação e da caracterização.

Tratando-se de muitas personagens para um curto tempo de preparação, foram utilizadas peças já existentes no espólio do Guarda-Roupa do TNSJ para estas gravações.

Para algumas personagens foram selecionadas mais do que uma opção ou variação de figurino, de forma a ser possível testar a melhor leitura perante a câmara.

Algumas semanas após estas filmagens, foram selecionadas as peças em estado mais avançado de confeção para os atores vestirem nas fotografias que viriam a ser usadas na divulgação do espetáculo (Figuras 31-32). Para além destas, novamente com vista a atenção ao detalhe exigido pela câmara, foram também utilizados adereços escolhidos pelos figurinistas para as personagens – alguns viriam a ser usados no espetáculo, outros foram substituídos.



Figuras 31 e 32. Divulgação do espetáculo. Fonte: TNSJ.

Desta vez, participei não só no transporte dos figurinos, mas também na sua organização, acompanhamento e desmontagem. Alguns atores foram fotografados como mais do que uma personagem, pelo que, para facilitar as trocas, os figurinos e adereços foram organizados por ator e personagem no camarim (Figuras 33-35). O acompanhamento passou pela preparação, que consistiu em ajudar quem precisasse a vestir os seus figurinos, e pelo auxílio nas trocas. A construção das personagens contou também com a equipa de caracterização, responsável pelos seus cabelos e maquilhagem.



Figuras 33, 34 e 35. Camarim utilizado na Sessão Fotográfica. Fonte: elaboração própria.

No final da sessão fotográfica, aproveitando que esta também decorreu no Mosteiro de São Bento da Vitória, realizou-se em simultâneo a sua desmontagem e a das filmagens anteriores, que consistiram no transporte e armazenamento dos figurinos das filmagens no Guarda-Roupa do TNSJ e em levar as peças da sessão fotográfica para o atelier para serem finalizadas.

Numa fase mais avançada do processo e com as peças praticamente terminadas, alguns ensaios no palco foram fotografados com os figurinos e foi filmado um *teaser* para divulgação do espetáculo.

3.7. Montagem

Antes de se iniciarem os referidos ensaios com figurinos, foi necessário proceder-se à montagem.

Sendo o Departamento de Guarda-Roupa e Adereços num edifício separado do Teatro Nacional de São João, todas as peças, calçado e adereços foram transportados de um local para o outro e distribuídos por personagem e ator pelos camarins designados a cada intérprete. Esta distribuição foi facilitada por se terem cosido etiquetas com os nomes dos atores nos figurinos, à medida que estes ficavam prontos, para que todos estivessem devidamente identificados.

Distribuíram-se ainda pelos bastidores os figurinos utilizados nas trocas rápidas que tinham de ser efetuadas atrás do palco, colocando-os nos locais indicados pela Direção de Cena.



Figura 36. Um ponto de trocas rápidas em bastidor. Fonte: elaboração própria.

3.8. Acompanhamento de Ensaios e Acabamentos

Antes do primeiro ensaio com figurinos, foi realizada uma última prova no palco para verificar os acabamentos que faltavam. Foram acertadas as bainhas das saias de tule, das calças do Caçador e dos Pajens e da saia da Branca de Neve, foram cosidos molas e elásticos para facilitar algumas trocas e realizados pequenos ajustes em algumas peças, como fixar novamente o laço da faixa do Rei da Branca de Neve para este ficar levantado e ter mais leitura.

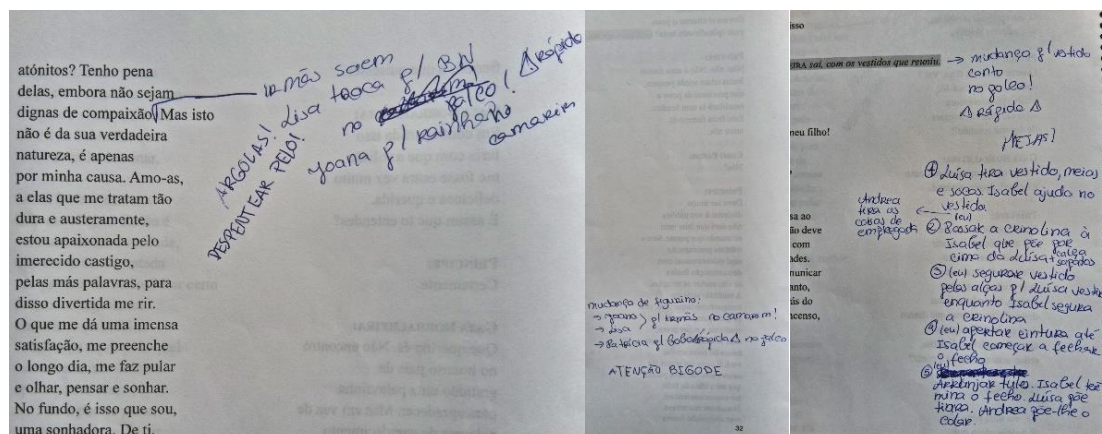
Para além destes ajustes, o decorrer dos ensaios trouxe pequenas alterações ao design exigidas pela encenação. Por exemplo, o Conto tinha uma réplica dos sapatos da Gata Borralheira, que lhe deveria entregar juntamente com o vestido, mas, devido à forma como a cena estava montada, esta ação atrasava o seu ritmo, prejudicando-a, pelo que foi necessário abdicar desses sapatos. Também a réplica do vestido usada pela Gata Borralheira sofreu alterações, pois, sendo o tempo dedicado à troca de criada para princesa muito reduzido, foi acrescentado velcro para se fixar mais rapidamente o início do corpete, antes de puxar o fecho.

Como fui destacada, juntamente com a colega Isabel Pereira (substituída um dia pela colega Virgínia Pereira), para acompanhar os espetáculos, estive presente no apoio aos ensaios de figurinos desde o início, de forma a perceber as dinâmicas necessárias nos bastidores deste espetáculo. Na leitura técnica, fora-nos entregue pela figurinista um esquema com todas as mudanças por personagem (Figura 37) e, antes do primeiro ensaio com figurinos, recebemos indicações da Direção de Cena – Andrea Graf – relativamente à ordem dessas trocas e estabelecemos esquemas para as mais complexas.

Alberto Magassela	Joana Carvalho	Lisa Reis
• Conto • Rei • Entra no fim da peça vestido de Conto (?)	• 1ª Irmã • 1º Pajem • 1ª Irmã • Rainha • Bela Adormecida	• 2ª Irmã • 3º Pajem • 2ª Irmã • Branca de Neve • 2ª Dama de Honor
Lúcia Cruz	Patrícia Queirós	Paulo Freixinho
• Gata Borralheira (GB) • GB – com vestido do Conto • Não entra no 2º conto • Rainha	• Bobo • 3º Pajem • Bobo • Não entra no 2º conto • 1ª Dama de Honor	• Príncipe • Príncipe Estrangeiro • Forasteiro
Pedro Almendra		Sara Carinhas
• Rei • Caçador • Rei		• Personagens do vídeo no 3º conto

Figura 37. Esquema de trocas desenvolvido pela figurinista. Fonte: elaboração própria.

O acompanhamento dos ensaios passou por auxiliar os atores a vestirem os figurinos, antes do início do ensaio, e nas trocas rápidas, durante o mesmo. Fiquei responsável, juntamente com Isabel Pereira e Andrea Graf, de auxiliar nas mudanças do Bobo para Pajem e vice-versa, de Irmã para Branca de Neve e de criada para princesa da Gata Borralheira e, sozinha, nas duas trocas do Príncipe e na da Rainha da Branca de Neve para Bela Adormecida. De forma a decorar e estudar estes momentos, apontei-os no meu guião (Figuras 38-40).



Figuras 38, 39 e 40. Guião com anotações. Fonte: elaboração própria.

Durante a cena da Branca de Neve, em que existiam menos trocas, aproveitávamos para organizar os figurinos da Gata Borralheira, de forma a adiantar o *pre-set*⁸ do próximo dia. No final de cada ensaio, organizávamos os restantes figurinos, pelo que, no dia seguinte, era apenas necessário confirmar se tudo estava nos seus devidos lugares.

Ao longo dos ensaios, estivemos ainda atentas a que peças necessitavam de manutenção, como ocorreu com o casaco da Rainha, que precisou de repor brilhantes. A lavandaria dos figurinos era realizada durante as manhãs pela restante equipa do atelier.

Durante este período, tive ainda a oportunidade de poder assistir aos testes de maquilhagem e de cabelos, onde ficou definida a caracterização das personagens. Neste momento, foram discutidas as ideias que os figurinistas, caracterizadora, atores e outros membros da equipa tinham para cada personagem, criando as suas imagens em conjunto.

3.9. Acompanhamento de Espetáculos e Manutenção

À semelhança dos ensaios, o acompanhamento de espetáculos passou por ajudar a vestir os figurinos, antes de cada espetáculo, e nas mudanças, durante o mesmo. Adiantávamos igualmente o *pre-set* do dia seguinte, sendo que nesta fase, no final do

⁸Pre-set - em figurinos, corresponde a organizar e posicionar as peças e adereços, antes do início do espetáculo, onde serão necessários.

espetáculo, quando os atores terminavam de trocar de roupa, passávamos pelos camarins para recolher as peças que deveriam ser lavadas todos os dias – camisas, roupa interior e meias. A manutenção das restantes peças era feita pelo menos uma vez por semana, sendo que algumas tinham de ser enviadas para uma lavandaria para lavagem a seco.

A manutenção diária foi dividida, durante a carreira do espetáculo, por toda a equipa do Guarda-Roupa e por mim e consistiu em lavar, secar, passar a ferro e redistribuir pelos camarins as peças que se encontravam no cesto para lavar

O zelo pelos figurinos passava também pela verificação do estado das peças, arranjando-as em caso de necessidade, como aconteceu, por exemplo, com o *jabot*⁹ do Príncipe que necessitou de repor molas ou com uma saia das Irmãs que prendeu no cenário e foi preciso aparar o tule que cedeu. Esta verificação manteve-se desde o primeiro ensaio de figurinos até ao último espetáculo, garantindo a sua qualidade.

No final do último espetáculo, procedeu-se à desmontagem. Retiramos tudo do palco e dos camarins, guardamos na lavandaria e começamos ainda a separar adereços e calçados que poderiam ser arrumados sem lavar. No dia seguinte, os figurinos foram lavados e secados, enquanto se terminava essa separação e se levava o que não necessitava de lavandaria para o Guarda-Roupa. À medida que as peças iam secando, eram igualmente levadas para este local, onde tudo foi posteriormente arrumado na mesma secção na eventualidade de o espetáculo vir a ser reposto ou entrar em digressão.

Ao longo do processo de acompanhamento de espetáculos, tornou-se evidente a imprevisibilidade inerente ao contexto teatral. Esta manifestou-se, por exemplo, através de trocas que demoraram mais do que o previsto e de espetáculos que foram cancelados por doença de membros do elenco, revelando o carácter humano e a necessidade de adaptação inevitável ao Teatro.



Figuras 41, 42, 43 e 44. *Visão dos Bastidores*. Fonte: elaboração própria.

⁹Jabot – peça decorativa de tecido, rendas ou folhos, utilizada à frente da gola e pendente sobre o peito

4. O Trabalho Invisível das Costureiras Teatrais

A partir do trabalho desenvolvido no estúdio, propõe-se, neste capítulo, uma reflexão sobre o papel da costura teatral. Existem poucas referências literárias que se debruçam especificamente sobre esta temática. A maioria dos estudos foca-se no processo do figurinista, como Ingham & Covey (1992), ou na vertente mais técnica da costura, entre eles Arnold (1995). No entanto, alguns autores, como Castro (2010), Lagarto (2015), Lopes (2017) e Osmond (2021) abordam a importância das costureiras teatrais e da colaboração entre figurinistas e estas profissionais.

Milam (2017) e Pollatsek (2017) explicam os papéis de cada profissional envolvido no processo de figurinos, desde quem cose manualmente ao intérprete, reforçando a importância da colaboração no meio teatral. Autoras como Strand-Evans (1989) ou Taylor (2021) sugerem ainda que o trabalho técnico poder ser também criativo, apesar de ser uma perspetiva que permanece menos explorada na literatura.

Na sequência do estúdio, foram entrevistados profissionais envolvidos no espetáculo *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*, cuja análise, juntamente com o estudo das referências acima mencionadas, constituiu um contributo relevante para o desenvolvimento da seguinte reflexão.

4.1. Trabalho Invisível

Em palco, o público vê o resultado do trabalho de vários profissionais teatrais, mas raramente se apercebe de todo o labor que o proporcionou. Embora o pressuposto do espetáculo seja captar a atenção para a ação apresentada em palco, esse foco distrai o público do trabalho desenvolvido em bastidores.

Sendo o seu resultado visível em cena, a definição de “trabalho invisível” não indica que todo esse trabalho seja impercetível. Refere-se antes a todos os processos que ocorrem em bastidores e que, embora essenciais, são quase desconhecidos e apenas notórios para quem os executa, tornando o seu reconhecimento e perceção mais difíceis.

Neste sentido, este conceito pode ser aplicado ao trabalho desenvolvido por costureiras e aderecistas teatrais, uma vez que o processo que decorre entre o desenho do figurinista e a aparição do figurino em cena permanece praticamente oculto. Assim, são impercetíveis o tempo, a dedicação, o cuidado e o saber necessários para a execução das várias etapas desse processo. Tal como refere, a mestre de guarda-roupa Adelaide Marinho (2010),

As pessoas vêem as coisas no palco, até gostam, mas não fazem a mínima ideia de como é que é feito, do tempo que levou a fazer ou de quem é que fez. (...) Só quem pertence ao meio é que pode reconhecer. As pessoas associam a palavra “costureira” a uma profissão de baixa condição. O nosso trabalho devia ter mais reconhecimento social, porque este tipo de costura não é vulgar e é exigido na sua execução. (Marinho in Castro, 2010, p.190)

Deste modo, o desocultar desta profissão permite contrariar a tendência do desconhecimento, promovendo a sua valorização.

4.2. Criação vs Execução

Convencionalmente, parece existir uma hierarquização nas artes performativas, entre as várias áreas criativas e entre estas e as técnicas. No entanto, “Todo o teatro é colaborativo.” (Ingham & Covey, 1992, p.127, tradução livre), pelo que “(...) não é mais o iluminador que o cenógrafo ou o figurinista que um técnico.” (Heras in Lopes, 2017, p.115).

Segundo essa visão tradicional, as tarefas relativas a figurinos geralmente encaixam em duas categorias: na da criação e na da execução, sendo que a figura do criador reside no figurinista, que acompanha o texto e o processo de ensaios e do encenador, de forma a projetar e propor os figurinos que servirão determinado espetáculo. Estes serão apresentados não só ao encenador e criativos, mas também à equipa técnica que os executará.

A execução dos figurinos é então levada a cabo por essa equipa que, no caso do TNSJ, corresponde ao Departamento de Guarda-Roupa e Adereços. A equipa recebe as indicações do figurinista e é responsável por realizar todos os processos que permitem materializar e manter a sua visão, conforme descrito no capítulo 3.

Para que essa materialização seja bem-sucedida, a colaboração e o diálogo entre figurinistas e executantes são imprescindíveis (Ingham & Covey, 1992; Castro, 2010; Lagarto, 2015; Lopes, 2017; Milam, 2017; Pollatsek, 2017; Taylor, 2021; Osmond, 2021) e devem ser constantes, durante todo o processo, promovendo elos de confiança entre todos os profissionais.

Apesar da divisão habitual entre criação e execução, não existem apenas diferenças entre elas. Um trabalho depende do outro e apresentam relações de semelhança. Segundo Marinho (2010), “(...) entre mestra de guarda-roupa e figurinista pode haver uma relação

de aprendizagem mútua, entre o saber de quem desenha e o de quem confecciona. As pessoas, mesmo quando sabem muito, têm sempre coisas a aprender (...)” (Marinho in Castro, 2010, p.190).

Vários dos artistas entrevistados por Castro (2010) e Lopes (2017) e as autoras Osmond (2021) e Ingham & Covey (1992) defendem que quem cria deve também possuir algum domínio técnico. Ou seja, não deve apenas saber interpretar, imaginar, conceptualizar e desenhar, mas também perceber do comportamento dos tecidos, dos materiais e de modelação e costura básicas para facilitar o diálogo, a troca de ideias e as decisões com a equipa de atelier relativamente a como construir aquilo que idealizou. Como indica o encenador João Brites (2010),

É muito importante a pessoa saber trabalhar com as mãos, mesmo que depois, mais tarde, até nem faça isso. Mas terá outra autoridade quando falar com as mestres de costura e as costureiras, que têm uma prática que um figurinista não pode ter. Mesmo o seu trabalho de concepção será fortemente influenciado pelo facto de conhecer melhor a grande diversidade de tecidos e de soluções de costura. Como se pode e não se pode cortar. Como desenhar melhor para quem tem de cortar ou, pelo menos, saber ouvir atenta e humildemente quem vai ter de o fazer. (Brites in Castro, 2010, p.163)

Da mesma forma que o figurinista deve conhecer o trabalho técnico, também a equipa executante pode aplicar-se criativamente. A sua prática e o seu domínio técnico permitem-lhe fazer sugestões quanto à melhor solução para a construção de cada figurino, podendo apresentar soluções em que o figurinista não pensara. No estágio, isto ocorreu, por exemplo, durante a leitura técnica, em que foram mostradas algumas peças já feitas pelo atelier à figurinista para propor materiais, formas e/ou cortes que se poderiam aplicar na confeção dos figurinos, nomeadamente para os casacos dos Pajens.

No entanto, embora essas sugestões sejam maioritariamente técnicas, podem também influenciar o domínio criativo, pois, por exemplo, uma alternativa para um decote ou uma manga, altera visivelmente a forma do figurino. Estas propostas, que implicam na forma, não são apresentadas apenas a pensar nos corpos que os vestem de uma perspetiva técnica, mas também de um ponto de vista estético, tendo em consideração o que faz sentido para as personagens e a dramaturgia do espetáculo - compreendidas pelas costureiras teatrais, assim como pelos figurinistas.

Estas sugestões podem não aparecer no imediato, mas sim como resposta ao processo. Por exemplo, face a um imprevisto, como um tecido que não tem o caimento

esperado, a costureira pode propor algum tratamento ou tecido diferentes, de forma a obter um melhor resultado. De acordo com Taylor (2021), “No processo de fornecimento, seleção, devolução, ou modelação, prototipagem e construção, o entendimento da visão para o design melhora, mas também evolui.” (p.267, tradução livre), sendo que essa clareza surge tanto para o figurinista quanto para as costureiras teatrais com o nascimento dos figurinos no atelier, promovendo a busca de novas soluções, até que, em conjunto, se obtenha o resultado final.

Do processo do espetáculo *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*, destaco dois exemplos de sugestões apresentadas pela equipa do atelier que influenciaram os figurinos.

Um bom exemplo foi o casaco da Rainha. As suas aplicações douradas foram posicionadas, nos locais onde deveriam ser posteriormente cosidas, pela figurinista, acompanhada pela coordenadora Elisabete e Leão e pela aderecista Isabel Pereira, que iam sugerindo igualmente onde as aplicar. Desta forma, foi criado um padrão dourado sobre o tecido azul, a partir do cruzamento da visão das três profissionais.

O segundo exemplo corresponde à construção das calças dos Pajens. Inspirados nos paquetes, a proposta inicial era a de terem umas calças mais estreitas. No entanto, existiam duas mudanças rápidas do Bobo para Pajem e vice-versa, que não tinham duração suficiente para serem trocadas as calças, pelo que foi decidido manter-se as mesmas para ambas as personagens. Por sugestão da coordenadora, o modelo das calças dos Pajens passou a ser mais largo e a fazer balão em baixo, sendo que as do Bobo/Pajem, em vez de terem um elástico na bainha como as outras duas, tinham um botão e duas casas, de forma a puderem ser muito largas para o Bobo, quando desapertadas na bainha, e a fazer balão para o Pajem, quando apertadas.

Assim, apesar de tradicionalmente existir uma separação entre criação e execução, o diálogo e a simbiose de ideias entre figurinistas e costureiras pode transformar o rumo do figurino e esbater as fronteiras habitualmente impostas entre as duas vertentes.

4.3. *Savoir-faire*

Como indica Marinho (2010), “(...) este tipo de costura não é vulgar (...)”. O seu saber-fazer exige atenção a pormenores e situações, alguns dos quais já referidos ao longo do capítulo 3, que não ocorrem noutros tipos de costura.

Pode considerar-se que a costura teatral se assemelha “(...) um bocadinho quase a alta-costura (...)” (V. Pereira, comunicação pessoal, 2025), pois, segundo Sousa (2018),

As peças de Alta-Costura são produzidas em escala artesanal, cada uma é construída para um corpo específico (...). A base do trabalho é manual (...), o que implica que seja despendido muito tempo na elaboração de cada peça (...)

A personalização é outra característica importante da Alta-Costura, de maneira que na primeira visita do cliente à casa, lhe são tiradas medidas a partir das quais todo o processo de construção da peça (...) é feito. (...) fazem-se provas diretamente no corpo da cliente, onde a peça sofre as retificações necessárias (...) (Sousa, 2018, p.17)

Tudo isto acontece no processo de figurinos, pois cada um é único e pensado para uma personagem, espetáculo e ambiente específicos. Mesmo que existam figurinos iguais em termos de design, estes são criados para corpos distintos, tendo alterações na sua construção.

O processo mais manual também está presente na costura de figurinos, como, por exemplo, na colocação do figurino em prova, no “passar picos”, no alinhar antes de coser à máquina ou nos variados acabamentos.

No momento das provas, as peças são igualmente retificadas até servirem corretamente o corpo do ator em termos de imagem e conforto, pois “(...) o figurino tem que vestir determinado corpo (...)” (Pedroso in Lopes, 2017, p.111). Logo, tem de respeitar as suas formas e características específicas, exceto se a proposta for a contrária, pois, servindo o figurino para vestir e ajudar a criar uma personagem, esta pode não ter a mesma anatomia que o intérprete e ser até disforme. Como explica a aderecista Isabel Pereira (comunicação pessoal, 2025), “(...) podemos modificar os corpos deles, fazê-los (...) com corcunda, com pés grandes, com mãos grandes, ... Podemos modificar tudo, deformá-los até e, dependendo da personagem, é o que precisamos de fazer (...)”.

A construção destes novos corpos exige alguma criatividade na sua execução, seja com postigos, enchimentos, etc., de forma a funcionarem da perspetiva do público. Posteriormente, têm ainda de ser encontradas soluções na modelação e no corte para que os figurinos sirvam nestes corpos.

Outra característica que distancia a costura teatral da costura para a indústria é a proximidade. Apesar de os figurinos pertencerem a determinada personagem, o corpo que se veste continua a pertencer a uma pessoa real – o intérprete –, que, como todos os seres humanos, tem as suas inseguranças e fragilidades, pelo que, para além das questões já mencionadas a que se deve ter atenção nas provas, é ainda necessário ter isso em consideração. Se o ator demonstra insegurança a usar determinado figurino, pode ser

necessário contorná-la com engenho (e tato), o que implica as relações estabelecidas entre os atores e os profissionais que criam os seus figurinos como uma parte essencial para o sucesso dos mesmos. No caso do processo acompanhado em estágio, não ocorreu nenhuma alteração notória à forma dos figurinos por estes motivos, pois todo o elenco esteve disponível às propostas apresentadas. No entanto, manteve-se sempre o ambiente de respeito pelo outro e pelo seu corpo.

A construção de figurinos exige domínio de materiais para além do têxtil para obter formas e adereços menos convencionais, sendo, por vezes, necessária criatividade para inventar técnicas para a sua executar. Por isso, Strand-Evans (1989) expõe que

As pessoas que constroem figurinos para teatro fazem muito mais do que coser. (...) Alguns figurinos e seus acessórios nem se quer envolvem costura. (...) A construção de figurinos combina uma variedade de habilidades – criatividade, conhecimento e iniciativa numa busca infinita por encontrar formas mais eficientes e menos dispendiosas de criar (...) magia teatral, através dos figurinos. (Strand-Evans, 1989, p.xiii, tradução livre)

Essa “busca” reflete-se na forma como as peças são construídas. Sendo cada figurino único, é necessário, por vezes, recorrer a experiências para a sua construção. A experimentação, ao invés da utilização apenas de técnicas de costura que já existem, pode demorar mais tempo, mas permite que o figurino seja o mais próximo do idealizado.

