

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

MÁRCIO MASSELLI DIAS FILHO

**O TRABALHO NO CAMPO DO FIGURINO NO  
AUDIOVISUAL BRASILEIRO:  
REFLEXÕES SOBRE O PASSADO, O PRESENTE E POSSÍVEIS  
CAMINHOS FUTUROS PARA O INGRESSO NA PROFISSÃO**

Goiânia

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Márcio Masselli Dias Filho

#### 3. Título do trabalho

O Trabalho no campo do Figurino no Audiovisual Brasileiro: Reflexões sobre o Passado, o Presente e Possíveis Caminhos Futuros para o ingresso na profissão

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

**a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);  
**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Rafaela Blanch Pires, Professora do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 14:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Márcio Masselli Dias Filho, Discente**, em 21/01/2025, às 09:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5044182** e o código CRC **E14A4BE3**.

---

MÁRCIO MASSELLI DIAS FILHO

**O TRABALHO NO CAMPO DO FIGURINO NO  
AUDIOVISUAL BRASILEIRO:  
REFLEXÕES SOBRE O PASSADO, O PRESENTE E POSSÍVEIS  
CAMINHOS FUTUROS PARA O INGRESSO NA PROFISSÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes da Cena. Área de concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte Linha de pesquisa: Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte

**Orientadora:** Professora Doutora Rafaela Blanch Pires.

Goiânia

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Dias Filho, Márcio Masselli

O trabalho no campo do figurino no audiovisual brasileiro: reflexões sobre o passado, o presente e possíveis caminhos futuros para o ingresso na profissão [manuscrito] / Márcio Masselli Dias Filho. - 2025.

CLVIII, 158 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Rafaela Blanch Pires.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2025.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.  
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Figurino. 2. Audiovisual. 3. Educação. 4. Profissionalização. 5. Mercado de trabalho. I. Pires, Rafaela Blanch, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 39 da sessão de Defesa de Dissertação de Márcio Masselli Dias Filho, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos doze dias do mês de dezembro de dois mil e vinte quatro, a partir das nove horas, no Lagar - Sala 10 do Bloco C da Emac e de modo virtual via aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "O Trabalho no campo do Figurino no Audiovisual Brasileiro: Reflexões sobre o Passado, o Presente e Possíveis Caminhos Futuros para o ingresso na profissão", da autoria de Márcio Masselli Dias Filho. Os trabalhos foram instalados pela orientadora, Professora Doutora Rafaela Blanch Pires [PPGAC EMAC-UFG], com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Dalmir Rogério Pereira [PPG AC EMAC-UFG] e Érika Velloso Lemos Schwarz [UNICAMP - SP]. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Rafaela Blanch Pires, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos doze dias de dezembro de dois mil e vinte quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rafaela Blanch Pires, Professora do Magistério Superior**, em 19/02/2025, às 09:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Erika Velloso Lemos Schwarz, Usuário Externo**, em 20/02/2025, às 15:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dalmir Rogério Pereira, Professor do Magistério Superior**, em 11/03/2025, às 15:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5178878** e o código CRC **69E5C99F**.

Referência: Processo nº 23070.057846/2024-79

SEI nº 5178878

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lucília e Márcio, que, antes de me proporcionarem os estudos, me possibilitaram poder brincar.

À minha irmã Camila por todos os incentivos, em especial por um dia ter me emprestado sua máquina de costura, o que muito contribuiu para que eu chegasse até aqui.

Ao meu companheiro Paulo, que, com paciência, apoio e cuidados, acompanhou de perto toda esta jornada de pesquisa. E à sua mãe, Dona Lecy (*in memoriam*), pelo apoio e estima.

À Universidade Federal de Goiás, em especial ao Programa de Pós-graduação em Artes da Cena e todo seu corpo docente e técnico, por todo o apoio e por não ter medido esforços para nos proporcionar uma jornada mais tranquila em meio às incertezas deixadas pela pandemia.

À meus colegas e minhas colegas de turma pelas trocas e ajudas dentro e fora de sala.

À Rafaela Blanch Pires, minha orientadora, por ter acolhido minha pesquisa e por todos os direcionamentos e ensinamentos. Juntos costuramos esta complexa trama sobre o ensino e a profissão no figurino do audiovisual.

À Erika Schwarz e Dalmir Rogério, por fazerem parte das bancas de qualificação e de defesa, contribuindo com suas leituras, reflexões e sugestões.

Às profissionais do figurino: Verônica Julian, Cris Rose, Andy Lopes e Dani Lima, que, por meio das entrevistas concedidas, compartilharam suas histórias de vida contando sobre suas formações, ingresso na profissão e trabalhos com figurino. Seus relatos foram essenciais para esta pesquisa.

À Allyster Fagundes, Pâmela Vichier e Ana Luiza Ariza, alunos dos cursos de Figurino da ETDUFPA, do Curso de Moda da FAAP e do curso de Direção de Arte da UFG, respectivamente, que cederam as imagens de seus trabalhos produzidos nos cursos.

À produtora Pródigo Filmes e ao Canal Paramount, representado por Rebeca Zanei, pela autorização do uso dos documentos das filmagens da série *Spider*, onde estive como assistente de figurino.

À rede pública de bibliotecas da cidade de São Paulo, em especial à Biblioteca Sérgio Milliet, Biblioteca Raul Bopp e Biblioteca Mário Schenberg, que, além de fornecerem referências bibliográficas para a pesquisa, me propiciaram espaços propícios à escrita.

Aos amigos, amigas e colegas, de vida e de profissão, por estarem ao meu lado e por suas contribuições diretas e indiretas na pesquisa: Leonardo Paulino, Marlon Jefferson,

Beatriz Mendes, Everton Lampe, Everton José, Fany Flores, Mariana Arantes, Gabriel Edeano, Verônica Julian, Juliana Prysthon, Juliana Pereira, Camila Pizziolo, Paulo Baboni, Nic Zaira, Priscila Chagas, Graziela Ribeiro, Bruno Peres, Thalita Motta, Victorine Liguçano, Thaisa Schmaedecke, Lia Buratto, Sara Pavan, Maria Eduarda Checa e a todos e à todas que, me desculpem a falha, não são citado(a)s aqui.

Às figurinistas e assistentes de figurino que, durante o período da pesquisa, me contrataram para fazer assistência de figurino e adereços. Apesar das longas e cansativas horas de trabalho, me proveram recursos financeiros e vivências que viabilizaram e muito contribuíram com a pesquisa.

E, por fim, dedico este trabalho a todos e todas o(a)s profissionais do departamento de figurino do cinema e do audiovisual, inclusive o(a)s que não estão mais aqui, em especial a Renato Paschoal, Renatinho (*in memoriam*), camareiro e envelhecista com quem pude aprender mais sobre o trabalho com figurino.



Minha pochete de trabalho, ou “guaiaca”, sobre uma capa de tecido com figurinos.  
Fonte: acervo pessoal do autor.

.....