O recurso a materiais alternativos e a experimentação são fatores que marcam este tipo de costura como não sendo comum, sobretudo quando se consideram o tempo e a criatividade exigidos, pois, em indústria, os prazos são muito reduzidos e a criação é praticamente inexistente na costura em série. No entanto, mesmo no teatro, os tempos de produção podem ser mais curtos, não sendo sempre possível todo esse processo.

Essa criatividade pode ainda ser aplicada na procura de soluções para questões próprias do universo do espetáculo como, por exemplo, momentos de trocas rápidas de figurinos, como explica Antonio Simón (2017),

(...) de repente (...) precisa mudar num curto espaço de tempo, em poucos segundos tens que tirar as calças e por outra coisa, e às vezes as calças tem que ir abertas pelos lados, para poder tirar rápido (...) (Simón in Lopes, 2017, p.120)

Assim, sendo a mudança rápida em cena ou em bastidor, é preciso pensar em soluções, antes e durante a sua construção, para ser funcional no momento do espetáculo. Sejam vestidos de baile com saias abertas até ao fundo, como os do espetáculo *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*, as calças abertas dos lados, figurinos que fecham com

molhas, velcros ou ímãs, “(...) o vestido que se abre todo e que por baixo tem outra coisa ou que se vira ao contrário (...)” (Carinhas, comunicação pessoal, 2025), ou outros casos, estes efeitos têm de ser previamente pensados e exigem a destreza e a criatividade de figurinistas, costureiras, aderecistas e de quem as executa durante o espetáculo, podendo ser o ator sozinho ou com a ajuda da equipa de guarda-roupa em bastidores.

O movimento é outro fator a ter em conta, pois, como indica o encenador Nuno Carinhas (comunicação pessoal, 2025) relativamente à dança, “Nós não podemos (...) sujar o movimento nem (...) impedir que eles se movimentem como deve ser.”. Esta questão aplica-se igualmente ao teatro, à ópera ou a qualquer outro estilo performativo: o figurino não deve impedir o movimento ou o trabalho desenvolvido pelo intérprete, exceto se for essa a proposta para o espetáculo e/ou para a personagem. Dependendo dessa proposta, é então pensada a melhor forma de executar o figurino, através do corte, do tecido, etc, para que seja resistente ao movimento e simultaneamente o facilite, expanda ou limite.

Para além da resistência ao movimento, a repetição do uso dos figurinos em várias récitas, a sua reutilização para outros projetos e a reposição e circulação dos espetáculos testam igualmente a durabilidade das peças – questões técnicas também consideradas pela costura teatral.

Como é prática no TNSJ, “Os figurinos teatrais são geralmente construídos com valores de costura maiores (...) Desta forma, o figurino pode ser alterado para, mais tarde, servir a outra pessoa.” (Strand-Evans, 1989, p.71, tradução livre) ou ao mesmo intérprete, cujo corpo mudou com o passar do tempo. Este método permite e facilita a adaptação do figurino na eventualidade da reposição de um espetáculo ou da sua utilização noutras produções. No estágio, acompanhei e realizei arranjos para as reposições dos espetáculos *al mada nada* e *Turismo Infinito*¹⁰, que consistiram precisamente em reaproveitar os figurinos criados há vários anos e apertá-los, alargá-los, subir ou descer bainhas, conforme o necessário para os corpos dos intérpretes que regressavam ou que substituíam os que atuaram originalmente.

Para obter essa durabilidade e resistência das peças, não importa apenas a forma como as peças são cosidas, mas também a qualidade dos materiais escolhidos. Por exemplo, um figurino que seja arrastado pelo chão, cinco dias por semana, durante um mês, dificilmente poderá ser feito de um tecido extremamente delicado, exceto se existir

¹⁰ *al mada nada* (2014) e *Turismo Infinito* (2007) - espetáculos encenados por Ricardo Pais repostos em 2025

a possibilidade de ter vários figurinos iguais. Assim, dependendo do número de récitas, é importante ter em consideração a qualidade dos tecidos, das costuras e dos acabamentos escolhidos para que o figurino sobreviva à carreira do espetáculo.

“Talvez o teatro seja ainda o lugar onde, por excelência, se dignificam os saberes artesanais, capturados nas tradições milenares pela criatividade e pela oficina sapiente de vários artistas.” (Bronze in Lagarto, 2015, p.86), sendo o saber-fazer da costura teatral uma arte e um dos patrimónios imateriais do teatro, que implica não só técnica, mas também criatividade.

4.4. Análise das Entrevistas

Tendo como referência o trabalho desenvolvido por Castro (2010), foi considerada pertinente a realização de entrevistas a profissionais envolvidos no espetáculo *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*, cujo trabalho dialoga diretamente com o figurino, de forma a aprofundar esta reflexão, a partir dos seus testemunhos. A versão integral destas entrevistas encontra-se em anexo.

Foram entrevistadas a equipa do Departamento de Guarda-Roupa e Adereços do TNSJ, o encenador, os figurinistas, a costureira externa Clementina Delgado e os intérpretes Luísa Cruz e Paulo Freixinho. As diferentes funções dos entrevistados permitem reunir perspetivas distintas relativamente ao processo de figurinos, sendo todas essenciais para o seu sucesso.

Entre os vários temas abordados nas entrevistas, estas foram analisadas a partir da seguinte seleção: relação entre figurino e interpretação, criatividade, experimentação, tempo, reconhecimento, transmissão e preservação do saber-fazer.

Alguns dos entrevistados consideram que o saber-fazer da costura teatral se aproxima do processo da alta-costura, pois, para além das questões levantadas anteriormente, “(...) à semelhança do teatro e do cinema, a alta-costura, às vezes, surpreende-nos imenso (...) porque há um tema, há um desenvolvimento, há uma coerência dramática (...)” (Carinhas, comunicação pessoal, 2025). O figurino deve igualmente respeitar a dramaturgia do espetáculo, vestindo “(...) um ator que vai interpretar um personagem, e (...) o figurino tem de ser de acordo com o que o encenador pede na altura.” (Fernandes, comunicação pessoal, 2025) e com a visão do figurinista para essa personagem. Dialoga também com as outras áreas plásticas do espetáculo.

Segundo Nazaré Fernandes, para trabalhar nesta área “(...) é preciso a pessoa gostar. (...) Dedicar-se àquilo que faz (...) e (...) ter mãos para coisas minuciosas como nós fazemos aqui - e sem aquele amor à arte não consegue (...)” (comunicação pessoal, 2025). Essa dedicação e paixão pela arte foi abordada por outros entrevistados, assim como a importância do brio, gosto e olho clínico para a execução deste saber-fazer.

Esse olhar clínico permite reparar em pormenores e em como as coisas foram construídas - algo em que o público em geral não repara. Facilita ainda a percepção dos variados tipos de corpos para os quais se executa, como explica Clementina Delgado, “(...) ao medir uma pessoa, identificamos imediatamente assimetrias, posturas e particularidades anatómicas — como a inclinação das omoplatas ou a linha da anca.” (comunicação pessoal, 2026). Esse olho clínico, aliado ao domínio dos tecidos e das técnicas, permite o trabalho do atelier, no qual se criam, de acordo com Elisabete Leão,

(...) coisas (...) individualizadas: é um figurino para cada pessoa, para aquele corpo, para aquele personagem e damos tanta atenção aos acabamentos, mesmo aos que as pessoas acham que não se veem, porque, no fim, (...) Sente-se o pormenor, o cair... (Leão, comunicação pessoal, 2025)

Para além destes cuidados exigidos pela costura teatral, foi também referida a importância da atenção a pormenores específicos das artes performativas, entre as quais as trocas rápidas e a necessidade de cenografar os figurinos, como aconteceu com o exemplo do avental da Gata Borralheira apresentado pelos figurinistas, que foi construído de raiz e, depois, intervencionado para que parecesse sujo.

As peças são, por isso, adaptadas à dramaturgia, à personagem, a questões técnicas e aos corpos dos intérpretes que, como assinala a aderecista Isabel Pereira, “(...) são corpos reais e não medidas *standard*.” (comunicação pessoal, 2025). É para esses corpos que se cria uma segunda pele - o figurino.

Para essa criação, Nuno Carinhas ressalva “(...) a importância da sala de provas, porque é o momento em que convergem as várias pessoas implicadas: o intérprete, por um lado, e depois o criador e os fazedores.” (comunicação pessoal, 2025), permitindo que todas as necessidades criativas, técnicas e funcionais sejam apresentadas, de forma a procurar soluções para as mesmas. É um momento que “(...) para os atores é uma grande revelação e pode ser importantíssimo para o papel deles e eles já trazem alguma coisa dos ensaios que pode sugerir algumas alterações.” (Carinhas, comunicação pessoal, 2025).

Os atores entrevistados refletem como o figurino tem um impacto muito significativo no seu trabalho, sendo o conforto essencial para o executarem, segundo Paulo Freixinho. O ator explica ainda como o figurino colabora na criação das personagens.

Começa ali também a forma como andamos, a forma como nos mexemos, como pensamos. Ajuda-nos sempre na construção do personagem (...) No momento em que eu comecei a usar, na sala de ensaios, as botas e as joelheiras, o personagem ficou prostrado, ficou esquisito fisicamente e aquilo interessou-me, deu-me ali um sítio, uma forma de trabalhar e de encontrar a plasticidade dele fisicamente. Começou-se a mexer de determinada maneira e, depois, com o corpo, a voz realmente também fica contaminada (...)

é uma sensação de descoberta, quando sentes peso a mais (...) ou, se calhar, estás mais apertado ou mais solto. (...) o corpo reage a isso (...) (Freixinho, comunicação pessoal, 2026)

Os atores alertam ainda para o perigo de um figurino que não respeita o trabalho a ser desenvolvido por outras áreas. De acordo com a atriz Luísa Cruz, o figurino

Pode ajudar e pode destruir o trabalho que se está a fazer. (...) Estamos todos a contar a mesma história e há várias maneiras de contar a história: guarda-roupa, luz, som, etc. (...) Quando é uma coisa que é só para mostrar o trabalho do figurinista é muito horrível, porque aquilo de todo não encaixa no que estou a fazer. (...)

Quando é positivo, é ótimo, porque contamos melhor a história. Sente-se que “Ah, era mesmo isto que me faltava para compreender melhor a personagem que estou a fazer!”. (Cruz, comunicação pessoal, 2025)

Com o objetivo de o figurino colaborar com o trabalho do ator, sem o qual o próprio figurino não pode ter sucesso, os intérpretes podem fazer sugestões aos figurinistas, durante as provas. A atriz entrevistada explica que geralmente essas sugestões são bem aceites, embora dependa também da personalidade da pessoa com quem se está a trabalhar.

Nas entrevistas em que o tópico da criatividade foi abordado, é indicado que a maioria dos figurinistas permite que sugestões sejam também feitas pela equipa técnica, sendo que alguns até as encorajam. É ainda considerado que a maioria dessas sugestões recaem sobre o domínio técnico, embora seja também possível influenciarem o estético. Virgínia Pereira e Isabel Pereira referiram dois exemplos em que isso aconteceu. A

primeira contou como o figurinista Nuno Carinhas a viu a fazer macramé¹¹ e decidiu que as armaduras do espetáculo *MacBeth* (Figuras 45-46) deveriam ser executadas a partir dessa técnica. A segunda apresentou o exemplo de uma capa que fez para *Castro*, cujo tecido aumentou de volume e ficou com uma cor diferente da esperada, depois de tingir, mas a aderecista considerou esse resultado mais interessante e decidiu propor ao figurinista que se mantivesse assim e a proposta foi aceite.



Figuras 45 e 46. *MacBeth*. João Tuna. 2017. Fonte: Centro de Informação - TNSJ

Estes exemplos reforçam como o trabalho técnico pode influenciar o domínio criativo, seja através da sugestão, observação ou experimentação. Isto só é possível devido à grande experiência dos membros do atelier, sendo esse saber que influencia os figurinistas a considerarem as suas sugestões.

A maior parte das vezes, são apenas sugestões que vão dando e depois a pessoa vai apresentando as propostas e é claro que isso é um leva e traz. (...) Em relação a alguns figurinistas, são muito precisos do que querem, mas mesmo assim eu acho que raro é o figurinista que não aceita uma sugestão, mas tem a ver com a experiência que as pessoas têm no atelier (...) (Leão, comunicação pessoal, 2025)

Estas sugestões surgem no diálogo entre figurinistas e equipa técnica, sendo a comunicação destacada como essencial em várias das entrevistas. Os figurinistas reforçam ainda como a comunicação constante é importante para a construção de uma relação de confiança entre toda a equipa, o avançar do processo e a tomada de decisões, mesmo quando não podem estar presentes.

A comunicação, a colaboração e a possibilidade de exercer criativamente são assim características da costura teatral que a diferenciam de outros tipos de costura. Apesar disto, são características bastante mutáveis, pois a disponibilidade para as mesmas e a maneira

¹¹Macramé - técnica têxtil manual feita a partir da criação de entrançados e nós num cordão, sem recurso a agulhas ou máquinas

como decorrem dependem de cada figurinista/encenador e das exigências do projeto em execução.

O diálogo é ainda apresentado como um mecanismo para resolução de imprevistos que possam acontecer ao longo do processo. Para além desta estratégia, a mais referida foi a experimentação, que surge não apenas como uma solução para problemas, mas também para pesquisa de construção dos figurinos, pois “No teatro, o foco é o resultado visual e a concretização da intenção criativa, o que exige um processo experimental. Frequentemente utilizamos materiais e métodos não convencionais para alcançar o efeito pretendido pelo figurinista.” (Delgado, comunicação pessoal, 2026)

A experimentação, a criatividade e a pesquisa tornam-se então ferramentas essenciais para a criação. No entanto, existem opiniões de que estas práticas se estão a perder, porque (...) as pessoas não têm tanta paciência para aprender e para se dedicarem tecnicamente. É um trabalho que demora muito tempo e que tem de se pensar muito no processo (...) e acho (...) que se perdeu um bocado a vontade de fazer uma peça de raiz com coisas diferentes, de ir à busca de materiais e de experimentar. Também pelo tempo que se tem para executar o guarda-roupa de qualquer espetáculo. Tem-se pouco tempo e uma coisa leva a outra. Tem de se fabricar rápido, muito rápido. (I. Pereira, comunicação pessoal, 2025)

Esta questão do tempo foi uma temática que surgiu em todas as entrevistas, sendo considerada a característica dos empregos teatrais da qual o público menos se apercebe.

Atualmente, os prazos de produção são cada vez mais reduzidos, obrigando à aceleração dos processos dos entrevistados e, segundo Paulo Freixinho, a que se desenvolva muito do trabalho necessário em casa.

No caso da construção de figurinos, todos os processos mencionados neste relatório exigem tempo para que seja possível executá-los com dedicação e empenho. “Nunca se vê o tempo.” (I. Pereira, comunicação pessoal, 2025) e a falta de consideração por esse fator leva a que existam “(...) muitos guarda-roupas que são feitos assim um bocadinho mais à pressa ou com menos condições (...)” (V. Pereira, comunicação pessoal, 2025), especialmente em companhias ou estruturas mais pequenas que, para além do tempo, têm também menos recursos financeiros. Nessas situações, para cumprir prazos e orçamentos, acaba por ser visível a falta de meios em figurinos com acabamentos mais desleixados ou escolhidos à pressa, em lojas, sem o recurso a um figurinista.

Estas questões estão diretamente relacionadas com o trabalho invisível, pois, ao não ser reconhecido o trabalho que é desenvolvido por todos em bastidor, torna-se mais difícil

a compreensão das suas necessidades e isto abrange as várias áreas teatrais. Como expõe Nuno Carinhas (comunicação pessoal, 2025), “Ninguém imagina o que é o trabalho de um ator (...) de um dramaturgo (...) de um tradutor (...) de um dramaturgista (...) de um cenógrafo, de um figurinista, de um desenhador de luzes, ...”

No entanto, questionados quanto ao reconhecimento atribuído às suas profissões e, em especial, às que respeitam ao processo de figurinos, as opiniões dos entrevistados dividem-se entre quem considere que é valorizado e quem duvide.

No caso das dúvidas, estas surgem por vários fatores. É sugerido, por exemplo, que existe um reconhecimento do trabalho em si, mas não do aspeto financeiro, ou seja, nem sempre se quer pagar o que esse trabalho efetivamente merece.

Outra fonte de dúvidas é considerar-se que os figurinos só são valorizados, quando se notam e não quando são apenas peças quotidianas colocadas em cena.

Reflete-se ainda que talvez o público nem tenha de se aperceber do trabalho desenvolvido, pois, quando se assiste a um espetáculo, o objetivo é deixar-se deslumbrar e não racionalizar o processo que originou aquilo que se vê, embora, por outro lado, surjam opiniões de que seria positivo que mais pessoas tivessem conhecimento destes processos para serem valorizados.

São apresentadas algumas dúvidas quanto ao reconhecimento dado por pessoas fora do contexto teatral e da costura de figurinos, devido a essa incompreensão, sendo referido que, por isso, o maior reconhecimento parte dos pares.

Por ser pouco compreendido fora do contexto profissional, o saber-fazer técnico e artesanal da costura de figurinos tem tendência para desaparecer. Este foi um assunto que surgiu frequentemente em conversas no atelier e, portanto, pareceu pertinente abordar os entrevistados sobre o mesmo.

O tempo é também um dos fatores associados à perda deste saber-fazer, pois, ao ser necessário tudo mais imediatamente, tenta-se passar alguns princípios à frente, especialmente o trabalho de mão, como reflete Virgínia Pereira: “(...) acho que aprendemos coisas que antigamente se faziam, que agora deixaram de se fazer, como o “passar picos”, que é uma coisa quase rara. (...) Não parece importante, mas acaba por ser importante.” (comunicação pessoal, 2025). Clementina Delgado considera que o facto destas bases de costura serem efetivamente importantes leva a que os ateliers retornem a utilizá-las, quando os processos não estão a correr como desejado, sendo fundamental não se deixar perder esse conhecimento.

A “banalização da conceção” é outro fator apresentado por alguns entrevistados que, consequentemente, se torna prejudicial para a costura teatral, pois, ao se desvalorizar a necessidade de um figurinista e se recorrer a peças compradas e escolhidas por membros da equipa sem formação ou experiência, faz-se desaparecer todo o processo de figurinos, comprometendo o seu resultado. Tal como indica o encenador e figurinista,

(...) é um facto que a banalização da conceção é uma coisa que leva ao esvaziamento dos ateliers e ao esvaziamento do saber-fazer das pessoas, (...) se só a uma semana antes da estreia formos ao azar comprar o que é que os atores levam vestidos, aí não há desenvolvimento absolutamente nenhum (Carinhas, comunicação pessoal, 2025)

A hierarquização que existe tradicionalmente entre criação e execução é também apresentada como um motivo para a perda deste saber-fazer, pois leva a que a maioria dos futuros profissionais prefiram ser figurinistas a costureiros, aderecistas, zeladores, etc., pelo que, à medida que os profissionais que exercem estas profissões atualmente pararem de as desempenhar, elas irão desaparecendo gradualmente.

Esta hierarquização pode surgir pelo desconhecimento destas profissões e do trabalho que executam, pelo que a educação se torna importante para a compreensão e contacto com as mesmas, permitindo que futuros profissionais se interessem pelo seu saber-fazer, de forma a ser possível transmiti-lo.

A costura teatral, sendo um saber-fazer maioritariamente prático e com bases artesanais, é incentivado, nas entrevistas, a ser aprendido, através de aulas práticas, de estágios e diretamente com profissionais da área, pois “(...) algumas coisas só se aprendem quando se está mesmo no atelier (...)” (V. Pereira, comunicação pessoal, 2025). Neste contexto, a educação e a aprendizagem através do contacto direto e prático, que são promovidas por instituições como a ESMAE, permitem a preservação de um saber-fazer tão específico e fundamental para as artes do espetáculo, onde o trabalho em equipa e em bastidores é essencial para um resultado bem conseguido.

A partir destes testemunhos, reforça-se a importância do processo mais artesanal, da dedicação e do respeito pelas necessidades individuais de cada corpo, figurino e espetáculo para o trabalho da costura teatral, que é considerada semelhante à alta-costura. A este saber-fazer estão também associadas a experimentação e a possibilidade criativa, que, embora influencie o figurino maioritariamente a um nível técnico, pode implicar na sua estética. No entanto, a existência dessa possibilidade é condicionada pela disponibilidade de cada processo e figurinista.

Para a preservação deste saber-fazer é destacada a importância da escola e da aplicação prática das suas técnicas.

Conclui-se que para o sucesso do figurino não é apenas essencial o diálogo e a colaboração entre encenador, figurinista e equipa técnica, mas também entre estes e o intérprete. É ainda exposto como o tempo (ou a sua ausência) tem um grande impacto no desenvolvimento do processo de todas essas áreas do espetáculo.

Por fim, relativamente ao reconhecimento atribuído às profissões dos entrevistados e, com maior foco, dos executantes de figurinos não existe um posicionamento consensual. As opiniões entre quem considere que a valorização existe, ou não, divergem dependendo das suas experiências individuais.

4.5. Experiência de Estagiária

Este estágio permitiu-me desenvolver e consolidar competências no âmbito da construção de figurinos, através do contacto direto com a realidade de trabalho do atelier de costura de um Teatro Nacional.

No meu percurso académico e profissional, tenho participado em produções nas quais desempenhei a maioria dos papéis de criação de figurinos, pelo que foi importante perceber como, no contexto de um atelier, se dividem as funções e as tarefas entre os seus profissionais e como funciona a colaboração entre eles.

Foi-me permitido acompanhar e participar em quase todos os processos executados pela equipa do atelier, pelo que considero que foi uma experiência valiosa e que toda a equipa foi bastante generosa na partilha do seu saber e na confiança que me deram.

Em termos práticos, essa partilha de conhecimentos permitiu-me a aprendizagem de novas técnicas, como casear casas à máquina, e reforçou também a importância do trabalho manual e artesanal para a manutenção do rigor exigido pela costura teatral.

Entre as tarefas executadas, destaco a concretização da troca rápida da Gata Borralheira, pois esteve associada a um dos principais desafios encontrados no estágio. Era uma troca que exigia bastante destreza e precisão, porque existia muito pouco tempo e a atriz tinha de entrar sempre com uma apresentação cuidada. Num dos espetáculos iniciais, a mudança não correu como esperado, o que gerou alguma frustração que, através da repetição no acompanhamento dos vários espetáculos, foi ultrapassada com confiança.

O acompanhamento de espetáculos e ensaios reforçou ainda a importância da manutenção e do zelo dos figurinos. Isto implica não só a lavagem dos figurinos, mas

também a verificação da sua condição antes de serem utilizados na récita seguinte, realizando arranjos, se necessários. Este zelo ocorre igualmente, durante as apresentações, podendo, a qualquer momento, ser preciso remendar algo que se estragou em cena e encontrar soluções imediatas, pois o espetáculo não pára.

No entanto, o contacto com o trabalho da equipa do TNSJ foi marcante, não só pela observação e aplicação dos seus métodos de trabalho, num nível profissional, mas também por uma perspetiva pessoal.

Por esse motivo, considero pertinente destacar o ambiente de trabalho do Departamento de Guarda-Roupa e Adereços, onde existe um cuidado com todos, tanto entre a sua equipa, como com atores, figurinistas, encenadores e restantes profissionais do Teatro. Em termos de processo, o cuidado e o carácter humano não são apenas pessoais, pois implicam também no ambiente profissional, facilitando, por exemplo, o conforto em momentos mais íntimos e sensíveis, como as provas, ou a comunicação e a confiança exigidas no meio teatral. Para além de surgir em ocasiões profissionais, o cuidado está integrado noutras práticas da equipa, como na celebração de aniversários que, mesmo em momentos de maior pressão, nunca deixam de ser assinalados.

Esse afeto estende-se ainda ao sentido de entreajuda presente na equipa, que senti que tiveram também comigo, estando sempre dispostas a esclarecer os métodos a aplicar ou as dúvidas que pudessem surgir. Esta abertura e a confiança que depositaram em mim ajudaram-me a desenvolver enquanto profissional e a superar, de certa forma, a maior dificuldade que senti neste estágio: a insegurança e o medo de errar num espetáculo e numa casa tão conceituados. A humanidade e o carinho desta equipa fizeram-me sentir cada vez mais segura, contrariando essas sensações.

Apesar de a maior parte dos profissionais do TNSJ se conhecerem há muitos anos, acolhem e integram novos elementos com afeto, empatia e generosidade como se já fossem da casa. Acima de tudo, acredito que o Teatro é precisamente isto: a criação de famílias, a partilha de ideias e sentimentos, a colaboração e a construção de relações humanas, que não são apenas profissionais e que transmitem uma sensação de pertença. Esse ambiente advém também da vontade coletiva de construir o espetáculo e essa dinâmica afetiva influencia a entrega de cada profissional ao processo, refletindo-se posteriormente no resultado apresentado em palco.

Assim, fico extremamente grata por ter sido acolhida pela família do TNSJ, durante e após o estágio. O contacto direto com o trabalho desenvolvido pelo seu atelier permitiu não só um crescimento profissional e uma melhor compreensão de todos os processos

invisíveis que envolvem a atividade do guarda-roupa, como também uma crescente valorização do carácter afetivo e humano que rodeia e constrói o meio teatral.

Conclusão

Este relatório teve como objetivo refletir sobre o trabalho desenvolvido no estágio no Departamento de Guarda-Roupa e Adereços do TNSJ e sobre a proposta de pesquisa relativa à possibilidade criativa da costura teatral.

Ao longo do estágio, foram realizadas e observadas diversas tarefas deste Departamento que permitiram a aplicação de conhecimentos adquiridos durante o percurso académico e o desenvolvimento de novas competências na área de Figurinos. De um ponto de vista prático e pessoal, este percurso reforçou a valorização do processo artesanal da confecção de figurinos para um resultado bem conseguido e a importância do afeto no universo teatral.

Relativamente à questão da reflexão, a distinção entre criação artística/pensamento e criação material/execução surge de uma tradição hierárquica enraizada na prática teatral e social, segundo a qual o pensamento conceptual é frequentemente mais valorizado do que a execução técnica. No contexto do figurino, isto traduz-se na associação do figurinista como único autor da visão artística e dos executantes como meramente responsáveis pela sua materialização. Contudo, a partir da experiência do estágio e deste estudo, expõe-se que o pensamento surge também no processo de execução, através da prática, da experimentação e da adaptação ao erro, aos materiais e ao corpo. Deste modo, criação conceptual e criação material são interdependentes e mutuamente influenciáveis.

Assim, o trabalho técnico da costura teatral pode ser também criativo, através das sugestões apresentadas aos figurinistas, da pesquisa de materiais, da colaboração, da experimentação e das soluções criadas para a utilização de materiais e formas não convencionais e para a resolução de necessidades específicas das artes performativas. Embora estas sugestões e soluções sejam maioritariamente técnicas, é concluído que podem igualmente influenciar a forma e, consequentemente, a estética do figurino. Porém, a abertura para a criatividade no processo de criação depende da disponibilidade de cada figurinista e das condições de cada projeto.

Os resultados foram obtidos a partir da observação participante no estágio, da análise de referências literárias e da realização de entrevistas a membros da equipa do espetáculo *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*. As conclusões retiradas referentes à criatividade da costura teatral confirmam as expectativas iniciais da existência dessa possibilidade. No entanto, tendo este estudo igualmente o objetivo de valorizar o trabalho invisível desenvolvido pela equipa executante de figurinos, as respostas dos entrevistados

relativamente ao reconhecimento da profissão revelam perspectivas distintas, o que evidencia que o seu grau de valorização não é consensual.

Assim, esta pesquisa contribui academicamente ao analisar com maior foco o trabalho da costura teatral, passando também pelo da manutenção de figurinos e da atividade de guarda-roupa em bastidores. Ao desocultar as suas funções, contribui igualmente para um reconhecimento, interesse e valorização mais uniformes destas profissões e para a transmissão deste saber-fazer.

Como perspectivas de investigações futuras, sugere-se alargar o campo de estudo, atribuindo maior foco a outras profissões associadas ao guarda-roupa. Seria importante estudar de forma mais aprofundada o trabalho de outros técnicos de figurinos, por exemplo, aderecistas ou coordenadores, para se obter uma compreensão ainda maior sobre a área.

A um nível pessoal, espero poder contribuir para a preservação do saber-fazer da costura teatral, continuando a trabalhar na área e/ou através da aplicação das suas técnicas em projetos futuros.

Por fim, o presente relatório expõe a importância dos trabalhos invisíveis de bastidores e reflete como o papel técnico é também criativo na área da costura teatral, esbatendo as fronteiras tradicionais entre criação e execução. Deste modo, o estágio não foi apenas uma experiência enriquecedora em termos pessoais e profissionais, mas também uma metodologia de estudo, contribuindo profundamente no âmbito da reflexão.

Referências Bibliográficas

- Arnold, J. (1995). *Patterns of Fashion. The cut and construction of clothes for man and women c. 1560-1620*. Macmillan.
- Bernofsky, S. (2021). *Clairvoyant of the Small – The Life of Robert Walser*. Yale University Press.
- Boucher, F. (2023). De La Révolution au Début du XXe Siècle. In, Boucher, F., *Histoire du Costume en Occident* (pp.308-395). Flammarion.
- Cultura Portugal. (s.d.). Porto - Teatro Nacional de São João. <https://culturaportugal.gov.pt/pt/conhecer/local/tnsj/teatro-nacional-sao-joao/>
- Castro, V. (2010). *O Papel da Segunda Pele*. Babel.
- Harman, M. (1985). Introduction: A Reluctant Modern. In, Harman, M. (ed.), *Robert Walser Rediscovered* (pp.1-14). University Press of New England.
- Heffernan, V. (2018). Robert Walser's Dramatic Scenes. In, Frederick, S. & Heffernan, V., *Robert Walser – A Companion* (pp.211-227). Northwestern University Press.
- Ingham, R. & Covey, L. (1992). *The Costume Designer's Handbook*. Heinemann: Portsmouth.
- Lagarto, A. (2015). *De Matrix a Bela Adormecida*. MUDE.
- Lopes, A. F. O. (2017). *O design na construção de figurinos para uma peça de teatro: o caso do projeto comunitário, “Anjo Branco - Gil Eannes”, no âmbito do Noroeste Comunitário - Projeto Comunitário do Teatro do Noroeste – CDV*. [Tese de Mestrado, Escola Superior de Tecnologia e Gestão]. Repositório do Instituto Politécnico de Viana do Castelo.
- Loureiro, J. (2020, Janeiro, 21). 100 anos de Teatro Nacional de São João virados do avesso. *Visão*. <https://visao.pt/visaose7e/ver/2020-01-21-100-anos-de-teatro-nacional-sao-joao-virados-do-avesso/>
- Milan, H. A. (2017). In The Costume Shop. In Merz, M. (ed.), *The Art and Practice of Costume Design*. (pp.175-196). Routledge.
- Osmond, S. (2021). Fitting Threads: Embodied Conversations in the Costume Design Process. In, Pantouvaki, S. & Mcneil, P. (ed.), *Performance Costume – New Perspectives and Methods* (pp.277-294). Bloomsbury.
- Pollatsek, E. S. (2017). Putting it All Together. In, Pollatsek, E.S., *Unbuttoned – the art and artists of theatrical costume shop*. (pp.169-176). Routledge.
- Porto Canal. (2025, Dezembro, 19). Nuno Carinhas põe Walser em palco no São João como “teatro que vale a pena”. <https://portocanal.sapo.pt/noticia/369982>
- Strand-Evans, K. (1989). *Costume Construction*. Waveland Press.
- Silva, F. C. & Amaral, R. M. (ed.). (2025). O direito e o avesso. In, Teatro Nacional de São João, *Manual de Leitura – Branca de Neve & Outros Dramalhetes* (pp.53-58). Teatro Nacional de São João.
- Sousa, S. A. (2018). *Alta-Costura e o Objeto de Luxo - Estágio no Ateliê Storytailors*. [Tese de Mestrado, Faculdade de Arquitetura]. Repositório da Universidade de Lisboa.
- Taylor, M. (2021). Building Costumes, Building Language in the Costume Workshop. In, Pantouvaki, S. & Mcneil, P. (ed.), *Performance Costume – New Perspectives and Methods* (pp.263-276). Bloomsbury.
- Teatro Nacional de São João. (s.d.). Branca de Neve & Outros Dramalhetes. TNSJ. <https://www.tnsj.pt/pt/espeticulos/7136/branca-de-neve-outros-dramalhetes/>
- Teatro Nacional de São João. (s.d.). Equipa. TNSJ. <https://www.tnsj.pt/pt/o-teatro/equipa/>
- Teatro Nacional de São João. (s.d.). História. TNSJ. <https://www.tnsj.pt/pt/o-teatro/historia/>

Teatro Nacional de São João. (s.d.). Missão. *TNSJ*. <https://www.tnsj.pt/pt/o-teatro/missao/>

Teatro Nacional de São João. (s.d.). Teatro Nacional de São João. *TNSJ*. <https://www.tnsj.pt/pt/edificios/teatro-nacional-sao-joao/>

Walser, R. (2000). *Gata Borralheira, Branca de Neve, A Bela Adormecida*. Edições Culturais do Subterrâneo.

Walser, R. (2010). *Microscripts*. New Directions Publishing & Christine Burgin Gallery.

Anexos

Entrevista a Nazaré Fernandes (Mestre-costureira)

12/12/2025, 15:46

Rafaela Alves: Como começaste a trabalhar na área de guarda-roupa de teatro?

Nazaré Fernandes: Eu sou natural de Arcos de Valdevez, casei e vim morar aqui no Porto. Entretanto, havia uma colega minha já a trabalhar no Teatro Nacional e, em 1993, convidou-me para vir tratar dos figurinos de uma peça que estava aqui em cena, na altura.

RA: Qual a produção ou o figurino que mais te marcou nos últimos anos e porquê?

NF: Durante a minha vida, tenho vários figurinos que me marcaram, na verdade, mas vou mencionar um, que é do espetáculo *Turismo Infinito* - um espetáculo que me marcou também muito -. É um figurino que era de uma tia do Fernando Pessoa, que vestiu um dos atores.

RA: Para ti o que distingue a costura teatral da costura de fábrica ou de moda?

NF: É assim, eu acho que não tem mesmo nada a ver, porque, aqui, no teatro, nós temos de adaptar ao ator, por isso, é todo um processo diferente.

RA: O que é que é mais desafiante na confeção para corpos e pessoas reais e não para tamanhos *standard* de fábrica?

NF: Eu acho que, quando nós estamos a fazer alguma coisa, aqui, temos de ter o cuidado de que estamos a vestir um ator que vai interpretar um personagem, ao passo que vestir uma pessoa é aquilo que ela pede, que ela quer e está. E, aqui, no teatro, é completamente diferente, porque é um personagem, um ator que vai interpretar um personagem, e que o figurino tem de ser de acordo com o que o encenador pede na altura.

RA: Falamos algumas vezes no atelier sobre a existência de menos pessoas com vontade de aprender este ofício, seja pelo tempo ou pela exigência necessárias para o mesmo. Achas que existem técnicas ou modos de trabalhar específicos de atelier que estão a deixar de ser utilizados ou a desaparecer e que deveriam ser preservados?

NF: Sim. Acho que realmente, ao longo da minha vida, na minha carreira, eu noto que não há praticamente pessoas para trabalhar. Agora, eventualmente vão aparecendo uma ou outra que sai assim da escola, mas há poucas pessoas para trabalhar na costura.

RA: Que conselhos darias a futuros profissionais desta área antes de chegarem aqui?

NF: O que eu acho, no meio disto, na costura, é preciso a pessoa gostar. Gostar mesmo! Dedicar-se àquilo que faz, porque sem dedicação e mãos - ter mãos para coisas

minuciosas como nós fazemos aqui - e sem aquele amor à arte não consegue, ninguém consegue.

RA: O que achas que o público não vê nem imagina do vosso trabalho?

NF: Muita coisa! Eu própria, quando estou a ver o espetáculo, sinto assim um bocadinho vazio, sabendo que tive tantas horas a dedicar-me àquilo. É assim, é satisfatório ver o nosso trabalho em cena, mas realmente deixa um bocadinho a desejar da dedicação que nós tivemos, ao longo do percurso de um mês ou dois ou três que foram.

RA: Sentes que a vossa profissão é devidamente reconhecida ou valorizada, seja pelo público ou outros profissionais?

NF: Sim, eu acho que, pelo menos pelo público, por aquelas conversas que eu tenho toda a gente diz “Ai! Olha o guarda-roupa!” ou então é porque sabem que foi o meu trabalho. Eu acho que as pessoas dão realmente muita importância ao guarda-roupa.

RA: Costumas sentir que os figurinistas vos permitem ter algum espaço para fazerem sugestões relativamente às propostas que vos apresentam?

NF: Mais ou menos, porque eu acho que os figurinistas já vêm com a ideia concreta daquilo que querem. Aceitam sugestões, posso sugerir alguma coisa, mas normalmente eles já sabem aquilo que querem mediante depois o que funciona em palco. Mas é decisão deles.

RA: Lembras-te de alguma situação em que uma sugestão tua tenha mudado ou melhorado alguma característica do figurino final?

NF: Não, não me estou a lembrar de momento.

RA: Em relação ao espetáculo *Branca de Neve e Outros Dramalhetes*, sentiste algum desafio em particular e porquê?

NF: É assim, não senti nada de especial. Agora, o meu desafio, por exemplo, era o Magassela, quando ele tinha de tirar o vestido em cena: ver que aquilo funcionasse e, por acaso, até funcionou a maneira como nós fizemos, que pusemos um fecho com um pendente e, a puxar, ele tirava em cena. Acho que é importante. É isso.

RA: Por fim, tens alguma memória boa de espetáculo ou do processo que possas partilhar?

NF: Sim, por exemplo, quando eu tenho dúvidas naquilo que estou a fazer - que, às vezes, acontece ter dúvidas naquilo que eu estou a fazer - e chego à prova e assenta bem no personagem e é de acordo com aquilo que o figurinista pediu.

RA: Obrigada!

NF: De nada.

Entrevista a Virgínia Pereira (Costureira)

12/12/2025, 15:06

Rafaela Alves: Como começaste a trabalhar na área de guarda-roupa de teatro?

Virgínia Pereira: Eu trabalhava em costura, tinha um atelier e conhecia uma pessoa que estava aqui a fazer um trabalho no Teatro Nacional de São João e, como estavam a necessitar de costureiras, perguntou-me se eu queria vir e eu vim e acabei por ficar... há quase 30 anos.

RA: Qual a produção a figurino que mais te marcou nos últimos anos e porquê?

VP: Eu acho que há tantos que nos marcam, que nos deixam também felizes. Não sei... são muitos! Não te sei dizer assim nenhum específico.

RA: Para ti o que distingue a costura teatral da costura de fábrica ou de moda?

VP: É completamente diferente. Eu poderia estar numa fábrica hoje, mas nunca foi uma coisa que me passasse pela cabeça, porque acho que é fazer sempre a mesma coisa, é tudo repetitivo, não há criação. Enquanto no teatro nós podemos fazer as coisas mais extravagantes que se podem imaginar. Trabalhar com estilistas também tem essa vertente, que já trabalhei também. E trabalhar na fábrica acho que é uma seca, desculpa!

RA: O que é mais desafiante na confeção para corpos e pessoas reais e não para tamanhos *standard* de fábrica?

VP: Eu acho que fica tudo muito mais modelado ao corpo. Não tem nada a ver. Enquanto numa fábrica são os tamanhos, aqui não é o caso: é tudo quase ao centímetro.

RA: Falamos algumas vezes no atelier sobre a existência de menos pessoas com vontade de aprender este ofício, seja pelo tempo ou pela exigência necessários para o mesmo. Achas que existem técnicas ou modos de trabalhar específicos do atelier que estejam a deixar de ser utilizados ou a desaparecer e que deveriam ser preservados? E porquê?

VP: É assim, o que se aprende agora nas escolas, se calhar não... Eu trabalhei em ateliers particulares, como algumas das minhas colegas, e acho que aprendemos coisas que antigamente se faziam, que agora deixaram de se fazer, como o “passar picos”, que é uma coisa quase rara. Pode haver num sítio ou outro. Não parece importante, mas acaba por ser importante. Agora, há outras técnicas de trabalhar? Há, mas acho que não se aprende isso. Acho que algumas coisas só se aprendem quando se está mesmo no atelier, como tu estás a aprender e que te tens esforçado imenso com muito valor.

RA: Obrigada!

O que é que acreditas que futuros profissionais desta área deveriam saber antes de chegarem aqui? Ou seja, antes de estarem neste trabalho, e que conselhos lhes darias?

VP: Eu diria para virem, porque acho que é uma arte que está a desaparecer, cada vez mais. Aconselho para aprender, pesquisar, porque nós também aprendemos. Até eu pesquisei na Internet muitas coisas técnicas e tudo, com esta idade, por isso acho que sim, que deviam tentar, pelo menos.

RA: O que achas que o público não vê nem imagina do vosso trabalho?

VP: O nosso trabalho é um bocadinho quase a alta-costura e acho que o público não tem noção e até para passar um exemplo: uma vez, num espetáculo, tivemos a visita de umas senhoras de idade que viram o espetáculo e, quando elas viram o guarda-roupa aqui, é que entenderam como é que estava tudo rematado, tudo feito. Porque tu vês muitos guarda-roupas que são feitos assim um bocadinho mais à pressa ou com menos condições, muitas vezes, mas, aqui, nós tentamos fazer tudo como se fosse para uma rainha, quase.

RA: Sentes que a vossa profissão é devidamente reconhecida ou valorizada, seja pelo público ou outros profissionais?

VP: Aí tenho algumas dúvidas! Acho que as pessoas não têm bem noção do que é que se faz aqui. É a tal coisa, acho que pensam que é tudo assim um bocadinho a despachar. “Ainda estás com isso, ainda estás?”. Nós, se calhar, demoramos mais tempo, porque também ligamos mais a certos pormenores, o que faz com que as pessoas não saibam que nós temos esse cuidado nesses pormenores, nessas coisas, e tudo isso demora tempo.

RA: Costumas sentir que os figurinistas vos permitem ter algum espaço para fazerem sugestões relativamente às propostas que vos apresentam?

VP: Sim, alguns ou uma grande percentagem, acho que sim. Até tenho um exemplo que não foi uma sugestão minha, mas eu estava a fazer macramé e o Nuno Carinhas veio aqui, ainda estava assim a pensar como é que ia fazer umas armaduras para o *Macbeth* e, então, quando viu o que eu estava a fazer, disse ele: “E se fizéssemos assim?” e então fez-se. Neste caso fui eu, não tinha de ser, mas fui eu. Acabei por fazer as armaduras todas deles em macramé. Ai, de todos, não! As meninas fez a Isabel.

RA: Quando surge um problema, ou seja, por exemplo, um tecido mais difícil ou um figurinista que muda de ideias de repente, qual é a tua estratégia para encontrar as soluções?

VP: Experimentamos. Experimentamos a ver qual é a melhor solução. Só experimentando.

RA: Em relação ao espetáculo *Branca de Neve e Outros Dramalhetes*, sentiste algum desafio em particular e porquê?

VP: Não, acho que foi um como outro qualquer. Deu muito gosto, mas é um trabalho.

RA: Por fim, tens alguma memória boa do espetáculo ou do processo que possas partilhar?

VP: Deste? Acho que todas as memórias são boas. Não tem memórias más.

RA: Obrigada!

VP: De nada, beijinho!

Entrevista a Clementina Delgado (Modista e Costureira)

12/01/2026, 16:47

Rafaela Alves: Como começaste a trabalhar na área do guarda-roupa de teatro?

Clementina Delgado: Comecei através da colaboração direta com designers que, ao serem convidados para assinar figurinos de teatro, solicitavam a minha colaboração para a execução das peças. Este percurso consolidou-se através do passa-a-palavra e de recomendações sucessivas, o que me levou a integrar diversas equipas técnicas e a estabelecer-me no setor.

RA: Qual a produção ou figurino que mais te marcou nos últimos anos e porquê?

CD: É uma questão complexa, pois entrego-me a todos os desafios. No entanto, recordo com particular interesse um coordenado que desenvolvi para o concurso *Sangue Novo*, em 2013. Era uma peça de elevada complexidade técnica, composta por múltiplas estruturas cúbicas sobrepostas em diferentes níveis de tridimensionalidade. O resultado final assemelhava-se a uma "montanha de presentes" e a peça acabou por vencer o primeiro prémio, o que foi muito gratificante.

RA: Para ti, o que distingue a costura teatral da costura de fábrica ou de moda?

CD: A indústria e a moda convencional regem-se por normas instituídas e pela otimização do tempo, onde a rentabilidade é prioritária. No teatro, o foco é o resultado visual e a concretização da intenção criativa, o que exige um processo experimental. Frequentemente utilizamos materiais e métodos não convencionais para alcançar o efeito pretendido pelo figurinista. Enquanto na indústria o mais importante é o tempo de execução, na costura teatral o que impera é a eficácia do impacto estético final.

RA: O que é mais desafiante para ti na confeção para corpos e pessoas “reais” e não para tamanhos *standard*?

CD: O verdadeiro desafio e interesse residem em conseguir que a peça se adapte ao corpo como uma "segunda pele". Ao contrário da indústria, que trabalha com tabelas de medidas *standard* que raramente servem na perfeição a indivíduos diferentes, a confecção por medida respeita a singularidade de cada anatomia, garantindo um equilíbrio perfeito entre conforto e estética.

RA: Não sei se estavas alguma vez numa destas conversas que tivemos no atelier, mas, às vezes, falámos sobre a existência de cada vez menos pessoas com vontade de aprender este ofício, seja porque é preciso muito tempo, muita exigência... Sentes que existem técnicas ou modos específicos de trabalhar de atelier que estejam a deixar de ser utilizados ou desaparecer e que deveriam ser preservados?

CD: Não creio que estejam a ser abandonados deliberadamente, mas sim que muitos profissionais atuais os desconhecem. Contudo, a experiência ensina-nos que, quando um método moderno falha, devemos recorrer às técnicas ancestrais. Tudo na construção de uma peça tem uma razão de ser histórica; é fundamental dominar os princípios base para os podermos atualizar de forma eficiente. Existem etapas no método de atelier que são estruturantes e não podem ser ignoradas, sob pena de comprometer a qualidade e a funcionalidade da peça final.

RA: Que conselhos darias a futuros profissionais desta área?

CD: O meu conselho principal é que trabalhem com gosto e brio profissional. A paixão pelo ofício motiva a procura constante pelo conhecimento técnico. Sem essa dedicação, o trabalho torna-se mecânico e o resultado final acaba por refletir essa falta de cuidado e precisão.

RA: O que achas que o público não vê nem imagina do teu trabalho?

CD: O público não imagina a dimensão temporal do processo, desde a tiragem de medidas até ao acabamento final. Há um "olhar clínico" que desenvolvemos com os anos: ao medir uma pessoa, identificamos imediatamente assimetrias, posturas e particularidades anatómicas — como a inclinação das omoplatas ou a linha da anca. Este diagnóstico visual é crucial para ajustar o molde base, minimizando correções futuras e garantindo que o primeiro protótipo esteja o mais próximo possível da peça final.

RA: Sentes que a tua profissão é devidamente reconhecida ou valorizada, seja pelo público ou outros profissionais?

CD: Existe uma dicotomia no reconhecimento. Por um lado, sinto um forte reconhecimento humano e profissional; as pessoas valorizam a qualidade do que entrego. Por outro lado, o reconhecimento financeiro ainda é um desafio. Há uma tendência para

tentar minimizar os custos, sem considerar o tempo e a especialização exigidos por este trabalho. Há um reconhecimento do resultado, mas nem sempre uma valorização justa do esforço necessário para o atingir.

RA: Costumas sentir que os figurinistas te permitem ter algum espaço para fazer sugestões relativamente às propostas que te apresentam?

CD: Sim, e confesso que a minha experiência me leva naturalmente a sugerir melhorias. Após tantos anos na área, consigo identificar antecipadamente se um determinado corte ou costura será eficaz. Os figurinistas com quem trabalho há mais tempo já confiam e solicitam a minha opinião técnica. Embora existam visões criativas mais fechadas, sinto que, no geral, há abertura para o diálogo construtivo.