*“É comum que o figurino leve ao set uma pequena mala de produção com materiais básicos: alfinetes de segurança, fita crepe, caneta, fita dupla-face para ajuste de bainhas, caixa com linhas e agulhas, adesivos topstick, absorventes, bastões de envelhecimento rápido, tesoura(s), vaporizador portátil, ferro pequeno, borrifador d’água ou amaciante, desodorante e toalha branca. Cada figurinista possui seu arsenal particular que varia entre cada trabalho, além do uso constante de pochetes (item presente nos profissionais de todos os departamentos) onde é possível ter sempre à mão os artefatos mais usados [...]” (Bandeira, 2021, p. 219).*

## RESUMO

Esta pesquisa, de caráter qualitativo, trata do trabalho com figurino no audiovisual brasileiro, investigando as trajetórias de formação, ingresso, dinâmicas de trabalho, desafios de atuação e reconhecimento profissional no setor. Inicialmente, por meio de levantamento bibliográfico, traçamos um breve panorama sobre o audiovisual nacional, seguido de um apanhado de fichas técnicas de equipes de figurino das produções de filmes ao longo dos anos; na sequência, há a apresentação das dinâmicas de trabalho e das funções presentes no departamento de figurino. A partir dessa contextualização, optou-se por trazer exemplos das diversas formas de ensino (formal, não formal e informal) de figurino no país como uma possibilidade de preparo e ingresso na profissão, com a hipótese de que seja um processo que promova melhorias no trabalho e no reconhecimento profissional da área. Por fim, as análises de entrevistas concedidas por quatro profissionais da área do figurino, vindas de diferentes contextos e formações, enriquecem a análise do ingresso e da profissão do figurinista, ampliando a compreensão sobre o setor e suas complexidades. Como resultados, observa-se que o ingresso na profissão pode se dar de forma multidimensional e que, ao contrário de outras profissões mais regulamentadas, não existe um único caminho ou um modelo de formação padrão para o figurinista. Constata-se também que o campo do figurino pode aprimorar aspectos da capacitação formal combinando teoria e prática aplicada aos diferentes âmbitos nos quais o figurinista pode atuar, em especial no audiovisual. Por fim, o fortalecimento da profissão depende de maior estruturação na formação profissional, reconhecimento no mercado e maior valorização do trabalho técnico e criativo do(a)s figurinistas.

**Palavra-chave:** figurino; audiovisual; educação; profissionalização; mercado de trabalho.

## ABSTRACT

This qualitative research focuses on the work of costume design in Brazilian audiovisual, investigating the paths of education, entry into the profession, work dynamics, challenges, and professional recognition in the sector. Initially, through a bibliographic review, a brief overview of the national audiovisual industry is provided, followed by an overview of the costume departments' technical sheets from film productions over the years, as well as a presentation of the work dynamics and roles within the costume department. Based on this, examples of various forms of costume education (formal, non-formal, and informal) in the country are presented as a possibility for preparation and entry into the profession, with the hypothesis that it is a process that promotes improvements in work and professional recognition in the field. Finally, the analysis of interviews with four professionals from the costume design field, coming from different backgrounds and training, enriches the analysis of entry into and the profession of the costume designer, broadening the understanding of the sector and its complexities. As a result, it is observed that the entry into the profession can occur in a multidimensional way. Unlike other more regulated professions, there is no single path or standard model of education for costume designers. It is also noted that the field of costume design can improve aspects of formal training by combining theory and practice applied to the different contexts in which costume designers can work, especially in audiovisual. Finally, the strengthening of the profession depends on greater structuring of professional education, recognition in the market, and greater appreciation of the technical and creative work of costume designers.

**Keywords:** costume design; audiovisual; education

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Foto de Paschoal Ciodaro nos bastidores da filmagem de <i>Braza Dormida</i> (Phebo Brasil Filme, 1928).	21
Figuras 2 e 3 –	<i>Frames</i> das fichas técnicas do filme <i>Bonequinha de Seda</i> (Cinédia, 1936).	22
Figura 4 –	Recorte do <i>Jornal do Brasil</i> de 1936.	22
Figura 5 –	<i>Frame</i> da ficha técnica do filme <i>Fantasma por Acaso</i> (Atlântida Cinematográfica, 1946).	23
Figuras 6 e 7 –	<i>Frames</i> da ficha técnica do filme <i>Carnaval Atlântida</i> (Atlântida Cinematográfica, 1952).	24
Figura 8 –	<i>Frame</i> da ficha técnica do filme <i>Caiçara</i> (Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1950).	25
Figuras 9 e 10 –	<i>Frames</i> da ficha técnica do filme <i>Sinhá Moça</i> (Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953).	26
Figura 11 –	<i>Frame</i> da ficha técnica do filme <i>Terra em Transe</i> (Mapa Produções, 1967).	27
Figuras 12 e 13 –	<i>Frames</i> da ficha técnica do filme <i>Dona Flor E Seus Dois Maridos</i> (LC Barreto, 1976).	28
Figuras 14 e 15 –	<i>Frames</i> da ficha técnica do filme <i>A Dama do Lotação</i> (Regina Filmes, 1978).	29
Figuras 16 e 17 –	<i>Frame</i> da ficha técnica do filme <i>Eles não Usam Black Tie</i> (Leon Hirszman Produções; Embrafilme [coprodutora], 1981)	29
Figuras 18, 19 e 20 –	<i>Frame</i> da ficha técnica do filme <i>Os trapalhões e o Mágico de Oroz</i> (Renato Aragão Produções; Demuza Produções [coprodução], 1984).	30
Figuras 21 e 22 –	<i>Frame</i> da ficha técnica do filme <i>O Quatrilho</i> (LC Barreto, 1995).	31
Figuras 23 e 24 –	<i>Frame</i> da ficha técnica do filme <i>Cidade de Deus</i> (O2 Filmes, Videofilmes e Miramax International; Globo Filmes, Lumière; Wild Bunch [coprodução], 2002).	32
Figuras 25 e 26 –	<i>Frame</i> da ficha técnica do filme <i>Que Horas Ela Volta</i> (África Filmes e Gullane Entretenimento; Globo Filmes [coprodução], 2015).	33
Figuras 27 e 28 –	<i>Frame</i> da ficha técnica do filme <i>Nosso Sonho</i> (Urca Filmes; Warner Bros Pictures, Telecine e Rio Filme [coprodução], 2023).	33
Figura 29 –	Tabela do número de produtoras independentes ativas em cada região do País.	36
Figuras 30 e 31 –	Camisa com etiquetas de identificação do personagem “José” e de aluguel da Casa Juísi (CJ) e fotos das peças de entrada, ambas as imagens da produção de figurino da série <i>As Aventuras de José e Durval</i> (Globoplay; O2 Filmes, 2023).	40

Figura 32 –	Calendário do plano de filmagem da série <i>Anderson Spider Silva</i> (Paramount+, 2023).	41
Figura 33 –	Recorte fictício produzido para leitura das informações de uma diária de gravação.	41
Figura 34 –	Documento fictício de Ordem do Dia.	42
Figuras 35 e 36 –	À esquerda, guarda-roupa no camarim da base do <i>set</i> de filmagem; à direita, caminhão com guarda-roupa. Ambas as fotos da produção da série <i>As Aventuras de José e Durval</i> (Globoplay; O2 Filmes, 2023)	43
Figura 37 –	Mapa produzido por Joana Imparato e por Maria Fernanda Filardi Ferreira (2019).	56
Figura 38 –	À esquerda croqui de Dani Lima para a personagem Rita; à direita, Dani Lima e Fernanda Garcia fazendo ajustes no figurino executado.	60
Figura 39 –	À esquerda, exercício de luz e sombra em desenho de trajés; à direita, croqui com proposta de figurino para a personagem Alaíde.	62
Figura 40 –	Registros da apresentação do meu trabalho de conclusão de curso	63
Figura 41 –	Croqui e figurino criado e executado por Pâmela Vichier na disciplina de Figurino do curso de Moda da FAAP.	65
Figura 42 –	Trabalho de maquiagem criado e executado por Ana Luiza Ariza na disciplina “Maquiagem e Caracterização” do curso Direção de Arte da UFG.	67
Figura 43 –	Croqui e figurino criado e executado por Allyster Fagundes no curso técnico de figurino da ETDUFPA.	72
Figura 44 –	Figurinista Verônica Julian.	80
Figura 45 –	Figurinista Cris Rose.	81
Figura 46 –	Figurinista Andy Lopes.	83
Figura 47 –	Figurinista Dani Lima.	84

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>CAPÍTULO 1 – UM ENFOQUE NO DEPARTAMENTO DE FIGURINO DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO</b>	15
1.1 UM BREVE PANORAMA DO AUDIOVISUAL NO BRASIL	15
1.2 UM APANHADO DA PRESENÇA DOS(AS) PROFISSIONAIS DO FIGURINO NO CINEMA AO LONGO DOS ANOS NO BRASIL	19
1.3 O FUNCIONAMENTO DO DEPARTAMENTO DE FIGURINO NO ATUAL CONTEXTO DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL	35
1.4 DEPARTAMENTO DE FIGURINO NO AUDIOVISUAL: PROFISSIONAIS ENVOLVIDOS(AS)	45
1.5 PARA TRABALHAR COM FIGURINO NO AUDIOVISUAL	50
<b>1.5.1 Associações de figurino</b>	52
<b>CAPÍTULO 2 – COMO SE TORNAR FIGURINISTA NO AUDIOVISUAL?</b>	54
2.1 ENSINO FORMAL E NÃO FORMAL DE FIGURINO	55
<b>2.1.1 O ensino superior de figurino</b>	57
<b>2.1.2 Cursos técnicos</b>	69
<b>2.1.3 Cursos livres e de extensão</b>	72
2.2 ENSINO INFORMAL DE FIGURINO	75
<b>CAPÍTULO 3 – ENTREVISTAS COM FIGURINISTAS E ASSISTENTES</b>	77
3.1 O MÉTODO DA ENTREVISTA	77
3.2 SOBRE AS ENTREVISTADAS	79
<b>3.2.1 Verônica Julian</b>	79
<b>3.2.2 Cris Rose</b>	81
<b>3.2.3 Andy Lopes</b>	82
<b>3.2.4 Dani Lima</b>	84
3.3 A ANÁLISE DAS ENTREVISTAS	85
<b>3.3.1 Relacionando o figurino com as memórias da infância e adolescência</b>	86
<b>3.3.2 Formação das entrevistadas</b>	88
<b>3.3.3 O figurino no audiovisual, o teatro e a moda</b>	93
<b>3.3.4 Reivindicando o reconhecimento profissional no audiovisual e fora dele</b>	97
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	102
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	105
<b>APÊNDICE A – ENTREVISTA COM CRIS ROSE (12/04/2023)</b>	108
<b>APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ANDY LOPES (03/05/2023)</b>	123
<b>APÊNDICE C – ENTREVISTA COM DANI LIMA (18/01/2024)</b>	142



## INTRODUÇÃO

A função de figurinista no audiovisual, como conhecemos hoje, foi se estabelecendo aos poucos ao longo do tempo, com responsabilidades antes atribuídas a cenógrafos, estilistas, atores e atrizes. Atualmente no Brasil a formação e os tipos de ensino para figurinistas podem ser divididos em ensino formal, que incluem cursos técnicos e superiores dedicados ao figurino, como o da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e outros que oferecem disciplinas relacionadas; ensino não formal, compreendendo cursos livres que tratam do figurino no audiovisual, mas não são regulamentados pelo Ministério da Educação (MEC); e ensino informal, aprendizados fora do ambiente acadêmico tradicional, muitas vezes adquiridos diretamente nos trabalhos com figurino.

A escassez de cursos específicos para figurinistas resulta em profissionais com formações diversas, o que pode ser benéfico para a criatividade, mas também limita o conhecimento técnico necessário, principalmente em se tratando da linguagem audiovisual, que tem suas especificidades de produção.

A primeira pergunta que deu início a esta pesquisa surgiu como um lampejo: “O que faz de uma pessoa um(a) figurinista?”. Posteriormente, o questionamento foi se complexificando e se desdobrando em outros. Em suas diversas possibilidades, o ensino – formal, não formal ou informal – é o principal viés desta investigação. Qual o processo de profissionalização de um(a) figurinista? Este tema foi escolhido por conta de minha atuação como assistente de figurino no audiovisual, quando, em certo momento, questionei como esta área se estabeleceu, ao me deparar com a grande quantidade de profissionais nela inseridos(as), em seus diversos fazeres.

Com base nesta pergunta, esta dissertação aborda o trabalho com figurino no audiovisual e como se dá o processo de formação (formal, não formal ou informal) e o ingresso na profissão, passando pelas dinâmicas específicas de trabalho, bem como a sua organização ao longo dos tempos, e os desafios de atuação e reconhecimentos do setor na atualidade.

O objetivo principal é apresentar estudos a respeito da formação e do trabalho com figurino no audiovisual brasileiro, a fim de produzir reflexões e fomentar diálogos, por meio de um material acessível, que, além de servir como apoio para profissionais e interessados(ao) no assunto, possam gerar melhorias futuras na área, tanto no ensino quanto na profissão. Como objetivos específicos, pretendeu-se com esta pesquisa: (1) apresentar traços históricos sobre o audiovisual e o figurino do cinema brasileiro; (2) abordar o processo

produtivo do audiovisual e do departamento de figurino, bem como os(as) profissionais nele envolvidos(as); (3) tratar das possibilidades de formação em figurino e como elas se dão de diferentes formas; (4) transformar as histórias contadas por profissionais de figurino, por meio das entrevistas concedidas, em documentos públicos, de forma que possam contribuir futuramente com as pesquisas acerca do tema.

Quanto à metodologia, optou-se por duas formas. A primeira delas foi revisão bibliográfica, com estudos dos(as) pesquisadores(as) e autore(as) Carlos Roberto de Souza (2007), Darlene Castro, Francisco Pôrto e Gleydsson Nunes (2018), Renato Campos (2004) e Alessandro Reina (2023) sobre história do cinema e do audiovisual no Brasil; Álamo Bandeira (2021) e Tamyres Kiersch (2021) sobre o funcionamento do departamento de figurino no audiovisual; Otavio Rangel (1949) para apontamentos sobre história do teatro; Joana Imparato (2019) para tratar do ensino de figurino; Martha Marandino (2017) e Carlos Brandão (2002) com conceitos da educação; Rosália Duarte(2004) e Eduardo Manzini (2004) tratando sobre questões metodológicas em entrevistas.