RA: Quando surge algum problema, por exemplo, um tecido difícil ou uma mudança repentina de ideias, qual é a tua estratégia para encontrar soluções?

CD: A minha estratégia baseia-se na comunicação direta com o figurinista ou designer. Se um material é alterado, as propriedades da peça mudam; por isso, explico tecnicamente as consequências no caimento e na estrutura. O meu papel é alertar para estes riscos e, em conjunto, encontrar soluções — seja através da alteração de cortes ou da criação de estruturas internas que permitam ao novo tecido aproximar-se da intenção original.

RA: Em relação ao espetáculo *Branca de Neve e outros Dramalhetes*, sentiste algum desafio em particular?

CD: O maior desafio foi a gestão temporal da confeção do casaco azul. Por questões de logística, a peça foi produzida em fases distintas com um intervalo considerável de tempo. Aprendi que, mesmo que a montagem final seja feita mais tarde, o corte de todos os componentes (incluindo o forro) deve ser feito em simultâneo para garantir a coerência do pensamento técnico e a precisão do ajuste.

RA: Sentes que o facto de teres trabalhado à “distância” neste espetáculo, ou seja, no teu próprio atelier e não no do São João, afetou de alguma forma o teu trabalho, seja positiva ou negativa?

CD: Não, pois estou muito habituada a essa dinâmica. Já executei projetos para clientes no estrangeiro onde o processo é gerido remotamente após um primeiro encontro para a tiragem de medidas e moldagem. Desde que o planeamento inicial seja rigoroso, a distância não compromete a qualidade.

RA: Por fim, tens alguma memória boa do espetáculo ou do processo que possas partilhar?

CD: Acima de tudo, guardo a excelente energia do grupo de trabalho. A colaboração fluiu de forma tranquila e facilitadora, o que é essencial num processo criativo. Para mim, é sempre um orgulho imenso ver o resultado do nosso esforço coletivo materializado em palco. O sucesso de um espetáculo é, em grande parte, fruto das pessoas que o constroem nos bastidores.

RA: Obrigada!

Entrevista a Isabel Pereira (Aderecista)

12/12/2025, 15:16

Rafaela Alves: Como começaste a trabalhar como aderecista do guarda-roupa?

Isabel Pereira: Estava na ESMAE em Cenografia e a malta daqui do teatro, que era a Cláudia Ribeiro e a Elisabete Leão, acharam que eu era uma boa aposta para o guarda-roupa para fabricar e executar os adereços, porque, como vinha da Cenografia, tinha mais experiência noutro tipo de materiais.

RA: Qual a produção, figurino ou adereço que mais te marcaram nos últimos anos e porquê?

IP: Eu gosto de fazer todos os adereços. Chapéus é o que eu mais gosto de fazer! Cabeleiras também gosto muito de as fazer e postiços falsos, coisas bastante falsas, ... Agora não sei é descrever qual... Os primeiros marcavam-me mais, porque eram os primeiros espetáculos. Era assim aquela novidade de resolver coisas impossíveis e o nosso figurinista da altura, o António Lagarto, inventava chapéus de pele e de alta-costura, com preguinhas, com nervurinhas, com tudo. Era um desafio. Agora, continuo a adorar fazê-los, mas não me marcam propriamente.

RA: Sentes que, por vezes, tens de inventar técnicas próprias para a criação de determinados adereços?

IP: Sim, quase sempre temos de inventar umas agulhas com umas curvas esquisitas, inventar qualquer coisa para agarrar uma coisa a outra, que não existe no mercado, um material ou outro. Até pontos temos de inventar para decorar ou para serem decorativos e fazer o que eles têm de fazer. Esse é que é o desafio aqui desta área.

RA: O que é mais desafiante na criação de figurinos ou adereços para corpos e pessoas reais e não para tamanhos *standard*?

IP: O que é mais desafiante é que os atores são corpos reais e não medidas *standard*. Todos eles têm medidas completamente diferentes. Não são aquelas modelos todas

escolhidas com o mesmo tamanho e, depois, estamos a fazer personagens. Também podemos modificar os corpos deles, fazê-los mais gordinhos, com corcunda, com pés grandes, com mãos grandes, ... Podemos modificar tudo, deformá-los até e, dependendo da personagem, é o que precisamos de fazer e precisamos que passe para o público.

RA: Falámos algumas vezes aqui no atelier sobre a existência de menos pessoas com vontade de aprender os vossos ofícios, seja pelo tempo ou pela exigência necessárias para os mesmos. Achas que existem técnicas ou modos de trabalhar específicos/práticas que estão a deixar de ser utilizados ou a desaparecer e que deveriam ser preservados?

IP: Não, acho que as pessoas não têm tanta paciência para aprender e para se dedicarem tecnicamente. É um trabalho que demora muito tempo e que tem de se pensar muito no processo para o fazer da melhor maneira ou para chegar a um melhor resultado e acho que há pessoas desta área, mas que gostam mais de desenhar e que, se puderem comprar já feito e ser só adaptado, melhor. Acho que se perdeu um bocado a vontade de fazer uma peça de raiz com coisas diferentes, de ir à busca de materiais e de experimentar. Também pelo tempo que se tem para executar o guarda-roupa de qualquer espetáculo. Tem-se pouco tempo e uma coisa leva a outra. Tem de se fabricar rápido, muito rápido.

RA: Que conselhos darias a futuros profissionais desta área?

IP: Para preservar esta área, desenhar um guarda-roupa o mais teatral possível e que evidencie mais esta área em cada espetáculo. Não querendo que ela se evidencie mais do que os outros, mas que se fale de guarda-roupa e não só do propósito de vestir os atores para um determinado espetáculo que não é visível, que não se note. O conselho é que façam coisas diferentes e que se experimente mesmo.

RA: O que achas que o público não vê nem imagina do teu trabalho?

IP: Não vê o tempo que se demora a executar e a pensar na execução. Nunca se vê o tempo. Nem nós percebemos, quando vemos o espetáculo. Até nós dizemos muitas vezes “Porque é que demoramos tanto tempo? Onde é que está aquele tempo todo?”, porque, às vezes, as coisas não são tão fascinantes como o tempo que nós demoramos a fazê-las, mas elas têm de ser pensadas e experimentadas. É aquilo que o público não vê.

RA: Sentes que a tua profissão é devidamente reconhecida ou valorizada, seja pelo público ou por outros profissionais?

IP: Só é valorizada quando se nota. Também é legítimo haver os guarda-roupas do real, do nosso dia-a-dia e que não se notam que são teatrais.

Eu acho que é uma área que nem sempre é valorizada, mas eu sou uma pessimista da área. Há muitas companhias que chamam todos os criativos, menos o figurinista e o figurinista

é muito importante. Nota-se logo um espetáculo e um guarda-roupa que não tem um figurinista.

RA: Costumas sentir que os figurinistas te permitem ter algum espaço para fazer sugestões relativamente às propostas que vos apresentam?

IP: Sim, sempre. Até porque, se realmente desenharem coisas bastante diferentes, vão precisar da nossa ajuda para executar tecnicamente a visão que eles têm. Eles conversam connosco sobre a personagem e que informação é que querem que ela passe, e aí, claro, que nós entramos, também artisticamente, para ajudar a concretizar essa visão dos figurinistas.

RA: Lembras-te de alguma situação em que uma sugestão tua tenha mudado ou melhorado alguma característica do figurino ou adereço final?

IP: Várias... lembro-me de uma: não foi propriamente a sugestão, foi o que os tecidos mostraram depois do tratamento que eu lhes dei. Ficaram de uma forma que não era essa a visão do figurinista, mas que para mim ficaram melhores e eles aceitaram. Lembro-me de uma capa da *Castro*. Uma capinha pequenina feita de dois tecidos, e um deles, depois de tingido, ficou muito volumoso, a parecer uma pasta, e nunca foi esse o objetivo do figurinista, mas eu achei melhor mostrar. Aliás, a cor também ficou diferente, mas como estava uma cor até ainda mais sofisticada, diferente da amostra que ele me tinha dado, eu sugeri, em vez de estar a tentar à força toda ir à cor que ele tinha escolhido, que aquela cor e aquele volume ficavam muito melhores do que o que se tinha pensado originalmente e ele aceitou.

Isso é um dos exemplos, mas há muitos que acontecem com o decorrer de experimentar. Experimentamos, “Olha, ficou assim, gostas?” e eles aceitam, normalmente. Nós, depois de falarmos com eles, começamos a perceber a visão deles e, aí, sabemos o que é que eles não vão gostar de todo e que não vai funcionar, não só pelo gosto deles, mas também pela paleta, pelo todo, tal como o que é que ainda funcionaria melhor se fosse assim.

RA: Quando surge um problema, por exemplo, um material difícil ou uma mudança de ideias, qual é a tua estratégia para encontrar soluções?

IP: Não há estratégia. É: vamos experimentar, sempre. Os desafios são sempre a melhor coisa deste trabalho. Nunca ficamos aborrecidos por ter de mudar nada, principalmente se virmos que o que fizemos até ali realmente não está a funcionar e muitas vezes acontece: uma cor ou uma forma que chega a palco não funciona, ficava melhor se fosse maior, mais elaborada, com mais textura, ... Nunca dizemos que não, a não ser que não

seja possível por tempo e por falta de um material melhor que demore mais a chegar, mas à partida um desafio é para ir em frente.

RA: Em relação ao espetáculo *Branca de Neve e Outros Dramalhetes*, sentiste algum desafio em particular?

IP: Senti vários e senti um que achava que já não sentia em relação às polainas, porque os corpos são sempre diferentes uns dos outros e uma polaina vai sempre em conjunto com o sapato, por isso temos a perna da pessoa, o sapato e a forma que queremos que a polaina tenha. Fazer uma polaina é sempre um desafio, principalmente se tivermos corpos diferentes das “medidas normalizadas” - não sei bem quais são, mas sim, senti esse.

RA: Por fim, tens alguma memória boa do espetáculo ou do processo que possas partilhar?

IP: Tenho. Tenho memórias muito boas porque foi um espetáculo e um guarda-roupa com dois figurinistas, feito de raiz e isso é o que nós gostamos: fazer algo de novo. Foi espetacular e tinha adereços e um guarda-roupa engraçados e pensados para todas as personagens e todos os quadros. Isso é bom, sim.

RA: Obrigada!

Entrevista a Elisabete Leão (Coordenadora do Departamento de Guarda-Roupa e Adereços)

15/12/2025, 10:17

Rafaela Alves: Como chegaste à coordenação do Guarda-Roupa?

Elisabete Leão: Como é que eu cheguei à coordenação do Guarda-Roupa? Bom, eu, quando comecei aqui no Teatro Nacional de São João, fazia a coordenação da Cenografia e dos Adereços apenas, mas sempre gostei de guarda-roupa. Ajudava a Cláudia Ribeiro, quando ela não estava cá, e, entretanto, quando ela se foi embora, fui convidada a adicionar a coordenação do Guarda-Roupa.

RA: Qual a produção ao figurino que mais te marcaram nos últimos anos e porquê?

EL: Gostei imenso de fazer o *Fado Alexandrino* pelo tipo de espetáculo que foi e não pelo tipo de figurinos, mas pela quantidade enorme de figurinos. Aliás, foi a minha primeira experiência no palco como assistente de camarins, a mudar não sei quantas pessoas de dois em dois minutos ou, às vezes, de trinta em trinta segundos, durante quatro horas e meia e, portanto, como nunca tinha estado nesse lado, penso que esse foi um dos espetáculos que mais me marcou nos últimos tempos. Porque, na verdade, cada

espetáculo que eu começo a fazer é o meu espetáculo preferido e digo isto com toda a sinceridade, sabes? Enquanto estou a fazê-lo, é O espetáculo. Todos eles te marcam de alguma maneira, tirando espetáculos icónicos de há muitos anos atrás, que te deixam alguma marca, mas que nem sequer tem a ver com o espetáculo em si. Tem a ver com o teu início, com a tua frescura, com a tua inocência perante as coisas. Aí, é que as coisas te marcam de uma forma diferente. Hoje em dia, são tantos uns atrás dos outros, mas realmente cada um que eu estou a fazer no momento é o meu espetáculo preferido - tenho de confessar isso.

RA: Como é que decides a distribuição das tarefas e as prioridades de cada produção?

EL: Sabes que as produções desta casa estão sempre dependentes do encenador que vem fazê-las. Basicamente, cada encenador tem uma forma muito própria de trabalhar e há aqueles encenadores que chegam com um figurinista e o figurinista já vem com tudo desenhado e tudo pronto a começar, mas nem sempre acontece. Aliás, nós estivemos vários anos com um encenador que ele próprio fazia os figurinos em colaboração connosco aqui no atelier e era uma coisa que era um processo muito gradual, de modo que essa parte da distribuição das tarefas vai sendo o improviso, é verdade, o que às vezes assusta um pouco, mas ao fim de tantos anos de experiência, tu sabes que consegues organizar.

Portanto, as tarefas: as primeiras é tentar perceber o que é que é este guarda-roupa; o que é que vai precisar; qual é o tempo que temos; o que é que pode ser construído/feito no próprio atelier, com as pessoas que temos e o que é que pode ser adquirido e junto às coisas que vamos executar no guarda-roupa. Nem sempre podemos contratar pessoas de fora, como foi o caso deste último espetáculo que, pela dimensão e pelo facto de termos construído todos os figurinos, levou à contratação de pessoas, mas isso não é uma opção permanente e, portanto, vamos tendo aqui de articular. Claro que temos a Nazaré, que é a mestra-costureira que se dedica mais à parte dos moldes, se bem que a Virgínia também os faz, e a costura elas vão articulando entre elas, quem tem mais capacidade para uma coisa, quem tem mais capacidade para outra, e vamos levando o dia-a-dia a tentar sempre cumprir os prazos. Eu acho que nunca deixámos de cumprir um prazo nesta casa. Portanto, a distribuição das tarefas é feita de acordo com o que o espetáculo pede e tentando cumprir os prazos. Andamos sempre quase um bocadinho a correr mais à frente, mas até hoje nunca deixámos de estreiar. Acho que nunca falhamos uma estreia, nem um ensaio geral, nem um ensaio normal. Até hoje e já lá vão trinta anos. Deves ter esse orgulho, eu acho!

RA: Existem técnicas ou modos de trabalhar específicos que pratiquem aqui no Departamento e no atelier que gostavas que fossem preservados e porquê?

EL: A maneira como nós trabalhamos no atelier tem a ver com o brio que eu acho que toda a gente aqui tem e isso sem dúvida que deveria ser preservado. Nós falamos muito daquelas coisas - eu até estava a falar com a Nazaré sobre isso na sexta-feira – que as pessoas estão sentadas no palco e acham que as coisas são feitas assim ao calhas e realmente não são. As coisas têm de ser feitas o melhor que podemos e sabemos, não é? E as coisas são individualizadas: é um figurino para cada pessoa, para aquele corpo, para aquele personagem e damos tanta atenção aos acabamentos, mesmo aos que as pessoas acham que não se veem, porque, no fim, isso sente-se. Eu acho que as minhas colegas já te devem ter falado da Senhora do Binóculo - toda a gente sabe que aprendemos isto com o António Lagarto, não só nos figurinos, mas também na cenografia -. Eu acho que tu tens essa noção, não é, Rafaela? Que independentemente de as pessoas acharem que não se vê, sente-se. Sente-se o pormenor, o cair... Eu acho que sim, acho que esse cuidado eu gostaria muito que, mesmo quando estas pessoas que aqui estão neste momento e que fazem parte desta equipa... que isso fosse transmitida a quem vier a seguir. Bom, se forem pessoas como tu, eu acho está.

RA: Muito obrigada!

Como se constrói ou articula a comunicação entre a equipa do atelier e os figurinistas ou encenadores?

EL: Era aquilo de que estávamos a falar há bocado, não é? Depende da pessoa. Alguns figurinistas conseguem uma boa ligação com o encenador e aí torna-se tudo bastante mais fácil, porque conseguem transmitir-nos o que pretendem. Muitas vezes, não temos uma figura intermédia chamada figurinista e vamos diretamente ao encenador. Acho que, ao fim de tantos anos, começamos a conhecer e a perceber e acho que vamos conseguindo acertar no que eles pretendem e, portanto, a articulação é um bocado essa: eles vão dizendo umas coisas, a gente vai fazendo propostas, vai procurando... às vezes acerta-se, às vezes não, torna-se a mudar, mas é um pouco de vamos por tentativas a chegar àquele encenador em particular. Acho que a experiência também nos leva a isso não ser um grave problema, mesmo quando não há um figurino desenhado do princípio ao fim, um guarda-roupa... acho que sim.

RA: Costuma sentir que os figurinistas te permitem ter algum espaço para fazer sugestões relativamente às propostas que vos apresentam? E à restante equipa?

EL: Sim, claro. Como volto a dizer, depende mesmo de quem está cá. A maior parte dos figurinistas sim, os encenadores 100%. A maior parte das vezes, são apenas sugestões que vão dando e depois a pessoa vai apresentando as propostas e é claro que isso é um leva e traz. É: tu fazes uma proposta, a pessoa aceita ou não. Tem de haver essa simbiose. Em relação a alguns figurinistas, são muito precisos do que querem, mas mesmo assim eu acho que raro é o figurinista que não aceita uma sugestão, mas tem a ver com a experiência que as pessoas têm no atelier e, quando tu estás a dar uma sugestão sobre que tecido usar ou que tipo de molde, qual é o corte que deves ou não fazer, as pessoas acho que aceitam. Raros são os que não aceitam essa sugestão.

RA: Que conselhos darias a alguém a começar nesta área?

EL: Acho que é importante ter uma formação não só na área do guarda-roupa, na parte da confeção, mas também na parte teórica. Ter uma boa noção do que é o teatro, de ver teatro, de ver espetáculos, de se informar, de ler. Eu acho que faz parte do nosso universo. Não é só a parte técnica, mas a parte em que tu sabes para o que estás a trabalhar e gostas, porque é muito particular o teatro: o teatro é um espetáculo em si. E fazer o que tu estás a fazer: estagiar. Estagiar junto de alguma entidade que tu sabes que produz e que faz espetáculos e tentar perceber se gostas e como é que te inseres. Acho que principalmente fazer formação, mas não só. Eu acho que é importante tudo o que pode enriquecer-te intelectualmente e visualmente. As pessoas devem investir nisso. Eu lembro-me que eu tinha alunos, às vezes, que, quando eu lhes dizia “Vá, vão, tens de ir ver espetáculos, tens de ver aquele espetáculo, tens de ler este livro ou aquele”, me diziam “Oh, professora, mas se eu fizer isso, não faço mais nada da vida! Então eu começo de manhã com o teatro e acabo à noite com o teatro!”. Eu digo: “Sim, é isso!”. É essa a paixão que se pede para quem está a iniciar uma profissão destas que não é fácil. É uma profissão difícil com um caminho algo árduo pela frente e, se as pessoas não têm essa paixão, eu acho difícil sobreviverem na profissão, sinceramente.

RA: O que achas que o público não vê nem imagina sobre o trabalho desenvolvido por ti e pelo Departamento de Guarda-Roupa e Adereços?

EL: O que é que o público não vê? É assim, é como com os bailarinos, não é? *Dance should be seen, not heard*. As pessoas não têm de estar a pensar no trabalho que as coisas deram. As pessoas só têm de ver o espetáculo e ser um bom espetáculo ou não ser um bom espetáculo para elas. Diz-lhe alguma coisa, tocou nalgum ponto dela que a levou para longe daquilo e que a fez pensar em assuntos que lhe importam. Eu acho que

basicamente é isso: se o espetáculo te toca ou não te toca. As pessoas não têm de perceber o trabalho que as coisas deram.

Tu, quando és vocacionada para a área, estás ali e estás a reparar em tudo, porque é o olho clínico. É impossível ver um espetáculo e não dar atenção aos pormenores. Eu já cheguei a ver espetáculos que eu acabo por não ver os espetáculos, porque estou tão obcecada com como é que se fez aquela cortina? Que material é aquele que está no chão? Como é que que...? Que acabo por não ver o espetáculo e tenho de o ir ver outra vez para perceber o espetáculo. Mas isso não é suposto ser o que acontece com a maior parte das pessoas. Aliás, quando as pessoas acabam o espetáculo e dizem “Ai, o cenário era muito bonito!”, o espetáculo não deve ter sido assim muito bom, ou “O guarda-roupa era muito lindo!”, porque, se diz “Ai, o espetáculo era ótimo! e depois vou falar do figurino, depois vou falar da cenografia”, isso sim, para mim faz sentido. Quando tu acabas:

“- Ah, o espetáculo, ai não!

-E então que tal?

-O cenário era muito giro!”

Normalmente, se calhar há qualquer coisa no espetáculo que falhou, não é? Pelo menos é o que eu sinto: por norma, quando as pessoas vão e falam logo dos figurinos ou da cenografia, se calhar o todo era bom, mas faltava ali qualquer coisa.

Virgínia Pereira: Se falarem contigo, se calhar, é uma maneira de te agradar também, não?

EL: Não, não penso que seja por aí. Depois, quando tu perguntas “O que é que gostaste mesmo?”, “Epa, os figurinos incrível!”, mas o teu primeiro comentário, quando um espetáculo é bom, é como eu: eu não saio de um espetáculo a dizer “Ai, que bom figurino!”, eu saio de um espetáculo a dizer “O espetáculo era incrível!” e depois vou dissecar o espetáculo.

RA: Sentes que as vossas profissões são devidamente reconhecidas ou valorizadas, seja pelo público ou outros profissionais?

EL: Eu penso que são devidamente valorizadas por alguns profissionais. A maior parte das pessoas no geral acham-na muito divertida, quando tu dizes “Ai, eu trabalho no teatro”, as pessoas dizem “Ai, que giro!”. Acham-no super interessante, super divertido, mas não têm - como não têm de ter - real noção do que é que envolve este trabalho. Portanto, o reconhecimento normalmente parte dos pares.

RA: Em relação ao espetáculo *Branca de Neve e Outros Dramalhetes*, sentiste algum desafio em particular?

EL: Devo confessar que foi um espetáculo que decorreu sem dramas. Apesar de ser “*e Outros de Dramalhetes*”, não houve dramalhte nenhum durante este espetáculo! Aliás, tu acompanhaste todo o processo e foi um processo muito pacífico, não foi? Em que o encenador, que também era coautor dos figurinos, com a figurinista se entenderam muito bem, acho que chegaram bastante rápido a conclusões, entregaram a tempo as coisas. Apesar do tempo ser curto pela sua natureza, não foi por atraso nenhum deles, nem por falta de rapidez na entrega e nos desenhos. Portanto, eu sinceramente acho que foi um espetáculo que decorreu muito bem e também tivemos ajuda extra, o que ajuda sempre, e ter uma figurista a trabalhar, do princípio ao fim, também facilita bastante os processos e as decisões. Eu acho que isso foi bom. Foi um processo que acho que foi enriquecedor para toda a gente e sem dramas. Acho que se conseguiu concretizar tudo o que pretendia e que não houve dramalhetes! Foi bem. Não houve assim nenhum desafio terrível de coisas que não se conseguissem fazer ou que não se soubesse como é que ia fazer. O maior desafio é porque há sempre pouco tempo para se conseguir concretizar tudo, mas, apesar de tudo, cumpriu-se os prazos de ensaios, para as fotografias, para tudo. Sempre estive tudo pronto tanto para as filmagens como para os ensaios, fotografias de ensaios, portanto acho que podemos dizer “missão cumprida sem dramas”!

RA: Por fim, tens alguma memória boa do espetáculo ou do processo que possas partilhar?

EL: A coisa mais divertida para mim, neste espetáculo, foram as filmagens da Sara Caninhas para o vídeo em que se fizeram bastantes personagens com a caracterização, com o guarda-roupa... Acho que correu muito bem e foi divertido, foi uma boa memória e o resultado ficou fantástico. Basicamente, eu acho que foi a memória, para mim, mais divertida, porque depois, como não acompanhei ensaios, onde as peripécias acontecem, como tu e a Isabel, que estão presentes nas peripécias e, aliás, fazem acontecer as peripécias e essas memórias acontecem mais nessas alturas.