Na sequência, propôs-se na pesquisa a análise de documentos, como *frames* de fichas técnicas de filmes nacionais selecionadas entre 1930 e 2024, a fim de tentar compreender o funcionamento das equipes de figurino ao longo dos anos; um documento chamado *Escopo*, da entidade Figuristas Associadas do Rio de Janeiro (FiAR), que especifica as funções dentro do departamento de Figurino do Audiovisual; leis federais, como a Lei n. 6.533/78, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de artistas e técnicos em espetáculos, a Lei n. 9.394/96 e a Lei de Diretrizes e Bases (LDB), que define e regulariza a organização da educação brasileira; documentos pedagógicos e administrativos de diferentes cursos no País que, em alguma medida, tratam de figurino, como os Planos Pedagógicos de Cursos (PPCs) da graduação em Indumentária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e do curso técnico de Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), e os Planos de Ensino (Ementas) de disciplinas, como da disciplina de Figurino do curso de Moda da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e da disciplina de Caracterização do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

Por fim, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com quatro profissionais do figurino – Verônica Julian, Cris Rose, Andy Lopes e Dani Lima –, que, ao contarem sobre suas trajetórias de formação e trabalho com figurino no audiovisual, somam às elaborações pretendidas e encontradas na pesquisa.

Tendo em vista que, após um pouco mais de um século de existência do Cinema no Brasil, o olhar e o reconhecimento sobre o trabalho com figurino no audiovisual e suas

profissionalização não passaram por muitas mudanças, portanto esta pesquisa se faz importante para que os(as) profissionais que já estão em exercício possam ter um olhar crítico sobre a própria área de trabalho e contribuir para possíveis mudanças, e para que as pessoas que têm interesse em ingressar ou pesquisar a área possam conhecê-la. Além disso, busca-se estimular a valorização da área por parte das outras equipes, do mercado audiovisual e de outros setores da sociedade, como o setor público e o privado, no que tange a arte, cultura, educação, trabalho e economia.

A pesquisa é dividida em três capítulos. O Capítulo 1 trata do figurino no Cinema e no Audiovisual, apresentando um breve apanhado histórico destas duas áreas. Vale já deixar evidente uma breve distinção que aqui se faz entre os dois termos (Cinema e Audiovisual), que aparecem com frequência em todo o trabalho. O Cinema tratamos, historicamente, como linguagem inaugural, que reproduzia apenas imagens e “o termo “audiovisual” é resultado da justaposição dos termos “áudio” e “visual” e refere-se a tudo aquilo que é relativo ao uso simultâneo de sons e imagens, sendo possível a captação e difusão destes elementos, tornando-os assim indissociáveis.” (ALVES Apud Fonseca, 2016, p.17). Consideração feita, o panorama se inicia com a primeira projeção realizada no País, em 1896, até o *boom* das plataformas de *streamings* atuais. Em seguida é apresentado um apanhado de fichas técnicas de filmes nacionais, começando pelos anos 1930 até os dias atuais, analisando a presença e a organização das equipes de figurino nas produções – que servem como base para o próximo subcapítulo, onde é apresentado o funcionamento do departamento de figurino nas produções audiovisuais, suas etapas, bem como os(as) profissionais que fazem parte dele. Para finalizar o capítulo, opta-se por temas referentes à profissionalização na área, tratando da regulamentação das profissões do figurino do audiovisual, o registro profissional, o sindicato do cinema e as associações de figurino.

O Capítulo 2 aborda as possibilidades de formação de figurino no Brasil, considerando o ensino formal com base no mapeamento produzido por Joana Imparato (2019), que apresenta os cursos que tratam de figurino no Brasil, representados pelo ensino superior, como o curso de Artes Cênicas com habilitação em Indumentária da UFRJ; graduações correlatas com ao menos uma disciplina que trata de figurino; os cursos de Artes Cênicas na UFOP, de Moda na FAAP e de Direção de Arte na UFG; pós-graduações *lato sensu*, a pós-graduação em Cenografia e Figurino da Belas Artes de São Paulo; o curso técnico em Figurino da ETDUFPA em Belém do Pará; e alguns cursos oferecidos pela Pontifícia Universidade Católica do Rio. São apresentados também os cursos livres, que entram na categoria de não formais e que existem em maior quantidade em relação aos demais. Além

disso, é abordado na pesquisa, encerrando o capítulo, o ensino informal de figurino, que foi considerado nos aprendizados ao longo da vida, infância, adolescência e no trabalho.

O Capítulo 3 apresenta as entrevistas realizadas na pesquisa com quatro profissionais de figurino do audiovisual, as quais compartilham suas histórias sobre a formação e o ingresso no departamento de figurino, e são apresentadas as análises das entrevistas a partir das seguintes categorias criadas com base nos objetivos da pesquisa: Relacionando o figurino com as memórias da infância e adolescência; As formações das Entrevistadas; Relação do Figurino do Audiovisual com o Teatro e a Moda; e Reconhecimento e reivindicações dos(as) profissionais do figurino no audiovisual e fora dele.

A pesquisa explora questões como a necessidade de formação específica, as diferentes modalidades de ensino (formal, não formal e informal) e suas implicações na capacitação e inserção no mercado de trabalho. Embora existam cursos formais limitados no Brasil, muitos profissionais vêm de diversas áreas, refletindo a transdisciplinaridade do campo. A falta de cursos específicos pode resultar em limitações no conhecimento técnico dos figurinistas, que muitas vezes aprendem diretamente nas filmagens.

A dissertação destaca que uma formação sólida pode aumentar o reconhecimento e a valorização da profissão, além de proporcionar maior qualificação para projetos audiovisuais, e mapeia instituições que oferecem cursos relevantes e discute como essas formações impactam as competências técnicas dos profissionais. Em resumo, fortalecer a educação em figurino é crucial para o desenvolvimento da profissão no Brasil, permitindo que os figurinistas atendam às demandas crescentes do mercado audiovisual com maior qualidade técnica e criativa.

## **CAPÍTULO 1 – UM ENFOQUE NO DEPARTAMENTO DE FIGURINO DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO**

Para iniciar o trabalho, apresentaremos um breve panorama sobre o audiovisual no Brasil e um apanhado sobre as equipes de figurino dos filmes brasileiros, para em seguida podermos compreender como se dão as produções atuais e como o departamento de figurino, que é fundamental no momento de se contar uma história, opera dentro delas. Frisamos aqui que se tratam de “apanhados históricos”, com a seleção e a indicação de exemplos que se fizeram presentes ao longo das épocas na história do audiovisual brasileiro e um recorte partindo do ponto de vista de um mineiro que vive e trabalha na cidade de São Paulo com produtoras de cinema atuantes no audiovisual.

Tais seleções e exemplificações aqui indicadas não poderiam deixar de passar pela perspectiva de quem escreve. Além disso, pelo fato de a história do audiovisual se desenhar de forma tão complexa em diferentes regiões do País, feita por diversas mãos e perspectivas, este primeiro capítulo não carrega consigo a intenção de trazer visões definitivas e totalizantes a respeito da área, mas são seleções de exemplos que coadunam com perspectivas e dizeres de outros(as) autores(as) e profissionais, os quais me pareceram pertinentes no momento da investigação.

### **1.1 UM BREVE PANORAMA DO AUDIOVISUAL NO BRASIL**

A linguagem audiovisual, de maneira geral, é caracterizada pelas produções constituídas da sincronização entre sons e imagens em movimento, realizadas para serem visualizadas através do cinema, da televisão, do computador, do *tablet*, *smartphone*, dentre outros meios. Esta linguagem abrange filmes ficcionais ou documentais, novelas, séries, videoclipes, animações, publicidades, telejornais, propagandas políticas, videoaulas, programas de variedades, esportes, transmissões ao vivo etc.

Os estudos de Carlos Roberto de Souza (2007) nos contam que em 1896, no Rio de Janeiro, foi feita a primeira projeção de imagens através do cinematógrafo, aparelho que permitia captar e projetar sequências de fotografias. Na ocasião foram exibidas imagens mostrando cenários de cenas cotidianas da Europa. Quanto às primeiras imagens, nacionais, captadas e exibidas no País, há duas hipóteses: uma seria da chegada do trem a Petrópolis, realizada por Vittorio di Maio em 1897, e a outra seria da vista da baía de Guanabara, capturada por Afonso Segreto em 1898. Fato é que, desde então, os cinematógrafos não

pararam mais de se espalhar pelo país; foram gravadas e exibidas cenas documentais, cotidianas, como partidas de futebol, corridas de automóveis, eventos políticos, cenas recreativas e também ficcionais, pequenas comédias, romances e até reconstituições de crimes reais, fazendo grande sucesso na época.

Não demorou muito para que a linguagem, as técnicas e as tecnologias de captação, edição e projeção cinematográficas fossem sendo aprimoradas. As projeções começaram a contar com textos escritos, exibidos em *frames* com as falas dos atores e atrizes em cena, e também passaram a ser acompanhadas por músicas e dublagens ao vivo, com orquestras, cantores(as), atores e atrizes que ficavam atrás da tela de projeção. Este período ficou conhecido como cinema mudo.

O chamado cinema sonoro, de acordo com Darlene Castro, Francisco Pôrto Júnior e Gleydsson Nunes (2018), começou nos Estados Unidos, quando o componente sonoro gravado passou a ser sincronizado aos elementos imagéticos em movimento. As falas e as músicas eram gravadas em um disco de acetato antes, durante ou depois da captação da imagem, e na exibição eram reproduzidas no Vitaphone – aparelho que aciona a projeção da imagem e do som simultaneamente. Em 1927 o primeiro filme sonoro comercial produzido foi *O Cantor de Jazz* (Warner Bros), de Alan Crosland. No Brasil, a primeira exibição de cinema sonoro foi em 1928, do filme *The Patriot* (Paramount Pictures), do diretor Ernst Lubitsch; em 1929 foi produzido o primeiro filme sonoro no País, *Acabaram-se os otários* (SincrocineX), dirigido por Luiz de Barros.

Duas décadas depois do advento do cinema sonoro, em 1950, a televisão (um dos suportes de transmissão audiovisual) chegou ao Brasil, quando o empresário Assis Chateaubriand, dono de diversas emissoras de rádios e veículos impressos da época, fundou a TV TUPI e fez a primeira exibição televisiva.

Inaugurada aos trancos e barrancos por aqui, a televisão trouxe ventos novos ao audiovisual brasileiro. A programação desde o início cedeu espaço ao entretenimento e à dramaturgia, importando profissionais do teatro, cinema e principalmente do rádio que, aplicando as adaptações necessárias ao meio, tentaram fazer das versões televisivas o mesmo sucesso que suas versões originais já experimentavam no rádio. (Castro; Pôrto Júnior; Nunes, 2018, p. 215)

Desde que chegou ao país, a TV foi se tornando um veículo de comunicação em massa de muito sucesso e sendo aprimorada cada vez mais. Inicialmente a transmissão da TV era apenas ao vivo e, com a criação da tecnologia de gravação, que chegou ao Brasil no ano de

1960, a programação passou a contar também com produtos gravados, que possibilitavam edições nas produções e repetições das exibições.

Ainda de acordo com os autores, a TV acabou impactando na presença de espectadores(as) nas salas de cinema, que substituíram a poltrona e a telona pelo sofá e a telinha de casa. A tensão gerada entre TV e Cinema permanece até hoje, mas ambos os suportes de exibição audiovisual não contavam com um *boom* maior que estava por vir: o surgimento, no ano de 2005, do VOD: *video on demand*, ou vídeo sob demanda, plataformas ligadas à internet que se caracterizam pela grande e diversa oferta de produtos audiovisuais que podem ser assistidos a qualquer momento.

Uma das primeiras plataformas de VOD foi o YouTube, que proporcionou o acesso às diversas produções audiovisuais de todo o mundo. Segundo Darlene Castro, Francisco Pôrto e Gleydsson Nunes (2018), além do consumo como espectadores, o YouTube ainda possibilitou que qualquer pessoa, tendo um gravador de vídeo, seja profissional ou amadora, pudesse publicar na plataforma os próprios vídeos, o que contribuiu para o crescimento da produção de conteúdos audiovisuais. Além do YouTube, surgiram outras plataformas de VOD com transmissão de conteúdo on-line, que começaram a comercializar filmes e séries produzidos para TVs e Cinema para serem consumidos em diferentes dispositivos, como TV, computadores, celulares etc.

No ano de 2013, a plataforma de *streaming* (conteúdo corrente na internet, cujo *download* não é necessário) Netflix, que já existia anteriormente como um catálogo de títulos que não estavam mais no ar em canais a cabo, produziu sua primeira série original, *House of Cards*, nos Estados Unidos. Desde então, ela e outras plataformas (Amazon Prime, Disney+, Paramount) passaram a produzir conteúdo próprio em vários países, o que vem contribuindo com o aumento da produção e consumo de audiovisual no mundo. No Brasil, segundo Rafael Oliveira (2017), a primeira série original da Netflix foi a *3%*, lançada em 2016, e no ano seguinte foi *O Matador* o primeiro filme nacional original da plataforma. Desde então são muitos os conteúdos brasileiros na plataforma, contando com dezenas de séries, *realities* e filmes, e as produções continuam a todo vapor.

Os *streamings* caíram no gosto de brasileiros e brasileiras e, com o grande volume de conteúdos audiovisuais nacionais sendo produzidos atualmente e por diversas plataformas, a demanda por serviços no mercado audiovisual também aumentou. Com este aumento, segundo estudo realizado em dezembro de 2023 pelo Sindicato da Indústria Audiovisual

(Sicarv) e pela Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (Firjan), algumas questões se intensificaram e implicam em mudanças.