Também confesso que o primeiro dia em que o Magassela saltou do figurino e apareceu com a crinolina achei extraordinário, confesso. É uma imagem que me ficou, porque o acho um ator absolutamente fantástico e com uma entrega fantástica e a imagem dele de tronco nu com aquela saia... eu acho que ainda hoje estou a vê-lo a sair... aquele Conto, para mim, continua a ser especial! Essa imagem da primeira vez que ele fez isso foi realmente... eu sabia que ia acontecer, mas não deixou de ser surpreendente e belo! Sabes o que é? É lindo! Vocês não assistem muitas vezes, mas para quem está ali a ver é mesmo bonito, percebes? Eu sei que as pessoas gostam também muito desse momento, que as

pessoas comentam. Se calhar foi esse o momento do espetáculo... O momento do espetáculo, para mim, é o Conto!

RA: Obrigada!

Entrevista a Letícia dos Santos (Figurinista) e Nuno Carinhas (Figurinista e Encenador)

13/12/2025 16:33

Rafaela Alves: Como começaram a trabalhar com teatro e como figurinistas?

Nuno Carinhas: Vá, as senhoras primeiro!

Letícia dos Santos: Com teatro, eu comecei ainda na Escola Artística Soares Reis, no 12º. Tivemos de fazer uma formação em contexto de trabalho e foi assim o meu primeiro contacto de uma perspetiva profissional com o teatro. Foi com o Teatro Marionetas de Mandrágora e, na altura, foi para fazer a cenografia de um espetáculo com eles, o *Mãos de Sal*. Depois, assim, a nível já profissional, depois do ciclo de estudos todos terminados - a licenciatura e o mestrado -, comecei a trabalhar na área dos figurinos, mas não como figurinista. Comecei primeiro na manutenção dos figurinos com os musicais do gelo que estão todos os anos em cena no *Marshopping*. Foi em 2016, com *A Bela e o Monstro* e, durante alguns anos, fiz sobretudo manutenção e também confeção de figurinos. Assim como figurinista mesmo, de forma mais séria, foi com a companhia de teatro Lafontana - Formas Animadas, que estão sediados em Vila do Conde, e foi para um espetáculo que eles faziam todos os anos chamado *Porto Para o Mundo*, que é um espetáculo comunitário que era feito com profissionais nas áreas técnicas, nas criativas e na encenação, mas depois a interpretação era toda feita com a comunidade de Vila do Conde e era um espetáculo ao ar livre com 300 pessoas. Muita coisa já estava feita de raiz, mas houve outras que foram desenhadas e confeccionadas. Portanto, como figurinista, assim de forma mais séria, foi com esse.

E, agora, o Nuno.

NC: Mas eram duas perguntas, não é? Uma sobre o teatro e outra sobre os figurinos, é isso?

RA+LS: Sim.

NC: Os meus pais faziam teatro num grupo que foi um grupo importante de teatro amador aqui em Lisboa e eu comecei a conviver com isso muito cedo, para aí aos 5 anos. Portanto, isso teve várias consequências. Uma delas foi ter uma biblioteca de teatro muito grande.

Antes do 25 de Abril, publicava-se muito teatro para ler, porque a maior parte do teatro que se publicava era censurado, não se podia fazer, mas de vez em quando deixavam publicar alguns textos que estavam proibidos de ser representados e, portanto, o meu pai tinha muito gosto por isso e foi muito importante para mim também. E vi confeccionar as coisas, ao longo disto, porque, como era um grupo de teatro amador, eles faziam tudo, desde os projetores com latas de tinta novas até a adereços, envelhecimento de coisas, costuravam, etc. Mas tudo com muito rigor e isso foi importante, desde o início. Depois comecei a fazer figurinos. Aí nesse grupo ainda fiz uns figurinos - já era adolescente, obviamente - e uma cenografia, mas nada de demarcável.

Depois fui para a Escola Superior de Belas Artes e eu estava a estudar pintura e tive um professor que nos levou a assistir aos ensaios de um bailado que estava a ser feito no Ballet Gulbenkian, cuja figurinista e cenógrafa era a Emília Nadal, que é uma pintora portuguesa. Foi-nos pedido, em termos de escola, que nós fizéssemos um projeto para aquilo que tínhamos acabado de ver, em função daquilo que estávamos a ver e foi-se desenvolvendo, e eu, que já era público de dança deste novo, fiquei muito interessado nisso e concorri a uma coisa que havia, na altura do Ballet Gulbenkian, que eram estudos coreográficos com coreografias dos próprios bailarinos do Ballet Gulbenkian, mas todas as outras vertentes eram abertas à criação e para pessoas que vinham de fora. Eu ganhei um dos projetos e trabalhei, com o coreógrafo Vasco Wellenkamp, a cenografia. Depois fiquei muito próximo do Ballet Gulbenkian e comecei a trabalhar com eles e esses foram os primeiros anos mais intensos meus, a par depois com o trabalho que comecei a fazer com o teatro. Mas com a dança é muito interessante, porque nós temos a noção da utilização das coisas. Há um lado muito prático em relação aos bailarinos. Nós não podemos, por um lado, sujar o movimento nem, por outro lado, impedir que eles se movimentem como deve ser. Portanto, tudo é possível que aconteça. Nós não sabemos, as coreografias não estavam feitas e eles iam fazendo à medida. É óbvio que o diálogo com os coreógrafos era muito intenso. Eu assistia a muitos ensaios, estava sempre caído na sala de ensaios e assim começou.

Não sei onde é que devo parar, porque isto depois tem muitas vertentes, muitas correspondências. Trabalhei com quase todos os grupos de teatro independente que havia e foi assim, sempre com esta vertente desde o início, entre a dança e o teatro.

RA: Qual a produção ou o figurino que mais vos marcou nos últimos anos e porquê?

LS: Desta vez pode começar o Nuno.

NC: Eu? Não sei. O último espetáculo é sempre o mais interessante, porque é difícil nós definirmos isso. Por um lado, às vezes há adaptações que nós fazemos e pegamos num guarda-roupa, por exemplo, quando fizemos *Os Últimos Dias da Humanidade*, tínhamos centenas de personagens e, portanto, pegámos em muitas coisas do Guarda-roupa do Teatro Nacional de São João e distribuímos por pessoas, adaptámos, fizemos de novo. Como a Letícia estava a dizer há bocado, 300 pessoas ao ar livre, essas coisas são muito marcantes, porque nos são muito desafiantes, são epopeias, são coisas que têm de ser feitas com muita garra. Pronto, isso é uma das coisas.

Agora, obviamente que os últimos figurinos que fizemos agora para este espetáculo eram os mais desafiantes, porque é sempre o último que é o mais desafiante. Os últimos são sempre o resultado de tudo aquilo que nós fizemos antes e, portanto, nós vamos fazendo por camadas e vamos ficando mais ricos e todo este muro, este cimento, do qual somos feitos vai dando depois frutos para a frente.

Há uma experiência que não fui eu que fiz, mas que é muito importante. Quando eu encenei *O Grande Teatro do Mundo* sugeri ao Ricardo Pais que nós contactássemos uma mulher que tinha feito umas publicidades, umas divulgações, para *Lisboa Capital da Cultura*, em que eram uns personagens que estavam afundados no fundo do mar, mas cujos figurinos não tinham interferência da água. As personagens afundavam-se e os figurinos ficavam direitos e eu achei aquilo extraordinário! Não só por causa disso. Enfim, isso era uma técnica qualquer que eu sei qual era, mas também pela qualidade do desenho dos figurinos e nem sequer sabíamos se uma coisa correspondia à outra. Quer dizer, provavelmente não, porque nós não tínhamos referências sobre aquela senhora, mas o Ricardo Pais teve gosto nisso. Viu os *spots* de que eu falava, achou de muito bom gosto e então fomos atrás da senhora. A senhora era especialista em fazer essas coisas complicadas do cinema, por exemplo, a *Batwoman*, aqueles fatos de látex, coisas que os ingleses gostam muito, que são aquelas fantasias do teatro também e as coisas raras, como, por exemplo, o vestido que se abre todo e que por baixo tem outra coisa ou que se vira ao contrário de uma forma fulminante. Nós tivemos o contacto da senhora, ela veio fazer e foram os figurinos d'*O Grande Teatro do Mundo*. Os figurinos d'*O Grande Teatro do Mundo* eram perfeitamente barrocos e perfeitamente atuais ao mesmo tempo, e foi uma grande experiência de feitura, de artesanía, ... Muitas vezes, não víamos como é que eles faziam, porque os ingleses são muito reservados nas suas descobertas e na sua maneira de fazer, portanto, muitas coisas vinham feitas de Inglaterra, outras foram

compostas cá também, mas isso foi um trabalho muito intenso a que tivemos o privilégio de assistir.

Um outro trabalho - embora eu diga que é tudo importante - sempre que nós vamos fora, nós ficamos (ou eu ficava) naquele receio de não estar à altura. “Bom, estes tipos são os maiores, porque se chama English National não sei quantos ou Royal Company não sei de quê”. E eu tive algumas experiências e todas elas muito bem-sucedidas e cheguei à conclusão que nós não tínhamos de ter medo de nada, porque não éramos piores nem melhores que os outros e isso dava-nos sempre muito contentamento, de perceber que os resultados, que eram sempre feitos em equipa, obviamente, como fazíamos cá, tinham sucesso e que podíamos ir para qualquer parte do mundo. Isso são experiências muito importantes: é termos segurança de que podemos ir para qualquer parte do mundo fazer o nosso trabalho.

LS: Eu também partilho deste sentimento do Nuno, que o mais recente realmente é aquele que, para já, marca mais e, no meu caso, também de uma forma um bocadinho especial, porque foi a primeira vez com o Teatro Nacional de São João, foi uma partilha com o Nuno e foi poder trabalhar com uma equipa da maior excelência e profissionalismo que se possa desejar.

Claro que há outros espetáculos que nos marcam por vários motivos, sejam porque são esses tais grandiosos com muita gente e que, como o Nuno estava a dizer, é uma epopeia mesmo do início ao fim, e depois há outros que, às vezes, também nos marcam na sua simplicidade. Há um espetáculo em particular, que se chamava *Domitila*, que é uma ópera muito pequenina de um ato e que foi encenada pelo Pedro Ribeiro, que foi uma produção da Casa das Artes de Famalicão e de uma outra companhia, que acho que era *Mestre Viajante*. Só tínhamos uma solista em cena o tempo todo e a ópera foi construída com base nas cartas de amor trocadas entre a Marquesa de Santos, a tal Domitila, e o D. Pedro I, isto ali na primeira metade do século XIX. E o Pedro, que encenou e também foi o figurinista, desenhou o figurino da Domitila, partindo da silhueta da época, mas depois pegou na configuração das cartas da época e transformou a parte superior do vestido com base na forma dessas cartas e ele, depois, ainda pintou o tecido todo, tingiu e ela parecia que estava a vestir, de certa forma, as cartas de amor do qual ela era refém - isto porque ela era amante do D. Pedro I. E era só esta solista e era só este figurino em cena, portanto, todos os olhos estavam postos nele e o Pedro contratou-me para fazer a modelação, o corte e a confeção do figurino e foi um figurino que me deu imenso prazer fazer. Primeiro, porque é de época, que é um território também que me interessa muito, é um interesse

peçoal meu - de facto, todo o traje histórico. Claro que reinterpretado e que tinha uma modelação muito complexa, porque não eram formas muito fáceis de ler e eram muitos materiais e muitos cortes e, em termos técnicos, foi um desafio e foi uma produção onde tive tempo, porque isso muitas vezes não existe. Então, houve tempo para experimentar e para se fazer mais do que uma prova e prototipar e testar... Quando vi o figurino em cena, pela primeira vez, aquilo comoveu-me genuinamente. Eu fico sempre comovida, quando vejo os figurinos em cena, sejam um desenho meu, seja só tendo feito a confeção, mas aquele em particular mexeu comigo assim de uma forma um bocadinho mais especial.

RA: A minha próxima pergunta é só para a Letícia, que é: tendo formação em moda e em figurinos quais são, para ti, as maiores diferenças entre criar e confeccionar para o teatro ou para a indústria?

LS: Quando dizes indústria, estás-te a referir ao *fast fashion*, é isto?

RA: Sim.

LS: Eu, embora tenha uma formação em moda - tenho a licenciatura em figurinos e tenho mestrado em moda -, não exerço na área. Sou uma felizarda, porque consegui fazer dos figurinos toda a minha carreira profissional, até hoje, e, portanto, não estou, por assim dizer, completamente dentro desse universo, já não tanto. Mas claro que ambas se relacionam e se tocam, porque ambas tratam do vestuário e do corpo.

No que toca à criação, a principal diferença é que na moda nós estamos a pensar para um grupo social em geral, estamos a pensar para as massas, estamos a antecipar e a prever que tendências, o que é que este determinado grupo de pessoas vai querer vestir, e ditamos isso de certa forma. Portanto, é pensado assim para esses vários grupos, enquanto que no teatro não. Nós estamos a pensar especificamente para cada personagem, temos de traçar o perfil psicológico de cada um, entender o que é que cada um veste e porquê e os detalhes todos: e por que tem chapéu, não tem chapéu, porquê? Porque é que ele usa um chapéu? Porque é que usa uma boina? Porque é que tem um anel? Esses pequenos detalhes todos, que têm leitura e que representam de facto a identidade daquele personagem e pode ser mais ou menos realista, mais simbólico, pode ser histórico, pode ser contemporâneo. Depois, em termos estéticos, também há vários caminhos e isso é ditado também em conjunto com a encenação e com as outras linguagens, com a cenografia, com a luz, etc. Embora eles depois também funcionem em grupo, em mancha, porque há vários personagens em cena, quando os há. É isso, temos de pensar de uma perspetiva individual para cada um deles.

Depois, no que toca à confecção, na moda, na indústria, as peças são feitas para servir à maioria e, portanto, os tamanhos são ditados de forma *standard*. Quer dizer que, quando vamos às compras, raras são as peças que realmente nos assentam bem, porque são ajustadas a uma média e são peças também feitas de uma forma muito acelerada. Na indústria, tempo é dinheiro e, portanto, às vezes são peças que, se calhar, não têm tanta qualidade em termos de acabamento ou de corte. Lá está, e no teatro não é. Nós estamos a fazer a peça para aquele personagem, para o corpo daquele ator e vamos ajustar àquele corpo em específico. Mesmo quando compramos peças já confeccionadas, porque, às vezes, recorremos a isso - figurinos feitos de compra -, fazemos uma prova e há sempre pequenos ajustes, subir uma manga, subir uma bainha, apertar um bocadinho da cintura, alargar um bocadinho ali, ... Portanto, há esse cuidado que se aproxima até mais de uma confecção do nível da alta-costura, de certa forma, e não da indústria.

NC: Posso ainda dizer alguma coisa sobre isto?

LS+RA: Claro!

NC: Que estamos a falar da moda e depois há sempre esta ressalva da moda *fast fashion*, a moda indústria, a moda alta-costura, não é? E eu acho que é muito importante nós prestarmos atenção à alta-costura, porque, à semelhança do teatro e do cinema, a alta-costura, às vezes, surpreende-nos imenso pela sua enormíssima qualidade, mesmo dramática, se assim se pode dizer, porque há um tema, há um desenvolvimento, há uma coerência dramática depois que nós podemos ler numa *passerelle*. Há todo um trabalho de inspiração também, que é muito importante nós termos conhecimento, até por causa das revisitações, porque a alta-costura revisita muito as épocas, fazendo de maneiras completamente diferentes, mas tem essa capacidade da revisitação e é engraçado nós pensarmos como, na história da moda, nós temos uma moda que vai sempre progredindo e sempre surpreendendo, mas em geral também porque era para ser vendida. Os primeiros estilistas modernos eram os estilistas, digamos, *straight*, muito elegantes, com boas peças, mas havia ali uma espécie de rigor que depois, de vez em quando, dava uns saltos, como *Chanel*, etc. Havia ali sempre, digamos, um conservadorismo a nível da leitura do corpo e do corpo na cidade e depois começa a haver gerações de costureiros completamente excêntricos. Isso também tem a ver com a História, com as várias histórias que se cruzam, e esses costureiros excêntricos deram-nos coisas absolutamente extraordinárias. Só a nível da ópera e de coisas muito espetaculares é que nós encontramos algo de semelhante.

LS: De facto, houve muitos designers de moda que realmente colaboraram com a ópera e há muitos que fazem figurinos. Isso, às vezes, é um bocado controverso: há pessoas que são contra. Eu não sou contra, de todo! Eu acho que desde que se entenda o propósito daquilo que estamos a fazer, para aquilo que estamos a trabalhar, não há problema nenhum um designer de moda, um estilista, a pensar figurinos. E, é isso, na alta-costura, há peças que realmente contam uma história, há desfiles que são *performances*, não é simplesmente uma passagem de modelos.

NC: Sim, sim, sim...

RA: Consideram que existem métodos e modos de trabalhar específicos da criação e confeção de figurinos que se estejam a perder e que deveriam ser preservados. E se acharem, porquê?

LS: Sim, sim. Eu acho que tudo o que se está a perder tem a ver com o tempo. Não sei, sinto que vivemos numa era do imediatismo. As pessoas querem as respostas de forma imediata, muito curta, tudo muito volátil, se calhar também fruto da relação que temos com as tecnologias e com as redes sociais, que acho que tornam as pessoas um bocadinho impacientes. Eu acho que para este trabalho, para esta área, nós não podemos ser impacientes. Temos de ter tempo e vontade e dedicação para isto. Portanto, na criação, eu vejo isto, às vezes, com os alunos que trazem pesquisas muito curtas, todas retiradas da Internet e com poucas referências e temos de aprender que as respostas não estão todas *online* e é preciso ir ver espetáculos e é preciso ir ao cinema e é preciso ir a museus e é preciso ler e é preciso irmos às fontes dos textos e saber sobre o autor, sobre o que é que ele viveu, quando é que ele viveu, quando abordamos um texto. E na criação e na confeção, às vezes, também é um bocado isso: há falta de tempo por uma série de questões que nos ultrapassam, porque os tempos das produções são apertados. Não tem a ver necessariamente connosco e, se calhar, às vezes, tentam-se apressar certos processos, certos métodos. Por exemplo, muito trabalho de mão, que, às vezes, é substituído pela máquina e que não resulta na mesma qualidade da peça, seja porque o trabalho de mão é demorado, mas é minucioso e é rigoroso e isso reflete-se depois no figurino, porque é diferente termos uma bainha que seja colada ou uma bainha que seja pespontada à máquina ou uma bainha que seja feita à mão e o espectador de forma consciente ou inconsciente sente isso. Portanto, para quem é da área, claro, temos este olho clínico já cirúrgico, treinado, e estamos a ver um espetáculo, às vezes, até é difícil desligarmos desses pequenos detalhes, mas para o espectador, de forma geral, isso sente-se na forma como a peça foi cortada, na forma como ela assenta. Portanto, fazer moldes que depois

sejam adaptados, de facto, à medida de cada um e não a partir dos moldes *standard*, tudo isso é tempo, porque depois também é preciso tempo para a prática, porque é preciso muita prática. É preciso insistir e eu acho que há uma falta, se calhar, de paciência e de vontade, de forma geral para essas práticas.

NC: Pois, eu acho muito curioso, porque isto prende-se sobretudo com o saber-fazer e é engraçado, porque Portugal tinha uma tradição ou tem uma tradição... ainda podemos dizer que tem, se bem que, há 50 anos, as coisas mudaram e, portanto, mudaram-se os hábitos, mudaram-se as economias, etc., mas nós somos um país com imensa tradição a nível das modistas, das costureiras e dos alfaiates. Éramos, mas, quer dizer, ainda há um saber-fazer e é muito interessante como, depois de acharmos que essas coisas desapareceram todas e que há um vazio total, aparecem pessoas que são outra vez convocadas para isso, que é o caso, por exemplo, dos chapéus. Há décadas que se perdem em relação à chapelaria, porque nós não somos, obviamente, um país de chapéus. Chapéus de homem, sim, mas de senhoras não. E isso perdeu-se um pouco, porque havia alta chapelaria em Portugal. Mas isso era só um exemplo, porque há um saber-fazer que estava muito ligado também à economia e como depois se democratizou muito a economia e a roupa do pronto a vestir perdeu-se um bocadinho esse hábito, mas havia pessoas que tinham as suas próprias costureiras para a família inteira e as pessoas reciclavam materiais, que é uma coisa muito interessante. Quando a gente pensa “Ah, ir à loja e ir refazer” tem a ver com isto que é o reciclar dos materiais. Reciclavam de geração para geração ou a criança de dez anos passava a ter aquilo que o irmão já não usava e todas essas coisas são muito interessantes ao nível da manufatura. E esta questão dos cortes e do saber-fazer é uma coisa absolutamente indispensável, porque, é assim, quando é mau, nós não conseguimos desligar e há qualquer coisa de errado que nos vem logo aos sentidos. Quando é bom, às vezes, nós não nos apercebemos, porque é bom e isso não é nenhuma espécie de elitismo ou sequer de mania profissional. Não, é um facto, porque este é um facto em todas as áreas: se alguém nos tirar uma coisa qualquer da cara e nos fizer uma costura aos ziguezagues, essa costura aos ziguezagues vai ser para a vida toda. Não há aí maneira de disfarçar. Se ela ficar direitinha, a coisa passa a ser do carácter da pessoa e é um bocadinho isto, mas eu acho muito interessante. Por exemplo, para as vossas gerações, que são já duas gerações completamente diversas, a importância da escola neste momento, de há décadas a esta parte, é extraordinária, porque eu não sei nas escolas de moda como é que se ensina e o que é que se ensina, mas acredito também que haja bons exemplos, e eu acho que, mais tarde ou mais cedo, regressam alguns rigores

que se perdem por outras circunstâncias. Mas há uma coisa que é fundamental nas nossas áreas: nós sofremos de falta de indústria. Agora digo de indústria de espetáculos, indústria de cinema, indústria de séries, mas, o que é facto é que, quando precisamos, vamos a Espanha buscar, o que quer dizer que é preciso continuar a haver todo este *savoir faire* das coisas para que estas se continuem a fazer e nós vemos imensas séries de grande qualidade, que são de época, que só são possíveis de fazer com os guarda-roupas ingleses, com os guarda-roupas franceses, com os guarda-roupas espanhóis ou americanos e, portanto, isso é uma coisa que, se nós quisermos avançar nas indústrias que depois vão buscar esse *savoir faire*, nós temos de avançar com o nosso.

RA: Que metodologias consideram essenciais para a relação e comunicação entre figurinistas e atelier?

LS: Antes de mais, tem de haver uma proposta de figurinos que seja clara, quer seja apoiada por desenhos ou imagens de referência ou colagens, o que for, e que tem de ser exposta ao atelier, desde logo, e muito bem explicada e fazemos este processo de ir personagem a personagem e estudar realmente cada detalhe, porque a comunicação, ela vai-se fazendo. Ela tem de existir, aliás, porque se ela não existir, então o guarda-roupa fica condenado - ou não -, mas eu acho que tem de haver sobretudo também uma grande relação de confiança entre o figurinista e o atelier. Portanto, nós temos de confiar que o atelier de facto entendeu a nossa proposta, isso tem de ficar claro, e que vai saber tomar uma série de decisões, quando nós não podemos estar. Decisões essas que tem a ver, às vezes, com os acabamentos ou, se calhar, o corte. Não estou a falar de decisões estéticas, de coisas mais decisivas, digamos assim, mas essa confiança, essa relação tem de existir, porque claro que há uma decisão maior, por exemplo, temos o caso da Elisabete, que coordena o guarda-roupa que nos ligava para podermos decidir isso e o atelier avançar, mas tem de haver essa confiança. Tem de haver um *à-vontade*, tem de haver também muito respeito, eu acho, e uma certa humildade pelas nossas posições, por aquilo que estamos a fazer. Para mim, é essencial que haja uma relação de colaboração, porque, às vezes, o desenho de figurino traduz uma intenção do figurino daquele personagem, o que não quer dizer que ele depois seja reproduzido exatamente igual ao desenho. E, se estamos a trabalhar, com um atelier, que tem uma equipa de costureiras e mestre-costureiras, que têm anos e anos de experiência em cima, que já fizeram, já viram tantos figurinos, para mim, é essencial que haja também essa comunicação com elas e esse *à-vontade* para essa partilha, porque eu sei que elas terão sugestões, às vezes de resolução técnica até que não me passaram pela cabeça e que é fruto dessa experiência toda que elas têm. Para além de

mim que estou nisto há algum tempo, mas é relativamente pouco tempo comparado com elas, aqui neste caso.