[...] a ascensão de novas tecnologias de comunicação e mídia, bem como diferentes formas de disseminação de conteúdo, tem provocado mudanças estruturais na distribuição ocupacional dos profissionais que atuam na área, bem como nas relações trabalhistas e nas habilidades técnicas e comportamentais demandadas pelo setor. (Firjan, 2023, p. 5)

As produções aumentaram em tamanho e quantidade e diminuíram em tempo de execução. Surgiram novas funções, as equipes aumentaram, as dinâmicas de trabalho foram modificadas, as leis trabalhistas estão sendo reivindicadas e o setor entendeu que havia uma carência de profissionais habilitados e com competências técnicas, mão de obra qualificada, que conhecem previamente as dinâmicas de trabalho.

Nos quase cem anos de existência, o audiovisual brasileiro passou e ainda passa por grandes desafios. Atualmente as produções cinematográficas independentes nacionais, além de lidarem com os baixos orçamentos que impactam no modo de fazer cinema, ainda se ocupam com as questões de exibição e consumo, concorrendo espaço de exibição com as mega produções estrangeiras. A televisão, apesar de consolidada nos 75,3 milhões de domicílios brasileiros (IBGE<sup>1</sup>, em 2022), vem atualizando sua linguagem e sua forma de fazer para se adaptar aos novos formatos e demandas que surgiram. As plataformas de VOD, os serviços de *streaming* e as redes sociais, que podem ser acessados pelas *smart TVs*, *tablets* e pelos *smartphones*, têm contribuído para o crescimento de outras novas tecnologias, da produção e consumo de audiovisual no País, dando o tom da linguagem produzida na atualidade. Este é um novo cenário, que traz melhorias, mas que também apresenta novos desafios, como a regulamentação das plataformas estrangeiras, suas operações e seus impactos no mercado nacional, além das questões do consumo excessivo de produtos audiovisuais nas redes e como eles têm sido nocivos à saúde mental dos(as) consumidores(as).

O aumento do consumo e da produção audiovisual por demanda intensifica o cenário de precarização do trabalho deste setor no Brasil, o que se confirma nas palavras de Sonia Santana, presidenta do Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual dos Estados de São Paulo, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Tocantins e Distrito Federal (Sindcine).

---

<sup>1</sup> De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística essa era a quantidade de TV por domicílio em 2022.

“Filmagens exigem uma grande estrutura, de cenário e equipamentos, caríssima, cada hora custa uma fortuna [...] isso faz com que a produtora queira realizar a filmagem o mais rápido possível, sem dar descanso à equipe. Esse modo de trabalhar se agravou com o aumento das produções de séries e longas”. (Sindcine, 2021, não paginado)

À medida que empresas estrangeiras, que gozam de melhores condições financeiras e de trabalho, vêm se instalando no País, elas estão tendo garantia de insumos e serviços mais baratos e qualidade na entrega dos produtos, processo que não acontece de agora e não se restringe apenas a este setor; assim, trabalhadores e trabalhadoras autônomos(as) sofrem as consequências.

A principal e mais atual reivindicação dos profissionais do audiovisual é a respeito das longas e exaustivas horas de trabalho, com salários desproporcionais, que geram prejuízos às saúdes física e mental dos técnicos e técnicas. Dentro deste contexto, departamento de figurino ainda conta com um agravante, pois, na maioria das produções, dispõe de menos recursos em relação aos outros departamentos para desenvolver grandes guarda-roupas, e isto acaba sobrecarregando ainda mais o trabalho da equipe, que, em muitos casos, já é pequena em relação à demanda de trabalho.

## 1.2 UM APANHADO DA PRESENÇA DOS(AS) PROFISSIONAIS DO FIGURINO NO CINEMA AO LONGO DOS ANOS NO BRASIL

Neste subcapítulo, propomos um breve apanhado histórico do cinema brasileiro que nos possibilite refletir sobre a presença e a organização das profissões no departamento de figurino das produções de filmes ao longo dos anos, começando nos anos 1910 do século XX até chegar aos tempos atuais. Para isso, escolhemos fazer um apanhado com as imagens das fichas técnicas de alguns filmes, considerando-as registros de dados oficiais essenciais à nossa reflexão crítica e comparativa.

Levando em conta a grande quantidade de filmes produzidos no país, em seus diferentes contextos, aqueles aqui selecionados e apresentados foram escolhidos de forma randômica, do que foi possível encontrar disponível na internet com mais prontidão; portanto, com esta pequena amostragem não pretendemos criar generalizações nem pioneirismos datados a respeito das funções e organizações das equipes de figurino, uma vez também que nem toda produção do ramo pode estar disponível na rede.

Segundo Renato Campos (2008), na primeira década do século XX, no Brasil o Cinema teve uma ascensão em produção e em consumo. Era um Cinema artesanal, e as primeiras experiências de ficção, os filmes “posados”, eram produzidas pelos próprios exibidores em pequenos estúdios. Fizeram muito sucesso na época comédias como *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*.<sup>2</sup> (Arnaldo e Cia, 1908) e reconstituições de crimes famosos, como *Os Estranguladores*.<sup>3</sup> (Photo-Cinematographia Brasileira, 1906), a cujas fichas técnicas não tivemos acesso, e que eram exibidos centenas de vezes e em longos períodos em salas de projeção. Esta fase ficou conhecida como “a idade de ouro do Cinema brasileiro”. Nos anos seguintes, pelo cenário de guerra e por não conseguir acompanhar o crescimento técnico e industrial do Cinema estrangeiro, o Cinema nacional começa a perder espaço massivamente para as distribuidoras e produções vindas principalmente dos Estados Unidos. Nesta fase de baixa produção de filmes ficcionais, ganham espaço os documentários, conhecidos como filmes naturais, e os cinejornais.

De acordo com Campos (2008), já na década de 1920 o Cinema brasileiro foi mais promissor, as produções dobraram de número em relação ao período anterior e despontaram em outros estados além do Rio de Janeiro e São Paulo – os chamados ciclos regionais de Cinema. Apesar da crítica negativa, presente em revistas de Cinema da época, que exaltavam as produções “hollywoodianas”, os filmes já apresentavam um refinamento mais técnico. Aqui já é possível perceber a estruturação da ficha técnica, contando com a cenografia, mas não fazendo nenhuma menção ao figurino. Segundo as pesquisadoras Tania dos Santos e Salete Sirino:

No Brasil, nas produções cinematográficas das primeiras décadas do século XX, o trabalho relativo ao departamento de arte – cenografia, figurino, cabelo/maquiagem –, era artesanal, sendo comum que uma mesma pessoa se encarregasse de diversas funções durante a realização de um filme, não havendo trabalhos especializados, inclusive, dos relativos à cenografia e ao figurino. (Santos; Sirino, 2020, p. 120)

O Cinema contou e ainda conta com a presença de muitos(as) profissionais das artes cênicas em seu fazer. Conforme as autoras, muitas pessoas “encarregadas das diversas funções” vinham do teatro, onde também desempenhavam múltiplas tarefas. No filme *Braza dormida*.<sup>4</sup> (Phebo Brasil Filme, 1928), dirigido por Humberto Mauro, cineasta de Cataguases

<sup>2</sup> Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 18 out. 2024

<sup>3</sup> Disponível em:

<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000475&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 18 out. 2024.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 18 out. 2024

(Minas Gerais), na ficha técnica consta que o responsável pela cenografia foi Paschoal Ciodaro, artista múltiplo, vindo do teatro amador e que também atuou como ator neste e em outros filmes do diretor.



Figura 1 – Foto de Paschoal Ciodaro nos bastidores da filmagem de *Braza Dormida* (Phebo Brasil Filme, 1928).  
Fonte: Jornal Cinearte (RJ) (1928) – Hemeroteca Digital.

Nos anos de 1930 surge a Cinédia<sup>5</sup>, primeiro grande estúdio de filmes com ares de indústria hollywoodiana. Criada no Rio de Janeiro pelo cineasta e jornalista Adhemar Gonzaga, contou com grandes nomes do rádio e também do teatro, como Carmem Miranda, Oscarito, Grande Otelo e Dercy Gonçalves, apostando na comédia, no Carnaval e nos musicais e aproveitando o embalo do recém-chegado cinema sonoro. O filme *Bonequinha de Seda*<sup>6</sup> (Cinédia, 1936), roteirizado e dirigido por Oduvaldo Vianna (que também era do teatro), apresentou, segundo Alexandra Farah (2016), um guarda-roupa criado especialmente para o filme e também individualizou e creditou os criadores dos figurinos.

Na ficha técnica aparecem “figurinos de fantasia” e “figurinos”, creditados respectivamente a Monteiro Filho e Armando Pontes. Pela etimologia, figurino é um termo que deriva do italiano e significa “figura pequena, desenho; desenho que mostra esquema ou detalhe de roupa masculina ou feminina” (Houaiss, 2009, p. 894). Se levarmos em consideração esta definição, podemos supor que Monteiro Filho<sup>7</sup>, que, além de cenógrafo, foi

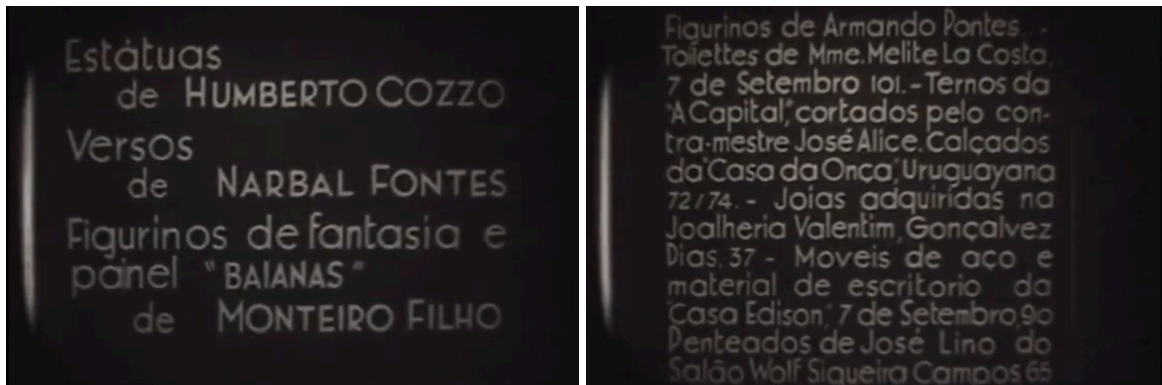
<sup>5</sup> Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao637286/cinedia>. Acesso em: 12 nov. 2024

<sup>6</sup> Disponível em:

<https://bases.cinematoteca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=005486&format=detailed.pft#1> Acesso em 12 nov. 2024.

<sup>7</sup> Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/monteiro-filho/3289>. Acesso em: 12 nov. 2024

um grande ilustrador, e Armando Pontes, que também era cenógrafo e decorador de festas<sup>8</sup>, ficaram responsáveis pelo desenho, pela ilustração dos trajes usados em cena (confeccionados ou adquiridos), pois também constam na ficha técnica os nomes das lojas com seus respectivos endereços onde foram confeccionados os *toilettes* (peças para mulheres), os ternos (peças para homens), bem como os calçados e joias.



Figuras 2 e 3 – Frames das fichas técnicas do filme *Bonequinha de Seda* (Cinédia, 1936).  
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-lgyvOlj3Pk>.

Procurando por informações a respeito dos figurinistas de *Bonequinha de Seda* na hemeroteca nacional, constam publicações na revista *Cine Arte* (RJ), de 1937, que se referem a Monteiro Filho também como decorador e ilustrador, e sobre Armando Pontes, no *Jornal do Brasil* de 1936, em um artigo que trata da produção de *Bonequinha de Seda* e nos traz as seguintes informações sobre a equipe de figurino, além dos nomes citados na ficha técnica do filme: “As costureiras Sra. Melita, incumbida do guarda-roupa feminino especialmente criado pelo figurinista Armando Pontes, fazem as últimas provas [...] O contra-mestre José Alice experimenta as casacas que a sua tesoura privilegiada talhou;” (Hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital, 1936).

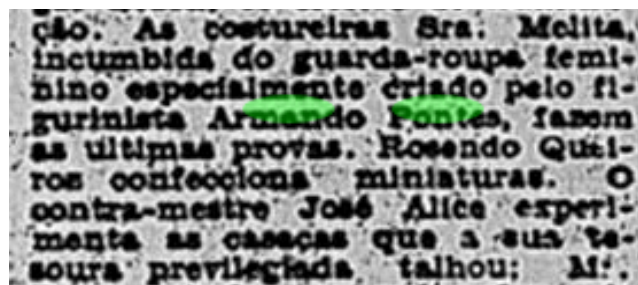


Figura 4 – Recorte do *Jornal do Brasil* de 1936.  
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital, 1936.

<sup>8</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092\\_02&pesq=%22armando%20pontes%22&pa sta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=28638](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&pesq=%22armando%20pontes%22&pa sta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=28638). Acesso em 12 nov. 2024.

Segundo Alessandro Reina (2023), nos anos 1940 surge a Atlântida Cinematográfica, companhia de cinema comandada por Moacyr Fenelon e José Carlos Burle, que teve êxito com o gênero cinematográfico “Chanchada”, iniciado pela Cinédia, seguindo a receita de humor simplório, popular e de baixo custo. No filme *Fantasma por Acaso*.<sup>9</sup> (Atlântida Cinematográfica, 1946), dirigido por Moacyr Fenelon, na ficha técnica aparece apenas o nome de Ruben Alijó (de quem não encontramos mais informações a respeito) como responsável pelo modelo vestido pela atriz Vanda Lacerda, pois, segundo Hernani Heffner (2007), naquela época já era comum a estratégia da *star system*, que consistia na construção da persona pública dos atores e principalmente das atrizes pelo estilo de vida e das roupas por elas usadas e exibidas em fotos de reportagens e entrevistas de revistas e jornais, assim como era feito em Hollywood.