NC: Só pode haver um diálogo entre quem concebe e quem executa, isso é óbvio. Mesmo em qualquer outra área, também em relação à cenografia é a mesma coisa. Eu só tenho de dizer, em relação a algumas superfícies, que quero que as superfícies sejam lisas e depois alguém sabe como é que elas se alisam e não necessariamente eu. E a mesma coisa em relação aos figurinos. Eu acho que terei pegado numa tesoura meia dúzia de vezes na vida, mas eu sou muito mais teórico do que a Letícia, que é uma mulher prática e que é capaz de cortar e fazer e etc. Eu confio inteiramente, porque fui mal-habitado e estive em ateliers extraordinários com os quais aprendi imenso, onde tinha muito boas costureiras e mestras também, como é caso da Gulbenkian, o caso da Companhia Nacional de Bailado, o caso do Teatro Nacional D. Maria II, ... é óbvio que nós depois preferíamos uma ou outra, mas havia ainda nessa altura uma capacidade de fazer que, neste momento, já é um bocadinho difícil. Por exemplo, nós demos conta do contentamento deste atelier do Teatro Nacional de São João agora que tiveram de fazer tudo de raiz. Elas estavam maravilhadas, não tinham trabalhos assim tão extraordinários para fazer, mas é um facto que a banalização da conceção é uma coisa que leva ao esvaziamento dos ateliers e ao esvaziamento do saber-fazer das pessoas, mas isto é toda uma engenharia e uma conceptualização daquilo que são as nossas profissões, porque se só a uma semana antes da estreia formos ao azar comprar o que é que os atores levam vestidos, aí não há desenvolvimento absolutamente nenhum.

LS: Eu devo acrescentar que isto aqui, para mim, foi uma estreia porque, como sabem a maior parte do meu percurso profissional realmente foi concentrado na confeção. Portanto, eu estou habituada a estar no lugar delas. Não num atelier daquela dimensão! O meu atelier, por norma, sou eu na minha sala de costura, e mesmo em trabalhos anteriores onde fiz design, onde trabalhei como figurinista, também confecionava os figurinos ou grande parte dos figurinos e, se calhar, quem confecionava comigo trabalhava diretamente comigo. Portanto, a comunicação era realmente constante. Era o dia inteiro de trabalho e esta foi a primeira vez em que realmente tive de entregar a pasta, “está aqui a proposta, estão aqui os desenhos, vamos conversar sobre eles, seleccionamos os materiais” e eu tinha muita dificuldade em sair do atelier. Às vezes, dava por mim meio que a empatar, porque realmente é o território onde estou mais à vontade e adoro ver as coisas a acontecer e a serem cortadas e a serem montadas. Eu queria muito participar, mas eu sabia que não era o meu lugar, aqui, neste caso, mas, primeiro, porque havia, às vezes,

um certo receio, “Ai, se eu agora me for embora e surge uma dúvida e eu não estou?”. Portanto, eu fazia sempre por tentar ir ao atelier todos os dias, garantir que não escapava nada, que não lhes faltava nada, que não vos faltava nada, porque tu também estavas lá, Rafa, na verdade, mas é isso que o Nuno disse, também tive muita sorte, porque foi um atelier realmente com gente com um saber-fazer extraordinário e com uma vontade e uma disposição, uma abertura para fazer, uma entrega ao trabalho que nem sempre se vê e eu sei que, muitas vezes, quando me ligam para fazer confeção de certos trabalhos, certos espetáculos para os quais eu não tenho disponibilidade e me pedem recomendações e me pedem contactos é difícil dá-los. É difícil encontrar gente que saiba fazer a modelação, o corte, a confeção, que saiba fazer uma peça do início ao fim, que entenda que é uma peça para palco, para um espetáculo que, se calhar, tem de ter um acabamento específico, porque talvez haja uma troca rápida, ... Portanto, são vários pormenores, são vários detalhes, é muita coisa e, às vezes, as pessoas não têm noção de todo esse conhecimento que é preciso ter num atelier de figurinos, quando se trabalha assim para espetáculo ou mesmo para cinema ou o que for. Portugal tem muitas costureiras. Há uma forte indústria têxtil, é verdade, mas não é qualquer uma que tem as qualidades todas necessárias para um trabalho destes. E aqui, neste atelier, melhor servidos acho que não poderíamos ter estado.

RA: Enquanto figurinistas costumam incorporar sugestões dadas pela equipa técnica no design ou no resultado final dos vossos figurinos?

LS: Sim, eu acho que isso vai um bocadinho ao encontro à resposta da última pergunta. Lá está, isto é um processo, é uma colaboração e, portanto, há um desenho que representa a intenção do figurino, mas, depois, claro que todas essas sugestões técnicas que a equipa que vai executar tenha são bem-vindas e eu acho que seria até ingénuo da nossa parte ignorá-las. Estamos a falar de pessoas que são peritas nisto e que têm um saber-fazer que é imenso, por isso sim. Aliás, eu faço questão até de, quando exponho os desenhos, falar com as pessoas. Eu digo sempre que estou aberta a sugestões, sobretudo de um ponto de vista técnico, de resolução, e, às vezes, também pode acontecer numa perspetiva estética. Acho que não é tão comum, mas estou-me a lembrar, por exemplo, da prova do vestido da Luísa, que é o vestido que o Conto lhe oferece, que, no desenho e nas imagens de referência, a parte de cima que tínhamos idealizado era uma coisa, tinha uma série de cortes e de plissados, havia assim várias texturas, e que, depois, na prova com a Luísa, no corpo dela, foi óbvio, no momento em que ela veste, que isso não funciona. Até acho que foi o Nuno que disse isso na prova: “Uma coisa é no papel e outra coisa é na pele”.

Portanto, há aquilo que imaginamos e depois há aquilo que realmente se vem a concretizar e naquele momento percebi logo “isto não funciona”, mas a intenção mantém-se, a silhueta mantém-se, os materiais mantêm-se e tivemos de chegar a uma outra forma na prova e comecei a brincar com os materiais e tinha ali a Nazaré a fazer a prova muito caladinha, mas que ia olhando para mim e ia-me piscando o olho como quem diz “sim, sim, acho que é por aqui!” e depois lá chegamos a uma solução. Portanto, sim, é sempre um processo colaborativo e a criação, ela também se altera com as sugestões da equipa do atelier e também com os próprios corpos dos atores. Na verdade, eles também nos ajudam a criar ou a repensar no figurino, numa certa forma. Está tudo relacionado e não podemos ficar sempre só presos ao desenho ou à imagem que trouxemos e querer fazer essa representação tal e qual - isso não acontece sempre.

NC: Sim, eu acho tudo o que a Letícia acabou de dizer certíssimo e ressaltar realmente a importância da sala de provas, porque é o momento em que convergem as várias pessoas implicadas: o intérprete, por um lado, e depois o criador e os fazedores. E eu acho que isso é muito interessante, porque mesmo para os atores é uma grande revelação e pode ser importantíssimo para o papel deles e eles já trazem alguma coisa dos ensaios que pode sugerir algumas alterações. E há uma mecânica também que nós temos de perceber quando chegamos à sala de provas. Há uma mecânica que, entretanto, se vem desenvolvendo e que obriga a que o figurino seja maquinado de determinada maneira e isso leva a que o próprio desenho se tenha de alterar também por causa dessa maquinação. A sala de provas, é uma sala muito importante e eu fico sempre muito desgostoso quando está desarrumada ou é pequena demais e tem má iluminação. Foi uma coisa que eu nunca consegui alterar enquanto fui diretor: foi aquela exígua sala de provas, porque eu só consigo ver os figurinos ao espelho e, portanto, nós precisamos do dobro ou do triplo do espaço que o espelho depois nos vai reproduzir para fazermos uma boa prova, sim.

RA: A Letícia, de certa forma, já respondeu à minha próxima pergunta, mas se tiveres mais algum exemplo que queiras acrescentar, claro que é bem-vindo. A pergunta era: lembram-se de alguma situação em que alguma dessas situações tenha alterado ou melhorado alguma característica do figurino final?

NC: Sim, a Letícia já respondeu e eu acho que isso é evidente. São decisões que vamos tomando também, não é? Porque, por exemplo, dramaturgicamente, quando eu propus que partisse do *lobby* aquilo que viriam a ser os pajens, isso já é uma sequência dramática. Já tem outras implicações que nós não pensámos à partida e aí estamos a falar de três corpos completamente diferentes e, portanto, não podíamos ficar naquelas

calças estreitinhas e naquelas coisas, porque não tínhamos corpos para realizar bem esse desenho inicial, por isso é que se chama processo criativo, eu acho.

RA: O que acham que o público não vê nem imagina do trabalho do figurinista? E no caso do Nuno, também do encenador?

LS: Do trabalho do figurinista, eu acho que o público não tem noção do tempo e do trabalho, do labor que existe por trás do guarda-roupa que vêm em cena. Há espetáculos onde se calhar isso pode ser um bocadinho mais óbvio, por exemplo, este. Na *Gata Borralheira*, o público - acho eu que - entende que muitas coisas ali tiveram de ser feitas de raiz, que não são peças que se encontram nas lojas e, portanto, aí, se calhar, conseguem ter uma noção um bocadinho mais acertada da coisa, mas ainda assim eu acho que não há noção do tempo, da dedicação, da investigação, dos acertos que implica esse processo criativo, porque há um desenho e agora é preciso repensar de um ponto de vista dramaturgico, do ponto de vista prático, técnico, há coisas que vão para a frente, outras que vão para trás, há muita coisa que se faz, que se experimenta, que depois nem sempre vai para cena e fica de fora e o público nunca viu isso. Eu acho que isso deve ser talvez aquilo que o público menos se apercebe.

E eu sinto também, de forma geral, que quando as pessoas me perguntam o que é que eu faço da vida e exponho: trabalho em figurino... As pessoas do meio artístico, seja ele teatral ou outro qualquer, por norma têm uma noção que o processo criativo e prático realmente é bastante complexo e demorado, mas, quando são pessoas que não pertencem ao meio, há sempre assim uma reação de espanto e de encantamento e parece que trabalhar nos figurinos é um universo muito glamouroso e muito feliz. É assim, é feliz. Eu não posso dizer que sou infeliz, mas acho que não é muito glamouroso. É duro, é pesado, sobretudo na confeção e no atelier, estamos sempre de cabelos em pé e cobertos de linhas e, às vezes, é uma desarrumação, porque é tanta coisa e isso é pesado. Às vezes, em termos físicos, temos figurinos, com grande volume e é cansativo e é longo e é extenuante mesmo para os olhos. Eu lembro-me de ver a Isabel a construir as crinolinas, a colocar as varetas e ela enfiada dentro da crinolina, coitadinha, para chegar às costuras e eu acho que, às vezes, isso não passa cá para fora. Parece assim um universo muito leve e eu acho que não é. É duro, mas muito gratificante.

NC: Pois, eu acho que isto é comum ao trabalho de todos. Ninguém imagina o que é o trabalho de um ator. Ninguém imagina o que é começar do princípio. Ninguém imagina o que é o trabalho de um dramaturgo. Ninguém imagina o que é o trabalho de um tradutor. Ninguém imagina o que é o trabalho de um dramaturgista. Ninguém imagina o que é o

trabalho de um cenógrafo, de um figurinista, de um desenhador de luzes, ... Ninguém imagina, porque há falta de *making offs*. Há falta de qualquer coisa que faça com que as pessoas se apercebam, mesmo de uma maneira pedagógica. Acompanhar os ensaios do princípio ao fim seria muito interessante.

Há um documentário da Margarida Cardoso sobre o *Tio Vânia* que eu fiz no Teatro de São João. Nunca foi editado, mas está disponível online. Não tenho a referência, mas sei que está e isso é muito interessante, por exemplo, porque vai acompanhando os ensaios todos e vai dando conta dos vários saltos que as coisas vão dando e dos dias em que realmente há descobertas e há construções importantes. E isso é muito interessante, esse documentário.

As pessoas veem um bocadinho o teatro, como nós vemos um espetáculo de mágicos. É óbvio que nós sabemos que dá imenso trabalho e que é super difícil e que se corre mal é uma grande chatice, mas realmente é como quando nós vamos ver um espetáculo de magia ou vamos ao circo. Se os números não correrem mal, nós estamos lá para usufruir. Não estamos lá para pensar. Estar a ver, usufruir e, ao mesmo tempo, pensar como é que se chegou ali. É óbvio que uma trapezista ou um trapezista que sai a voar de um sítio para o outro e é agarrado no ar por outro são muitas horas de estudo e de trabalho e de ensaio e de prática, mas nós não estamos a racionalizar isso quando estamos a ver uma pessoa a voar, aliás, porque o voo é uma coisa tão mágica que nos suspende a nós próprios, seja por medo, seja por fascinação, e eu acho que é um bocadinho o que se passa em relação às artes, em geral. As pessoas não se dão conta. Se calhar nem têm de se dar. Era bom que soubessem. Era bom que um dia experimentassem isso, mas acho que é isso, em geral, em relação às artes e é, por isso, também que há um desconhecimento profundo do ponto de vista político, do ponto de vista social, enfim, do valor que a cultura representa em relação ao estado de um país.

LS: É, sim, era bom que, de facto, se soubesse para valorizar quem faz disto profissão. Por outro lado, é como o Nuno diz, quando vamos a um espetáculo, nós queremos é ser encantados e ser deixados levar pelo espetáculo e não estar a racionalizar sobre como é que a coisa foi feita.

RA: Que conselhos dariam a futuros figurinistas?

LS: Eu posso dizer os conselhos que eu dou aos meus alunos, quando eles terminam o curso. Não só quando terminam, mas também ao longo da licenciatura. É que idealmente, se realmente querem fazer dos figurinos vida, que se interessem pelas várias áreas, pelas várias dimensões do figurino. Não só ser figurinista, mas cultivar o interesse também pela

prática, pela manutenção. Por exemplo, não se fala muito sobre a manutenção do figurino e é importante: quem é que cuida do figurino durante os espetáculos, quem é que trata de consertar o botão que se descoseu, garantir que a lavandaria foi feita a tempo e a horas, quem ajuda nos bastidores a realizar as trocas, as trocas rápidas, etc. Portanto, não se fala muito aqui em Portugal. Por exemplo, em França e em Inglaterra, há posições, há nomes específicos para essas profissões, mas aqui acho que o mais próximo que temos é realmente é o zelador ou a pessoa responsável pela manutenção dos figurinos. Em França e Inglaterra, não é esse o caso, há pessoas que estudam especificamente isso.

Portanto, que se interessem por isso, porque também se aprende imenso a fazer as manutenções. Aprende-se imenso na prática, na confeção. Eu entendo que nem toda a gente possa cultivar esses interesses todos e está tudo certo, não há problema, mas, se calhar, se querem realmente ser só criadores, também podem olhar para a cenografia, não sei, porque eu acho que, em Portugal, é difícil uma pessoa ser única e exclusivamente figurinista. É muito difícil. Não temos produções suficientes que justifiquem isso. Vai um bocadinho ao encontro da falta de reconhecimento que estávamos a falar na pergunta anterior. Há produções muito pequenas, com orçamentos muito pequenos, onde recorrem às compras, muitas vezes não há figurinistas contratados, vão à Zara uma semana antes da estreia... Ser-se única e exclusivamente figurinista, eu acho difícil. Agora se se interessarem pelas outras áreas e se aventurarem por essas outras áreas do figurino, eu acho que é possível e, por exemplo, eu aprendi imenso a fazer manutenções. Fiz manutenção de figurinos para vários espetáculos no Rivoli, por exemplo, vindos de fora e havia espetáculos de grande dimensão com figurinos feitos de materiais alternativos e poder cuidar desses figurinos ensinou-me uma série de técnicas, de soluções práticas, coisas com as quais eu não me tinha cruzado ao longo da licenciatura ou ao longo de outros espetáculos e aprendemos muito com isso e acho que também nos tornam melhores figurinistas.

De um ponto de vista pessoal, em termos de atitude, eu acho que não é só para figurinistas, é para qualquer pessoa que trabalhe nesta área: acho que temos de ser muito conscientes e muito respeitosos uns dos outros, dos trabalhos dos outros, entender que isto é uma colaboração, que não há uma área que se destaca. Às vezes, parece que se fala ou que se sente uma espécie de hierarquização dentro dos criativos ou dos criativos vs os técnicos e isso faz-me sempre muita comichão e causa-me um certo desconforto, porque os nossos figurinos não são nada sem os intérpretes, não são nada sem quem os confeciona com a qualidade e o rigor que depois vai fazer do figurino realmente esse espanto em cena. Não

nos adianta ter os figurinos mais vistosos, mais atrativos, se depois a cena vai ser às escuras. Portanto, estamos todos juntos. Eu acho que temos de entender isso. Entender que, às vezes, temos de ceder algumas propostas nossas, porque estamos a trabalhar em prol do melhor para o espetáculo. Por exemplo, eu vejo alunos, às vezes, com egos um bocadinho inchados e que ficam muito presos às ideias e às propostas. E é isso, eu luto para que eles entendam. Não é que a proposta seja má, simplesmente não foi a melhor para este momento e situação e temos de guardar essas ideias no nosso baú interior e pode ser que um dia elas voltem à tona e está tudo bem, porque é um processo colaborativo e isso é muito importante, saber trabalhar em equipa.

NC: Sim, tudo isso está certíssimo e eu acrescento que é muito importante estudar dramaturgia ou dar importância à dramaturgia, porque nós, quando fazemos um espetáculo, estamos a organizar uma espécie de construção de um determinado universo, de uma determinada realidade. Não é só porque o teatro é visual, mas é um sistema organizado de sinais, e, portanto, nós temos de ter atenção quando transmitimos uma forma, uma cor e isso está ao serviço de uma determinada leitura de uma personagem ou de uma leitura de uma narrativa. Eu acho que isso é muito importante, porque a criatividade em si de um figurinista não é realmente a mesma coisa que ser um designer de moda. O designer de moda está solto. Quer dizer, ele pode criar a sua própria narrativa, a sua própria dramaturgia e isso não está em causa, não me estou a contradizer. Mas ele está muito mais à vontade para dizer “eu vou visitar a Revolução Francesa porque faz não sei quantos centenas de anos” e tudo bem, é uma vontade que tem, uma ideia que está cimentada na História e ele vai buscar isso. Agora quando nós damos todo um aspeto às coisas que queremos fazer passar, quer dizer que não pode estar desgarrado do resto. Ainda no outro dia, a Marta Bernardes chamava a atenção, na conversa com o público que houve depois do espetáculo. A certa altura, ela dizia “extraordinário este papel dos homens, das mulheres, não sei o quê, e realmente este homem, este príncipe, a graça que tem a sua fragilidade. A graça que tem vir com o polo cor-de-rosa, a graça que tem!”, mas quer dizer, nós, ao fazer isso, já estamos a apontar alguma coisa que queremos fazer valer numa leitura geral da personagem, mesmo que ninguém depois tenha de racionalizar isto. Só racionalizam as pessoas que estão a pensar em termos de espetáculo e que depois vão ter de falar sobre ele. Mesmo que não se racionalize, isso passa para fora, porque tudo começa também na dramaturgia e num *casting* - e foi muito engraçado, já falo de uma coisa prática - e aquela personagem só podia ser o Paulo Freixinho em relação àquelas pessoas todas que estão ali. E porquê? Porque ele tem uma fragilidade e é engraçado

porque depois, quando a Letícia o viu em palco, disse “Ai, ele tem uns braços tão magrinhos!”, mas, quer dizer, isso faz parte da essência daquela figura. Aquela figura é assim. E, portanto, ao pôr aqueles punhos, ficou muito bem, mas, se calhar, pensámos “Oh, diabo! Porque é que nós não pusemos um polo de mangas compridas?”. Podíamos ter posto. Hoje em dia, podemos pensar isso, não é? Mesmo da *Ralph Lauren* com aquele símbolo do polo. E eu acho que, apesar de tudo, contribuiu para que aquela personagem ficasse muito mais bem definida na sua fragilidade e na sua sensibilidade um pouco aérea dentro daquele contexto e por isso é que eu dou muita importância a isso de estar tudo muito relacionado. É evidente que se ele tivesse um polo azul, ninguém ia reparar. Iam dizer ao contrário “Ah, pois, ele é o príncipe, vinha de azul”, e, assim, dizem “Ah, pois, ele é um príncipe frágil, vem de cor-de-rosa, quando as mulheres não estão de cor-de-rosa”. Pois, mas ninguém raciocina que está toda a gente de preto e branco, porque isso já seria uma outra volta a dar e que isso aí sim, é uma decisão que já não tem a ver só com aquela peça, mas que tem a ver com as três peças que foram reunidas num determinado universo e, portanto, há coisas que são óbvias, notórias e que caracterizam, outras que já fazem mais parte da narrativa de uma outra coisa, que já não estão tão ligadas só à descrição da personagem.

RA: Em relação ao espetáculo *Branca de Neve e Outros Dramalhetes*, como foi o vosso processo criativo e que inspirações influenciaram as vossas escolhas?

LS: Quando houve a primeira leitura, o Nuno vinha já assim com uma série de referências. Eu ia uma tela em branco!

NC: Nós não nos conhecíamos, eu tinha de ter alguma coisa para iniciar o diálogo.

LS: Claro e é normal, porque o Nuno, sendo o encenador também, é natural que vislumbre já uma imagem geral do espetáculo. Eu não sabia muito bem qual é que ia ser o caminho, porque são vários, há sempre várias possibilidades e, portanto, o Nuno trouxe-me já assim várias referências e eu depois também fui trabalhando sobre isso e fomos sempre partilhando um com o outro essas pesquisas e essas reflexões. A Paula Rego foi uma dessas referências que o Nuno trouxe, sobretudo para a *Gata Borralheira*, e realmente era uma referência óbvia, de certa forma, porque ela tem aquelas representações das criadas e também teve ali todo um trabalho dedicado à representação de vários contos e são quadros com narrativas alternativas aos contos que conhecemos. Vai um bocadinho ao encontro a este universo do Walser, destas histórias que começam onde os contos que conhecemos acabam, como ele dizia. Portanto, a Paula Rego foi, de facto, uma referência, mas, de forma geral, interessou-nos que fosse uma imagem contemporânea, não nos

interessava trazer isto para uma época, datar ou avançar até. E foi, sobretudo, questionarmos constantemente sobre as intenções destes personagens, quem é que eles são, quem é que eles podem representar na nossa sociedade, onde é que nos podemos rever? Se calhar na *Branca Neve*, por exemplo, fomos um bocadinho mais talvez conservadores, rigorosos. Na *Bela Adormecida*, o processo foi muito divertido, porque esse conto é muito rápido e é uma farsa e, portanto, quando surgiu a ideia dos pijamas - eles acabaram de acordar, estão de pijamas, claro, faz todo sentido - deixamo-nos também levar por essa brincadeira. A mesma coisa com os personagens todos do castelo que a Sara interpreta no vídeo. Trouxemos isso também para o universo contemporâneo. Quem é que é o cocheiro hoje? Seria um *chauffeur*. Quem é que seria um poeta da corte hoje? E surgiu esta proposta que o poeta, se calhar é músico, podia ser uma fadista. Também nos interessava que pudesse haver algumas referências à cultura popular portuguesa, por exemplo, como o Bobo, que tem o barrete dos pescadores tradicionais da Nazaré. Ou seja, depois, isto contamina-se tudo, mas acho que foi sobretudo olhando à nossa volta. Nós não fomos necessariamente procurar as referências destas personagens, porque estas personagens existem no imaginário das pessoas. São contos conhecidos e as pessoas conhecem estas personagens, quer seja pelos contos originais, quer seja pelas várias reinterpretações ou as formas como elas foram popularizados, através da *Disney*, por exemplo, e não era isso que aqui nos interessava necessariamente. Portanto, foi tal como os próprios contos nos sugerem finais - nem é finais, é uma continuação assim alternativa, em que se subvertem as vontades dos personagens, mas as personagens também não são muito lineares, são cheias de contradições. Isso também, pode dificultar, às vezes, na leitura de personagem, mas, ao mesmo tempo, é muito desafiante. Nós pensamos sobre elas nesse sentido, porque é que ela age assim, porque é que disse isto? E será que isto se reflete de forma óbvia no figurino ou não e, portanto, lá está, acho que deixamo-nos levar, sobretudo também por aquilo que nos rodeia, por este universo, pela nossa contemporaneidade. Acho que interessava também que o público, de certa forma, se pudesse rever ou não nalgumas personagens.

A cor também desempenhou um papel importante. Também porque o próprio cenário tem muita cor e a forma como os figurinos depois entram em diálogo com isso é importante. Na *Gata Borralheira* foi um bocado intuitivo. Nós vemos aquela peça muito a preto e branco, claro, com a distinção do príncipe e as luvas amarelas de uma das Irmãs, que é um objeto de destaque que, se calhar, merecia que não fosse preto ou branco. Depois a cor vai aparecendo. Na *Branca de Neve* já aparece de forma mais evidente, quase num

esquema de *colour block*. Cada personagem parece ter assim uma cor mais associada. E depois, na *Bela Adormecida*, aqueles pijaminhas e camisas de noite nos tons pastéis que se fundem também, de certa forma, com o cenário e que cria assim aquele painel.

NC: Pois, eu sabia que a Letícia vinha trabalhar princesas tradicionais e, se calhar, por isso é que também eu me adiantei a trazer propostas, porque, no fundo, estas personagens podemos imaginá-las de muitas maneiras. Das tais referências do *Walt Disney* ou o simples imaginário das princesas e dos cavaleiros medievais ou do século XIX, mas houve *desarrincanços* que não foram meus, foram da Letícia claramente, como por exemplo, a história da *Bela Adormecida* e dos pijamas, porque não havia razão nenhuma para aquelas pessoas estarem de pijama, pois, se eles tinham sido adormecidos magicamente no seu quotidiano não havia razão para os pijamas, mas eu achei imensa graça, porque realmente o pijama é aquela coisa que nós associamos ao sono e depois havia as festas dos pijamas e essas referências todas. E eu achei imensa piada, porque eu imaginava já o que é que era aquela peça, que era a mais risível delas todas, a mais engraçada, a mais humorada e, portanto, nós podíamos puxar por essas coisas, mesmo que elas fossem um bocadinho ao contrário do que seria a realidade em si e mesmo misturar as duas realidades dos personagens da Sara (os personagens da corte). Os personagens da Sara então também tinham de aparecer de pijama, mas estas incoerências serviam o auto, o dramalhete em si, e eram formas de aproximação que se cruzavam de uma forma muito livre e isso foi muito interessante.

As hierarquias foram muito importantes. Foi muito importante perceber quais eram as diferenças sociais, por exemplo, dentro da primeira família. E jogarmos também com as tradições. As tradições também lá estão, obviamente. Agora, arriscamos uma certa distância, por exemplo, em relação ao jogo do polo, porque em Portugal não se pratica o jogo do polo, mas as pessoas têm como imagem que aquilo é um jogo que existe em qualquer sítio e a juntar a aristocracia. Enquanto, por exemplo, o *cricket* não se pratica também em Portugal, mas não é necessariamente um jogo da aristocracia. E apostámos para aí. É evidente que depois aqui há discussões que se podem ter, que são muito importantes, que é “Ah, e porque é que ele não vai vestido de astronauta?”, como às vezes os alunos dizem aos professores:

“-Ó professora, mas porque é que ele não há de vir vestido de astronauta?”

-Mas porquê? Foi à Lua, acha...?

-Ah, não, porque isso devia ter uma coisa futurista, assim...”

Pronto, enfim, são estas que são as grandes questões e que nós também nos debatemos com elas, sempre que iniciamos o trabalho.

RA: Sentiram algum desafio em particular e o que mais vos entusiasmou nesta criação?

LS: Eu acho que o desafio é precisamente sempre esse: é o desafio da criação. É tudo isso que já foi dito para trás, essas leituras dos personagens. Lá está, porque é que apostamos num jogador de polo e não num astronauta? Portanto, acho que o desafio é sempre esse. E eu falo por mim, porque também sou uma pessoa mais ligada à prática, a maior parte do meu percurso profissional foi dedicado à confeção e não tanto à criação. Como é um território no qual eu não navego com tantas certezas, a criação, para mim, é sempre motivo de um bocadinho de ansiedade, porque as possibilidades são imensas. Claro que aqui sentia a segurança extra de não estar sozinha, de estar com o Nuno e de ser uma partilha, e isso foi fundamental. Mas as possibilidades são infinitas e, quando optamos por uma determinada leitura e um determinado caminho, nós depois temos de o saber defender e fundamentar. Para mim, a criação é um lugar de exposição muito grande, porque o público, por norma, não vai julgar ou refletir de forma tão consciente, se calhar, sobre como é que as coisas são feitas, mas, de repente, temos de levar com a pergunta “Porque é que não foi um astronauta?” e é uma exposição, é muito íntimo. Eu acho que há algo de muito íntimo nessa partilha e, para mim, ainda é um território um bocadinho difícil de navegar. Não que não saiba como me orientar na criação, mas causa-me sempre uma certa ansiedade essas escolhas. Escolhermos realmente. Decidirmos “é por aqui que vamos!”, porque fico sempre a questionar “será que foi a melhor opção?” e, sempre que revejo o espetáculo, esse questionamento continua. Ainda ontem fui ver e estou sempre muito atenta ao público e perceber essas reações do que é que eles retiraram dali. Portanto, para mim, a criação é realmente um desafio pessoal. Não que não tenha prazer nele! Tenho muito, mas causa-me uma certa, às vezes, insegurança que, por exemplo, não sinto de todo quanto estou no atelier a executar. Aí, avanço com muito mais confiança. A pergunta era desafio e o...?

RA: E o que mais te entusiasmou?

LS: Ah, ao mesmo tempo, foi o que mais me entusiasmou! O que foi desafio, na verdade, foi aquele que também mais me entusiasmou e termos realmente esta oportunidade de trabalhar com esta equipa, com este conjunto de pessoas maravilhosas que são tão dadas a esta profissão. Portanto, foi ótimo, mesmo!

NC: Eu acho que há uma coisa muito importante aqui também: é que nós não temos referências de outras encenações destas peças. Nós temos referências do que são as

narrativas de origem destes mitos, mas não temos deste autor e destas peças. Não há um referencial histórico sobre isto da mesma maneira que existe um referencial histórico, por exemplo, sobre o *Macbeth*. Não existe aqui esse referencial histórico, portanto, nós tínhamos o campo completamente aberto, sem baias absolutamente nenhuma, sem nenhuma referências que pudéssemos desembrulhar e eu acho que isso é o maior desafio que é a extrema liberdade. Temos que ser nós próprios a dar tudo, desde o início, como se tivéssemos acabado de fazer a estreia de um objeto. Não, não é verdade, outras vezes já foram feitas em Portugal, mas eu não vi.

E depois tínhamos, dentro dessas peças, desafios muito importantes: o que é que é esta forma da magia? O que é que é esta forma do sono? O que é que é esta forma dos sonhos? O que é que são estas coisas que estão todas dentro, como conceitos, em relação aos quais nós temos de seguir também? Porque nós temos de perseguir tudo isto e é isso que se começa, por exemplo, na sala de ensaios, com os atores e que é sempre uma batalha muito grande, porque quando não temos uma linguagem comum e eu, por exemplo, não tenho linguagem comum com a Letícia... mas o meu grande prazer é criar diálogos nisto com pessoas que não se conhecem e isso é uma responsabilidade muito grande e também é um grande fascínio que é: aonde é que nós vamos dar? Como é que nós vamos dialogar?

RA: A minha próxima pergunta é só para o Nuno que é: ao assumir simultaneamente as funções de encenador, dramaturgista e figurinista neste espetáculo, considera que elas se influenciaram mutuamente?

NC: Sim, claro. Como são linguagens que eu persigo e que domino, acabo por fazer uma e já estou a pensar ou estou simultaneamente a pensar noutra, porque, no fundo, são formas de revelação, digamos assim, de uma determinada realidade que está lá a ser construída e que a revelação vai ser conjunta. Não há uma grande quebra, não é? Às vezes, há grandes surpresas como esta, por exemplo, dos pijamas e da festa do pijama, que eu, quando estava a fazer dramaturgia, não estava a pensar nisso. E, portanto, isso encaixa-se ou não se encaixa, mas obviamente que a Letícia também sabia o que é que estava a propor, quando propôs isso. Já sabia que estava a propor uma coisa possível. Mas eu acho que o gozo que eu tenho no teatro é o gosto da construção de todas as coisas. É ver construir as coisas, de uma maneira só.

RA: Por fim, têm alguma memória boa do espetáculo ou do processo que possam partilhar?

LS: Eu acho que todo o processo, de forma geral, configura uma boa memória. Há espetáculos que são processos muito penosos, muito duros, por vários motivos, porque

não há entendimento, porque não há tempo, porque não há orçamento e temos de fazer trinta por uma linha ou falando especificamente dos figurinos, porque os materiais com os quais temos de trabalhar não são generosos, são caprichosos. E aqui não foi o caso. De forma geral, todo o processo foi uma boa memória, mesmo com os entraves que aconteceram, os percalços, porque há sempre. Por exemplo, a saga das botas do Freixinho, que não havia maneira de atinar com um par de botas que resolvesse o figurino, depois lá se resolveu... agora, olho para trás e sorrio, dá-me vontade de rir, porque na altura era um drama não encontrar as botas funcionais.

De forma geral, tudo realmente configura uma boa memória, sobretudo as relações que se criam, a proximidade entre colegas. Portanto, eu estive sempre muito mais presente no atelier. Claro que fui vendo ensaios, mas realmente as pessoas com quem, de repente, me aproximei mais foi o atelier e poder trabalhar com elas foi maravilhoso.

Há um momento, um pequeno momento, que eu acho que vou sempre recordar que foi, durante um dos primeiros ensaios com figurinos, em que a Nazaré, a mestra-costureira do atelier, estava a ver, umas três/quatro filas sentada atrás de mim, e foi a primeira vez que ela viu a cena da *Branca de Neve* com figurinos e ela não sabia que a Joana atirava os sapatos do alto da torre. Sapato esse que nem foi confeccionado pelo atelier. Foram os sapatos que nós compramos, servia a sua função e que mandamos forrar com o tecido do casaco e, quando recebemos os sapatos no atelier, nós estávamos todas encantadas com a qualidade do sapato, a forma como ele foi forrado estava de um perfeccionismo. Eu acho que estávamos todas, de repente, apaixonadas por aqueles sapatos! E, no momento em que a Joana atira os sapatos do alto da torre, a sala está em silêncio, estamos todos a observar o ensaio e eu só ouço a Nazaré a suspirar “Ai, meu Deus!”. Eu achei muita graça, porque também foi a minha reação. Quando eu vi a cena pela primeira vez, pensei “Ai, lá se foram os sapatos, ficaram arranhados! Vão cair! Há um dia que vai cair para o público!”, mas foi assim “Ai meu Deus!”.

NC+RA: Já caiu!

LS: E já caiu uma vez!

Mas foi, sobretudo, “Vão danificar os sapatos, como é que é possível, meu Deus!”. É muito engraçada essa estima, este carinho que nós ganhamos pelas peças e queremos protegê-las e preservá-las.

NC: O mesmo em relação à sujidade do avental, não é?

LS: Do avental, sim! Que nós entendemos que era necessário do ponto de vista dramático, que fazia sentido o avental estar sujo, mas quando chega realmente o

momento de o sujar, vamos quase que a medo, porque sabemos todo o trabalho que existia por trás e que foi feito com tanto carinho e tanto amor. Isso é uma coisa que a mim me custa sempre muito. Do ponto de vista prático, eu entendo. Às vezes, as peças têm de ser sujas, têm de estar gastas, têm de estar danificadas, porque é o que a cena pede, é o que a dramaturgia pede e justifica, mas é duro. É duro, porque esses figurinos, essas peças, todas elas tornam-se assim objetos preciosos aos nossos olhos e isso eu nunca me vou esquecer, por exemplo, da Nazaré que assim, de repente, solta um “Ai meu Deus!” em relação à queda do sapato, porque é tão drástico quase como se fosse a atriz a cair. Se fosse a atriz a cair era muito problemático, como é óbvio, e ficaríamos todos muito, muito preocupados, mas ficamos igualmente preocupados com o sapato que caiu e que correu o risco de o tecido rasgar ou ficar arranhado. Eu evito olhar para eles de perto, porque eu sei que eles já caíram tantas vezes... eu tenho receio de olhar para eles! Porque visto do público, eu ontem vi o espetáculo da segunda fila, estava bastante próxima e eles continuam a parecer-me impecáveis e é essa a memória que eu quero manter deles.

NC: Eu acho que tudo se pode resumir ao resultado e o resultado é muito satisfatório. Eu gostei muito de estrear este espetáculo. Isso quer dizer que eu próprio tinha uma segurança em relação a ele que me permitia isso. Ao resto, pois é, faz parte dos nossos diários, das nossas memórias. Todos os dias são dias de descoberta e, portanto, isto é como uma viagem que nós fazemos. Vamos tendo dias melhores que outros, mas vamos avançando e, se temos a sensação de que vamos avançar, isso é o que melhor se pode experienciar em casas como o São João. Nós estamos a falar de uma casa muito particular. Estamos a falar de um dos teatros mais bonitos do mundo na sua arquitetura. A sua sala de espetáculos é mais acolhedora para quem vê e para quem está no palco. E é também uma das máquinas mais bem oleadas em termos de trabalho de todas as áreas, de todas as equipas e, portanto, isso permite-nos sentir algum prazer quotidiano. Enquanto que outros trabalhos são angústias quotidianas que depois acabam ou não em bons resultados. Podem ser até bons resultados, mas nós temos o acumular de angústia que, se calhar, não nos compensa o bom resultado que depois temos no final. Mas, neste caso, eu acho que nos podemos dar por felizes. Transmitiu-nos uma certa alegria, uma certa segurança. Temos um processo que depois finaliza bem. Desde o princípio, que nós acreditamos que ia correr bem e, desde o princípio, corria bem. Isso eu acho que é o grande segredo desta casa.

RA: Muito obrigada!

NC: Eu queria só dizer uma coisa: na pergunta “o que é que se diz aos alunos ou o que é que... o que é que se recomenda a futuros figuristas?”, que foi uma pergunta que ficou lá para trás. O Jasmim foi um figurinista muito importante, inclusivamente para os filmes de época do Manoel de Oliveira. O Jasmim de Matos, uma vez que pediram aos criadores para eles escreverem alguma coisa - já não me lembro se era de um espetáculo, se era uma opinião sobre a profissão -, ele escreveu uma coisa simples que era “simplificar, simplificar, simplificar”. Simplificar três vezes com vírgulas no meio. Eu acho que isso é muito importante, porque a simplificação geralmente resulta de um trabalho de síntese. Não se começa simplificando. Chega-se à simplicidade de um trabalho de síntese de tudo o que se acumula para poder chegar a esse resultado. Isso, eu acho que é, se calhar, até uma filosofia de vida, como costumamos dizer.

RA: Muito obrigada aos dois!

NC: De nada, Rafa!

LS: Ora essa!

Entrevista a Luísa Cruz (Atriz)

10/12/2025, 16:01

Rafaela Alves: Como é que começaste a trabalhar como atriz?

Luísa Cruz: Eu nunca quis ser atriz, mas a minha vida levou-me para o teatro e comecei a trabalhar em 1985. Faz, agora, este ano exatamente 40 anos. Tive a minha formação no Conservatório Nacional, em Lisboa. Fiz 3 anos de formação, mais um de defesa de tese, portanto sou licenciada, na Escola Superior de Teatro e Cinema que antigamente funcionava nas instalações do Conservatório Nacional, lá em baixo, em Lisboa, e que depois se separaram e têm outras instalações, mas essas já não apanhei. Portanto, como é que eu comecei a trabalhar? Comecei, fiz a formação e depois, antes de terminar a licenciatura, houve um encenador que foi ver um trabalho final ao Conservatório e que me convidou nesse ano para entrar numa produção dele - era o Mário Feliciano, infelizmente já não está connosco. E, portanto, estreei-me exatamente em 85 no Centro de Arte Moderna, que faz parte da Fundação Gulbenkian, em Lisboa, e foi assim que eu comecei.

RA: Qual é a produção e o figurino que mais te marcaram nos últimos anos e porquê?

LC: Imagina em 40 anos...

RA: Tens muitas...

LC: É muito difícil essa pergunta, porque são muitos, muitos, é muito guarda-roupa que me passou já por aqui, mas olha, o mais estranho foi, se calhar, uma personagem que eu fiz numa peça do Heiner Müller no Teatro da Cornucópia, que era o Anjo do Desespero. Eu estava praticamente nua - havia nudez nesse espetáculo - e a única coisa que eu tinha era uma faixa, uma ligadura à volta das maminhas. Não estava assim o tempo todo do espetáculo, mas é pela ausência ou por ser só uma coisa, uma ligadura à volta do peito. Isso foi uma coisa muito estranha para mim: estar em palco sem guarda-roupa praticamente. É muito estranho.

Posso, se calhar, agora pelo excesso, porque eu estou a falar de que quase não tinha guarda-roupa, apesar de ser um guarda-roupa e de ter sido um elemento. O contrário foi, se calhar, um pássaro, que eu fiz também no Teatro da Cornucópia, um figurino da Cristina Reis. Era um pássaro, era uma popa e a Cristina fez-me um pássaro, uma popa mesmo, com a crista e com tudo, e eu senti que eu gostava muito. Para já, gostava muito de fazer, mesmo sem fato, e depois aquele fato veio-me dar muita alegria, muito prazer em tê-lo no corpo. De certeza que, quando acabarmos esta conversa, eu vou-me lembrar de três ou quatro que eram se calhar até mais importantes, mas agora é isto.

RA: Qual é o impacto que o figurino costuma ter no teu trabalho?

LC: Imenso. É um impacto muito grande. Pode ajudar e pode destruir o trabalho que se está a fazer. Nunca se deve deixar destruir. Estamos todos a contar a mesma história e há várias maneiras de contar a história: guarda-roupa, luz, som, etc. É bom quando estamos todos a contar a mesma história, de uma forma coerente ou em conjunto em que todos digamos assim “Olha, estamos a contar a mesma história!”. Podem até ser ideias diferentes, mas estamos todos nesse objetivo. Quando é uma coisa que é só para mostrar o trabalho do figurinista é muito horrível, porque aquilo de todo não encaixa no que estou a fazer. E o trabalho que o ator tem de fazer - porque não pode fazer outra coisa - tem duas hipóteses ou dizer “Eu não visto isto! Não faço o trabalho” ou então “Visto isto” e temos, de encontrar com o figurinista uma forma, um entendimento. Ou se o figurinista não estiver para isso, “é assim e acabou-se”, o ator tem de encontrar uma forma de se sentir bem, daquilo fazer sentido. Como? É uma coisa que se faz muito na vida, que é fazer com que a adversidade jogue a nosso favor, mesmo que seja a adversidade, e isso é um trabalho que com a prática e com maturidade se consegue fazer. Não tive muitas vezes isso em 40 anos, felizmente, mas tive. Às vezes, rebelei-me, outras não. Outras também percebi o que é que a outra pessoa queria dizer com aquilo e, apesar de não ter nada a ver, no meu entender, consegui vesti-lo.

RA: De certa forma, já respondeste à próxima pergunta que eu tinha que era: sentes que, por vezes, o figurino te leva a mudar a tua interpretação da personagem?

LC: Isso eu penso que leva sempre... Agora, vamos ver se é uma coisa positiva ou se é negativa. Quando é positivo, é ótimo, porque contamos melhor a história. Sente-se que “Ah, era mesmo isto que me faltava para compreender melhor a personagem que estou a fazer!”. Às vezes, é o contrário, mas, como te disse, tento sempre fazer um trabalho de aceitação, de compreensão. O que eu não quero é estar vestida com uma coisa que eu sinta que não quero ter aquilo vestido. Isso é que não pode acontecer, portanto, faço com que seja possível.

RA: Qual é para ti o momento mais especial no processo em relação ao figurino? Ou seja, se é, por exemplo, ver o desenho ou fazer a primeira prova ou o primeiro ensaio...?

LC: Eu acho que ver o desenho é logo a imagem que eu posso contrapor num bom sentido ou, pelo menos, sou confrontada com a imagem que, se calhar, na minha cabeça não era nada disto. Mas, pelo menos, tenho a imagem, portanto, sou confrontada com a imagem. Esse é um momento importante. O momento depois mais importante é quando está pronto.

Eu odeio provas. Odeio mesmo. É das coisas da minha profissão: provas de guarda-roupa e ensaios de luz. Mas têm de ser feitas e eu agradeço muito a quem as faz, mas não é propriamente inspirador uma prova do guarda-roupa para mim. É super necessário. Então ver com o encenador “mais acima, mais abaixo e a manga mais para cima ou mais para baixo”. Eu própria vou dizendo que “se calhar, atenção, olhem que eu estou a fazer movimentos mais largos, se calhar precisamos de que tenham mais espaço, mais atenção a isso, ou deito-me ao chão...”. Eu gosto de acompanhar o processo, não é que não goste de acompanhar o processo, mas realmente o que tem mais impacto é a imagem inicial e depois quando já está praticamente pronto.

RA: Costumas sentir que os figurinistas e a equipa técnica te permitem ter algum espaço para fazeres sugestões estéticas ou funcionais relativamente às propostas para os figurinos?

LC: Normalmente, sim, sim. Ou, às vezes, já trabalhei com pessoas que não, zero, e percebi logo, portanto nem abri a boca. Nesse caso nem vale a pena propor, porque percebe-se logo que dali não é possível.

Normalmente, se acho que há qualquer coisa que, quando estou a fazer a prova, não está certo, às vezes, proponho “então e se for mais assim ou mais assado?” e normalmente é

bem aceite, porque no fundo eu penso que da parte do figurinista também há uma vontade de aceitação por parte do ator daquilo que se está a fazer.

RA: Lembras-te de alguma situação em que uma sugestão tua tenha mudado ou melhorado alguma característica do figurino final?

LC: Não, não. Não me lembro assim de uma coisa drástica, não. Lembro-me que, uma vez, queriam que eu não tivesse sapatos. Fizeram o figurino todo e que eu não tivesse sapatos e, não é que não goste de andar descalça, mas eu tenho muito medo de andar descalça em palco. Por pregos, por coisas... são cenas minhas, tenho mesmo fobia nisso. Sou capaz de andar descalça em casa, mas num palco tenho sempre medo de espetar uma coisa qualquer num pé e, portanto, fiz assim um bocadinho de força para não estar descalça e consegui. Foi ótimo. Mas eram pessoas também com que se pode falar e pensar.

RA: Tens algum momento marcante envolvendo um figurino que queiras partilhar?

LC: Olha, assim de repente... Ai, meu Deus! Num Shakespeare, no Teatro da Cornucópia, eu tinha um vestido lindo pérola com uma renda linda feito pelo António Lagarto e eu tinha uma pomba real, um animal no meu colo. Eu levava sempre uns papéis e uns panos, porque a pomba normalmente assustava-se com as luzes e tal e fazia cocó no pano e aquilo normalmente corria bem, mas houve um dia que não correu nada bem. Não sei o que é que a pomba comeu, mas fez muito cocó e eu estava assim acocorada com a pombinha na mão e, de repente, sinto uma coisa quente nas minhas pernas. Já estás a imaginar o que é, não é? Portanto, eu depois tinha de pôr o papel e libertava a pombinha que ia lá para um parapeito e levantava-me, e quando eu me levanto, eu nem olhei para o vestido, só vejo o público com umas caras de espanto e houve um “Ah!” geral, porque todo o vestido da cintura para baixo era cocó e xixi de pombo. Foi assim horrível, mesmo muito horrível. E estávamos à espera das outras personagens que vinham de trás do público e foi muito engraçado ver também, à medida que eles vinham chegando - eram os soldados que vinham da guerra e que ficavam de costas para o público -, as caras de espanto e riso e preocupação. Acho que passou tudo por aquelas caras! E assim que pude sair, tirei o vestido, fomos lavar. Uma colega minha, a Márcia Breia ajudou-me imenso a lavar o vestido o melhor possível e a tirar com toalhetas e depois com o secador de cabelo e conseguimos tirar a mancha do vestido, mas foi das coisas mais traumatizantes para mim.

RA: O que achas que o público não vê nem imagina sobre o trabalho do intérprete?

LC: Continuas a falar em relação guarda-roupa?

RA: Não, do vosso trabalho no geral.

LC: Todo o trabalho criativo desde o primeiro ensaio, que é: o que é que isto quer dizer? O que é que estas palavras querem dizer até à descoberta, à decodificação daquelas palavras que estão encriptadas e as ideias que estão encriptadas naquelas palavras. Até porque não são só palavras, porque, quando as pessoas ouvem as nossas palavras, quer dizer que já houve muitas ideias por trás delas e que houve uma grande seleção. Portanto, o que é que o público não sabe, não vê? Não vê todo esse trabalho de análise e de análise sobre o texto, de dramaturgia sobre o texto e depois tudo o que é seleção até chegar uma ideia, até chegar a uma opção, até chegar a uma forma de a fazer e de a dizer, mas para isso é preciso estarmos, é preciso tempo e é preciso descobrirmos em conjunto o que é que aquilo quer dizer e, depois, tem uma parte muito bonita que eu gosto, que é exatamente não se saber o que é que aquilo quer dizer. É ir descobrindo. É assim uma aventura. Cada peça é uma aventura: “Deixa lá ver, em que caminho da floresta é que isto vai dar?” e eu penso que isso só quem faz é que consegue ver e consegue acompanhar.

RA: E em relação ao figurino, consideras que se percebe o trabalho por detrás do mesmo?

LC: Há muitas coisas que é impossível ver e compreender, porque é como o nosso: é uma descoberta por etapas, por degraus, “assim funciona, assim não funciona... Ai, vamos tirar esta manga... Ai, vamos pôr mais comprido... Ai, sim, sim, olha, agora mais como? Mais curto é que tem mais graça, mas se ficasse aqui assim uma pregazinha? Ah, se calhar, assentava melhor...” e isso é tudo um trabalho minucioso e de mestria e de sensibilidade, que o público só vê o trabalho final.

RA: Em relação ao espetáculo que estamos a fazer agora, a *Branca de Neve e outros Dramalhetes*, houve algum elemento dos teus figurinos que tenha ajudado a definir ou alterado o que tinhas idealizado para as tuas personagens?

LC: Houve logo um primeiro elemento que foi as socas. Eu não estava à espera de ter socas. Eu estava à espera de ter um fato de criada ou de um fato como o cenário, uma coisa mais de arquitetura com linhas direitas que não fosse o vestido tradicional da criada que eu uso, mas nunca imaginei as socas. Portanto, esse foi logo assim a primeira coisa. “Ah socas! Que horror, que desagradável!” e são desagradáveis, mas achei graça, porque lembrei-me do filme da *Disney*, da Gata Borralheira, que ela, logo de manhã, vai dar comida aos animais e põe as socas para ir lá para fora. Portanto, achei uma certa graça e nunca tinha usado socas em cena. Foi engraçado. Estás a falar agora, aqui, nesta peça, não é?

RA: Sim.

LC: Achei muita graça também, na *Bela Adormecida*, estarmos de pijama e não saber que pijama é que me ia calhar e achei graça a ser quase uma senhora francesa dos anos 20, porque é um roupão com franjas. Sinto-me assim um bocadinho anos 20 com aquele turbante e tudo. Eu acho que o mais impactante para mim foram as socas, mas, logo comecei a habituar-me.

RA: Houve alguma coisa que te entusiasmou em particular nestes figurinos ou algum desafio que sentiste a usá-los, para além dos que já referiste?

LC: Não, de resto não. Foram as socas. Não vejo assim outro.

RA: Como é que experiencias a troca muito rápida do figurino da Gata Borralheira para o vestido que o Conto lhe oferece?

LC: Mal e muito atabalhoadamente! O vestido é lindo, apetecia-me ficar mais tempo com ele vestido. É mesmo muito, muito lindo e é feito com muito amor e carinho e foi sofrendo alterações e, depois, também teve de ser adaptado exatamente para essa mudança, porque era muito rápida. Tenho pena de o vestir tão rapidamente e de o usar tão pouco tempo.

RA: Por fim, tens alguma memória boa do espetáculo ou do processo que possas partilhar?

LC: Eu acho que não tenho é nenhuma má! Eu acho que foram todas muito boas. Todo o processo foi muito calmo. Ao mesmo tempo, calmo no sentido de sereno, não houve muitas situações atribuladas ou zangas ou discussões. Portanto, foi tudo muito, muito calmo e fomos progredindo. Eu penso que fomos progredindo bem. É claro que podemos sempre fazer melhor, mas, no tempo que nos foi destinado, eu acho que é um bom espetáculo. Acho que o cenário é muito bonito, a luz ajuda imenso a contar a história e, portanto, é muito bom todos os dias ir habitar aquele espaço com aquela luz e brincar porque, no fundo é brincar que nós vamos. Vamos para ali, vamos para um jardim qualquer dos deuses que se criou ali e somos crianças ali a brincar no bom sentido.

RA: Obrigada.

LC: Obrigada.

Entrevista a Paulo Freixinho (Ator)

05/02/2026, 9:58

Rafaela Alves: Como começaste a trabalhar como ator?

Paulo Freixinho: Comecei como ator ainda estava a estudar na Academia. Entretanto fiz o meu primeiro trabalho profissional na Seiva Trupe. Portanto, esse foi o meu primeiro

trabalho, *O Vendedor de Milagres*, um espetáculo a partir do conto de Gabriel García Márquez. Comecei a trabalhar aí.

Depois, o segundo espetáculo já foi em contexto de estágio, no Teatro Nacional de São João, que foi o primeiro espetáculo que fiz aí no Teatro. Era *A Tempestade* e foi em 94. Era eu e mais alguns colegas, era uma turma inteira que estava a estagiar. Fazíamos a personagem Ariel d'*A Tempestade*. Foi um espetáculo muito marcante, porque foi um espetáculo que fiz já aí no Teatro, nesse espaço que tu conheces e foi assim o meu primeiro impacto profissional. Foi esse, porque, ainda por cima, havia áreas muito diversas de trabalho. Trabalhámos com a Olga Roriz na parte do movimento, trabalhámos também na parte da dicção com uma senhora – que não sei se ainda trabalha ou se já está reformada – que trabalhava assim com os grandes atores de Inglaterra, Julia Wilson-Dickson. E, apesar de ser um trabalho em que a personagem Ariel não falava, nós fazíamos *playback* da voz do Ruy de Carvalho. Foi um trabalho muito interessante! E, depois, também tínhamos bombos, tínhamos alguma percussão... esse espetáculo foi incrível, foi muito marcante!

Queres passar à segunda?

RA: Sim. Qual a produção e o figurino que mais te marcaram nos últimos anos e porquê?

PF: As produções que normalmente me marcam mais são aquelas que comunicam melhor com o público ou aquelas em que estou mais tempo em cena, tempo físico e mental e tempo também de itinerância do espetáculo, de rodagem de espetáculo. Se calhar, foi os *Tambores da Noite*, com uma encenação do Nuno Carinhas. É capaz de ter sido o espetáculo mais marcante dos últimos anos, mas todos são, não é? O último também foi marcante! Normalmente, é o último que é marcante, mas assim que guardo uma memória mais afetiva é com esse espetáculo, exatamente por causa da relação com o figurino. Aquilo era um militar que vinha todo destroçado da guerra e o figurino era uma coisa que estava toda rasgada, era todo azul. Ele até está exposto aí no Mosteiro – quer dizer, o Mosteiro agora está em obras -. Esse figurino, apesar de estar todo roto e maltratado, porque ele vinha mesmo assim, foi um figurino que deu uma força e estabilizou-me muito o personagem. Era um figurino que tinha um sobretudo muito pesado e aquilo, como tinha peso, acrescentou-me muito fisicamente ao personagem, porque ele vinha todo desgraçado da guerra. Interferiu, teve algum impacto nessa produção que também me marcou - uma das produções que me marcaram, porque são muitas!

RA: Qual é o impacto que o figurino costuma ter no teu trabalho?

PF: Como te estava a dizer, esse espetáculo já tem uns anos, deixou-me marcas – os *Tambores da Noite* – e esse figurino e o trabalho com o figurino foi muito importante. Agora, todos os espetáculos têm uma relação. A minha relação com os figurinos é de apropriação com o que calço, com o que visto, se é quente, se é frio, ... Há um conforto, é preciso ter um conforto por nós termos de vestir ali a nossa pele do figurino. Começa ali também a forma como andamos, a forma como nos mexemos, como pensamos. Ajuda-nos sempre na construção do personagem, por exemplo, neste último espetáculo, a *Branca de Neve*... Nós vamos falar dele, não? Se calhar vamos...

RA: Sim, mas podemos avançar depois, se já responderes agora...

PF: Porque as botas e as joelheiras tiveram um impacto gigante! No momento em que eu comecei a usar, na sala de ensaios, as botas e as joelheiras, o personagem ficou prostrado, ficou esquisito fisicamente e aquilo interessou-me, deu-me ali um sítio, uma forma de trabalhar e de encontrar a plasticidade dele fisicamente. Começou-se a mexer de determinada maneira e, depois, com o corpo, a voz realmente também fica contaminada e foi muito importante. Sobretudo, porque aquilo eram três. Havia aquela sequência em que eles eram diferentes, mas apanhar o início do personagem – como é que eu começo? - é sempre uma ajuda ter esse lado físico já construído, depois os outros dois foram por contaminação do primeiro. Mas as botas e as joelheiras foram muito, muito, muito importantes, porque deram-me, de facto, uma fisicalidade que me ajudou na descoberta ali da personagem.

RA: Que sensações surgem quando vestes o figurino?

PF: É sempre uma sensação de frio! O figurino é muito frio! Não, tenho sensação em relação aos personagens, ao que pode ajudar esta segunda pele.

Acho que já te respondi um bocadinho a isso nas perguntas anteriores, mas é uma sensação de descoberta, quando sentes peso a mais - peso mesmo físico das roupas – ou, se calhar, estás mais apertado ou mais solto. Se calhar, o corpo reage a isso e temos sensações de descoberta. Eu vou-te falar sobretudo das sensações de descoberta. E são boas, normalmente são boas, quando são más, comesas a rejeitar o figurino. Isso, eu tenho uma questão com os pés: se eu tiver os pés muito apertados e, se calhar, lembras-te, Rafa, quando aquelas primeiras botas vieram? Era impossível, os pés ficam muito apertados, era um desconforto muito grande em termos de trabalho e rejeitei logo as botas. Apesar de ser aquele tipo de bota o indicado para o personagem e para o trabalho de ator e de descoberta do personagem.

Por isso, há sensações térmicas, de desconforto, de ajuda, ...

RA: Qual é, para ti, o momento mais especial no processo relativo ao figurino – ver o desenho, a primeira prova, o primeiro ensaio, ... - ?

PF: Eu acho que são os três momentos especiais! Porque, quando nós partimos para um primeiro ensaio sem desenho, é muito vazio, ficamos por nossa conta e risco e, depois, é o ator e o encenador “por onde é que podemos começar a contar a nossa história como personagem?”. Por isso, ter o desenho, como o Nuno Carinhas fez no último espetáculo, - o Nuno Carinhas costuma antecipar muito esse trabalho - já tinha a ideia do personagem e isso ajudou-me muito, porque ele já tinha um estilo. O personagem sabia-se que montava a cavalo, que andava a jogar polo, portanto, já te dá uma ideia, já começa a criar uma história. Vens todos os dias para casa e já pensas naquilo e isso é bom.

Pronto, em relação à primeira prova, é outro momento muito impactante também, que, quando vamos aí às provas, é o primeiro contacto com o que vai ser a roupa. Isso também nos potencia mais a ideia de construção de personagem e de que é que poderemos depois vir a vestir também. Isto vai-nos sempre potenciando a nossa imagética toda fisicamente também no ensaio. Se na prova, “Nós vamos usar isto? Se calhar, arranja-me aí qualquer coisa que faça o mesmo sentido no ensaio”, porque já começamos a usar uma bengala ou uma espada ou qualquer coisa, se o figurino já tiver isso. Na primeira prova, às vezes, não temos lá ainda a espada ou a bengala ou um chapéu ou uns óculos... Portanto, todas essas definições que aparecem, na primeira prova, vão-nos ajudar depois mais para a frente nos ensaios.

E o primeiro ensaio... é um ensaio em que é um turbilhão, porque no primeiro ensaio não se sabe. Às vezes, pode-se saber que personagem vamos fazer, mas normalmente não tem acontecido isso comigo. É a definição do que vais fazer ou não. Às vezes, o primeiro ensaio só mais à frente é que vamos saber e estamos ali um bocadinho à experiência. Alguns encenadores não distribuem logo os personagens, gostam de experimentar ainda durante um período. Portanto, o primeiro ensaio é ler o texto, começar a assimilar a história e perceber qual é a ideia do encenador no geral do espetáculo, o que é que pretende fazer, como é que pretende contar a história, de que forma é que vamos começar a contar a história e, depois, começamos a ter o contacto mais profundo com as palavras do texto e todo o trabalho com as palavras é importantíssimo.

RA: Tens algum momento marcante envolvendo um figurino que queiras partilhar?

PF: Ora bem, um momento marcante com um figurino... Eu estava vestido com um fato de lycra... Quer dizer, esse foi marcante, porque eu ia saindo de cena quase a arder! Quer dizer, não, é muito mau! Foi n’*A Tempestade*, naquele primeiro espetáculo que fiz no São

João. Eu saía debaixo de uma mesa, estava todo vestido de *lycra* na personagem Ariel. Não, tínhamos um fato grande que está aí no Teatro, uma capa *bordeaux* muito bonita, mas depois andávamos de *lycra* por baixo e, nesse momento, eu tinha de sair de debaixo de uma mesa que tinha um bolo que estava todo montado com uns *chantillys* e assim. Eu saía de lá, aquilo era uma surpresa, saía lá de baixo da mesa, deitava o bolo e aparecia cá em cima. Era uma mesa de madeira assim um bocadinho grandinha, e o bolo tinha velas e acendiam as velas, antes de entrar em cena. Eu entrava por baixo da mesa, estava escondido, os meus colegas acendiam as velas, deixavam lá, cantavam os parabéns e, depois, eu saía de lá e o bolo de *chantilly* e as velas saltavam todas, só que saltavam todas para cima da madeira da mesa e houve um dia que aquilo pegou fogo e quase que pegava fogo também ao figurino! Foi um bocado assustador. Eu acabei a ter de correr. Eu estava a ver os meus colegas a mandarem-me sair fora, mas a mesa era grande, tinha, para aí, dois metros de diâmetro e eu tinha de sair sozinho com ela depois. E eu não percebia porque é que eles me estavam a chamar e, depois, fiz a cena. Aquilo já estava a começar a arder, não reparei, quando cheguei aos bastidores é que começaram a apagar a mesa e foi um bocadinho para a *lycra*. Foi uma história marcante!

RA: Costumas sentir que os figurinistas e a equipa técnica te permitem ter algum espaço para fazeres sugestões, sejam estéticas ou funcionais, relativamente às propostas para os figurinos?

PF: Sim, sim, sim. Acho que tenho esse espaço. Acho também que é muito importante os figurinistas e toda a equipa que ajuda, a equipa técnica, darem propostas estéticas. Quer dizer, em relação à estética, realmente é o figurinista que resolve a coisa, mas funcionais, a equipa técnica, sim, a equipa dos adereços é muito importante! Por exemplo, o Guilherme, aí do Teatro, é importantíssimo e a Dora. Como eu tinha, por exemplo, na Gata Borralheira, o taco do polo, foi importante ver a altura do taco, se era muito pesado, se dava jeito, se dava para me apoiar nele e, aí, é mesmo com a equipa dos adereços que faz parte da equipa técnica. É um trabalho importantíssimo para ir para cena confortável com os objetos que usas. Portanto, é importantíssimo e aceito as propostas, porque, às vezes, dizem “Oh, Paulo, é mais pesado assim, se calhar, mais curto...” e vamos estabelecendo diálogos entre todos para, depois, a coisa funcionar bem.

RA: Lembras-te de alguma situação em que uma sugestão tua tenha mudado e/ou melhorado alguma característica do figurino final?

PF: Estava a falar do taco do Príncipe. A determinada altura aquilo estava muito curto, eu falei com o Guilherme e ele, pronto, pôs ali um comprimento mais ajustado para o jogo

que eu poderia ter com o taco e conforto também e foi importante aquele ajuste ali. Pelo menos, dava-me ali um apoio. Quer dizer, eu não andava muito com o taco, mas o que andava foi fantástico. Gostei, ajudou-me muito!

RA: O que achas que o público não vê nem imagina sobre o trabalho do intérprete?

PF: O público não vê nem imagina muita coisa! Eu acho que não imaginam o trabalho que vai lá atrás, o trabalho em bastidores, e não imaginam o trabalho que se faz em casa, porque, no tempo d'A *Tempestade*, aquele primeiro espetáculo que fiz no São João, nós tínhamos dois meses e mais de ensaios e era fantástico, havia tempo para tudo! Hoje em dia, o tempo de ensaios está muito encurtado. Antes eram dois meses e meio/três, hoje em dia é dois meses... E há muito trabalho que nós temos de fazer em casa e esse trabalho em casa o público não imagina, nem o vê, mas quem trabalha no teatro, como os atores, têm mesmo de trazer mesmo muito trabalho para casa, mas as outras pessoas também trazem. A equipa técnica toda, quer dizer, hoje em dia, montar um espetáculo à velocidade que se montam os espetáculos temos de trazer, temos de andar sempre a pensar nas coisas e isso é esgotante. Portanto, em casa, há muito, muito, muito do trabalho: pesquisa, texto, decorar texto, trabalhar texto, estudar texto, perceber texto. É tudo em casa. Depois os vizinhos apanham-me, mas nunca me chateei com os vizinhos por isso... Eles já estão habituados a ouvir, porque precisamos de falar alto, precisamos de nos ouvir, precisamos de perceber o texto que estamos a dizer e esse trabalho o público não vê, não imagina.

Depois, todo o trabalho de bastidores, desde a produção à equipa técnica, à montagem do espetáculo, à forma como se fazem as coisas depois, a complexidade de cada espetáculo. Já conheces os bastidores e sabes como aquilo é lá atrás. Aquilo lá atrás não para, é uma máquina, mas nós fizemos um espetáculo, *O Fado Alexandrino* - tu viste esse espetáculo, não?

RA: Não.

PF: Esse espetáculo tinha uns bastidores tão loucos! Era um espetáculo de quatro horas, que era uma maluqueira tão grande que havia pessoal do teatro que gostava de assistir aos...

RA: Bastidores?

PF: Espectáculos em bastidores e foram ver o espetáculo em bastidores. Era uma loucura. A velocidade com que trocávamos de roupa, era uma coisa, esquece! Porque a seguir, eu, o Jorge Mota, quase todos - a não ser aquele núcleo principal dos militares da história que não mudavam de personagem - tínhamos uma quantidade de personagens monstra, aquilo

era uma loucura. Portanto, as pessoas, se tivessem oportunidade de ver o que se passava lá atrás, diziam “Ui é assim?!”. Imagino lá à frente... era uma loucura!

RA: E em relação ao figurino, consideras que se percebe o trabalho por detrás do mesmo? Já respondeste um bocadinho, de certa forma...

PF: Já, eu acho que sim. Acho que já respondi. É importantíssimo. É um trabalho importante com o figurino para irmos descobrindo os personagens, as histórias, a ligação de todos também. Os figurinos contam também uma história. Nós estamos a contar a histórias pelas palavras, pelo som, pelos figurinos, ... E os figurinos quando não estão bem ajustados ao trabalho que estamos a fazer ou se não estão claros só criam mais ruído ao espetáculo, para quem está a ver e, às vezes, há espetáculos que não são felizes. São mesmo muito importantes, porque, às vezes, podemos estar a contar a história de uma maneira e o figurino está a puxar a história para outra, não está a ajudar. E isto é tudo uma coisa holística, como na agricultura...

RA: Em relação ao espetáculo *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*, houve algum elemento dos teus figurinos (ex.: forma, peso, dimensão, ...) que tenha ajudado a definir ou alterado o que tinhas idealizado para a tua personagem?

PF: O Príncipe, as joelheiras, as botas, ... O toque! Não falei do toque, que fui buscá-lo à loja. O toque também me pôs num sítio completamente diferente. Aquela figura do jogador de polo... o toque foi importantíssimo. Comecei a trabalhar com o toque, depois trouxe umas calças que tinha lá de cavalo. Também foi importante estar ajustado, o corpo tinha uma forma, um peso, uma dimensão, que ajudaram, compactaram-me ali o corpo num sítio que tive de começar a desenvolver trabalho a partir dali. Foi o conjunto todo. Já nem me lembrava do toque! Portanto, é muito importante.

RA: O príncipe que interpretaste estava numa constante adaptação a um novo espaço e conto na tentativa de conquistas uma nova princesa. Sentiste que as diferenças existentes entre os três figurinos colaboravam na criação das suas novas estratégias e te ajudaram a encontrar as diversas facetas da personagem?

PF: Sim, porque ele é o mesmo, mas as abordagens, de facto, são diferentes. Aquilo era como se eu vestisse uma nova pele para cada abordagem e essa pele levava-me mentalmente, o espírito mudava-me com essa pele nova. E a abordagem, por exemplo, o militar, portanto o segundo príncipe, aquela farda militar pôs-me ali meio escondido, mas a jogar naquele amor, naquele encantamento. Não me pôs durão, pôs-me recolhido, mas, ao mesmo tempo, tendo esta ideia do militar, da força. Brinquei e joguei um bocadinho por aí. Por exemplo, o último príncipe, ele estava estático, mexe-se muito pouquinho, mas

aquela *froufrou* da camisa, aquela coisa branca, aquela coisa toda rococó pôs-me logo numa posição renascentista e a brincar com isso. Aliás, era a parte de cima que mexia nos príncipes e isso também foi muito interessante. Eu também não tinha tempo de tirar as botas e aquilo tudo, mas foi muito bonito eu perceber - e isto foi falado com o Nuno - como é o mesmo, o andar, a forma, quer dizer, estava da cintura para baixo. A parte de cima pertencia ali a um sítio diferente do jogo do personagem e o figurino ajudou muito nisso, porque eu tinha de ter uma energia um pouco diferente, uma abordagem às três. Como o toque, no primeiro, punha-me ali meio que torcido, meio frágil, porque o figurino era mais simples, tinha aquela *t-shirtzita* e isto deu para jogar com as fragilidades e com as forças.

RA: Por fim, tens alguma memória boa do espetáculo ou do processo que possas partilhar?

PF: Olha, uma boa memória foi teres-me ajudado...

RA: Obrigada!

PF: ...em bastidores. Essa é a grande memória contigo, Rafa, e teres estado atenta aos nossos problemas todos de cena e de ajuda, porque o personagem começa com a ajuda nos bastidores. Quer dizer, a nossa concentração, a nossa rotina começa com a equipa em bastidores. Nós, duas horas antes, estamos no teatro. Depois temos o aquecimento, alguns fazem individual, depois temos aquele em que estamos em conjunto que é importantíssimo para nos ouvirmos para estarmos ali a aquecer em conjunto. Antes também, entretanto, aparece a equipa toda e, durante o espetáculo, tudo é importante. Vocês são importantíssimos para as coisas correrem bem. Estou-me a lembrar, por exemplo, num espetáculo muito movimentado, com muitos adereços, é importante ter alguém ali em bastidores a relembrar-nos as coisas. Mesmo arranjar os figurinos... vocês arranjavam o Magassela com muito cuidado. É um vestido sumptuoso, é uma coisa gigante, e ele tinha de ir mesmo bonito para cena. Eu, às vezes, antes de entrar em cena, observava toda aquela preparação ao Magassela e aquilo faz sentido. Eu não precisava tanto, porque os meus figurinos eram mais simples, não exigiam tanto, não eram tão aparatosos. Era uma coisa simples, era só pela rapidez e tu ajudaste-me nisso. Mas era impressionante ver-vos. Eram as duas ali, tu e a Isabel, e era um momento bonito ver-vos em bastidores. Era um momento de concentração e de ajuda para o Magassela estar bom para ir lá para dentro e isso é fantástico.

RA: Muito obrigada!

Fotografias do Espetáculo *Branca de Neve & Outros Dramalhetes*





Figuras 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56 e 57. Branca de Neve & Outros Dramalhetes.
 José Caldeira. 2025. Fonte: TNSJ

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO

M

**MESTRADO
ARTES CÉNICAS**
FIGURINO

Tecendo Personagens no Guarda-Roupa do Teatro
Nacional de São João
O trabalho invisível entre a agulha e a cena
Ana Rafaela Pereira Alves