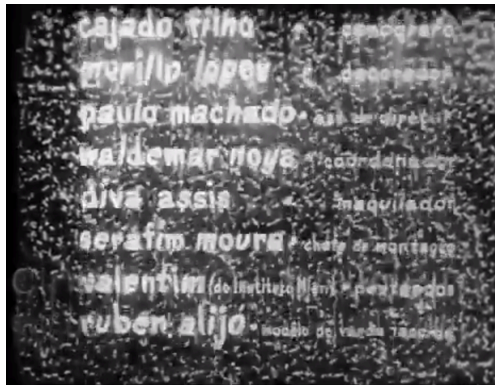


Figura 5 – Frame da ficha técnica do filme *Fantasma por Acaso* (Atlântida Cinematográfica, 1946).

Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=t5ZPuMIF\\_1k](https://www.youtube.com/watch?v=t5ZPuMIF_1k).

Na ficha técnica do filme *Carnaval Atlântida* (Atlântida Cinematográfica, 1952), uma comédia musical com direção de José Carlos Burle também produzida pela Atlântida Cinematográfica, constam três nomes relacionados ao figurino: Gilda Bastos, que, junto à sua assistente Maria de Souza, criava os modelos para os guarda-roupas dos filmes da companhia; e Osvaldo Mota, também ator, além de figurinista e cenógrafo de teatro, aparecendo como responsável pelos figurinos das cenas de musicais. É interessante observar que era reconhecida e aparecia a função “assistente” em se tratando de uma grande produção.

<sup>9</sup> Disponível em:

<https://bases.cinematca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=005554&format=detailed.pft>. Acesso em 12 nov. 2024.



Figuras 6 e 7 – Frames da ficha técnica do filme *Carnaval Atlântida* (Atlântida Cinematográfica, 1952).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=WCU35hiUGIM>.

Ainda segundo Reina, em 1949 é fundada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, na cidade de São Bernardo, em São Paulo, sob o comando de Franco Zampari, que também fundou o Teatro Brasileiro de Comédia, e Francisco Matarazzo. Os empresários investiram em equipamentos e profissionais especializados vindos do exterior com o intuito de fazer um Cinema diferente do que vinha acontecendo no País em termos de gênero (enquanto predominava a chanchada) e de produção. Em depoimento, o ator da companhia, Galileu Garcia, comenta:

Antes da Vera Cruz, aqui no Brasil o pessoal se formava por geração espontânea, você tinha um cinema em que as pessoas faziam de tudo, sem especialização e sem conhecimentos específicos: o cara montava, iluminava, dirigia a perua, fazia produção, escrevia o roteiro, acabava não fazendo nada bem mesmo, fazia de tudo um pouco. Já o cinema da Vera Cruz era um cinema totalmente setorizado, a especialização possibilitava o aperfeiçoamento. (Galvão, 1981, p. 139)

Apesar de todo o engajamento em industrializar e profissionalizar o cinema brasileiro e de suas superproduções, a Vera Cruz, por questões financeiras, durou um curto período, até 1954. Mas, antes da derrocada, rendeu-se às chanchadas e lançou aquele que se tornaria um dos símbolos do cinema nacional da época, Mazzaropi, que construiu o próprio estúdio de gravações, onde trabalhou até o fim da vida, em 1981 (Reina, 2023).



Figura 8 – Frame da ficha técnica do filme *Caiçara* (Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1950).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fWHiTsyj8OY&t=692s>.

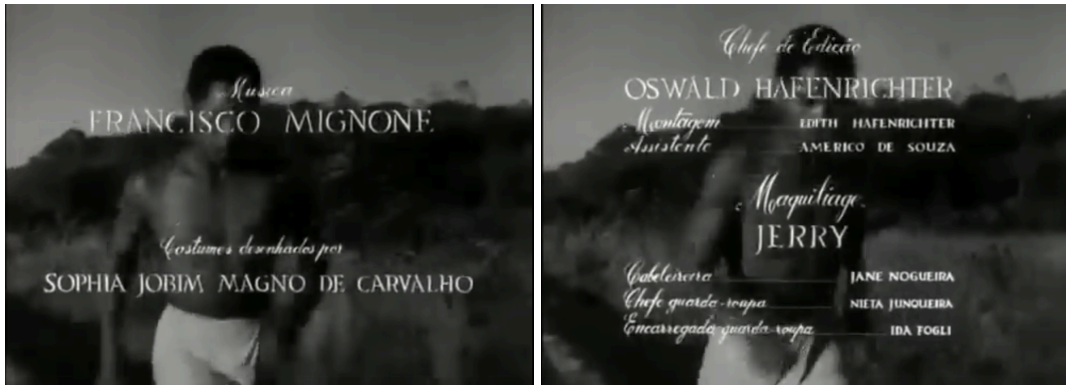
Em *Caiçara*<sup>10</sup>, de 1950 (Companhia Cinematográfica Vera Cruz), o primeiro filme de ficção da Vera Cruz, dirigido por Adolfo Celi, ator e diretor de teatro, o figurino aparece como “guarda-roupa” e é creditado à Suzana Petersen, também atriz do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Considerando este trânsito entre teatro e cinema, o termo guarda-roupa também pode ter vindo do teatro se levarmos em consideração que no livro *Técnica Teatral*, do teatrólogo Otávio Rangel (1949), obra em que o autor reúne nomes técnicos referentes às estruturas físicas, técnicas e serviços presentes no fazer teatral. O termo aparece com a seguinte definição:

GUARDA-ROUPA - Por extensão, é o nome por qual é tratada a Costureira-Chefe, que confecciona, sob figurino, tôda a sorte de roupas de fantasia ou de época, trajos excêntricos e quantos estejam fora da atualidade, concebidos pelo Autor ou pelo Ensaíador e de encargo da empresa. É responsável pela conservação do material do seu setor. Geralmente é mensalista e por ocasião do grande trabalho das Montagens, tem uma folha semanal para pagamento das costureiras auxiliares. (Rangel, 1949, p. 76)

Apesar do termo, não foram encontradas mais informações que nos digam ao certo o que Suzana Petersen fez no filme: se coordenou a costura a partir dos direcionamentos do diretor Adolfo Celi ou do cenógrafo Aldo Calvo, se ficou responsável pelos cuidados dos camarins durante as filmagens (ou até se cumpriu todas essas funções) nem se havia mais pessoas ajudando no figurino do filme.

<sup>10</sup> Disponível em:

<https://bases.cinematca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=010958&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 12 nov. 2024.



Figuras 9 e 10 – Frames da ficha técnica do filme *Sinhá Moça* (Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9M5Wv4MQEdk>.

Em *Sinhá Moça*<sup>11</sup>, de 1953 (Companhia Cinematográfica Vera Cruz), dirigido por Tom Payne, uma grande produção da Vera Cruz que remonta e reproduz o Brasil do final do século XIX, a ficha técnica do figurino aparece maior e mais estruturada, condizendo com a dimensão do trabalho. Os *Costumes* foram desenhados por Sophia Jobim Mango de Carvalho, observa-se também que a chefe de guarda-roupa foi Nieta Junqueira, que também era atriz de teatro e cinema e figurinista, e a encarregada de guarda-roupa era Ida Fogli, que também esteve no guarda-roupa de outras produções da companhia. Quanto às nomenclaturas e definições das funções do figurino, Sophia Jobim certa vez disse em uma entrevista não ser uma figurinista e sim uma indumentarista: “uma atividade especializada, que a habilitava a criar figurinos realistas de época, com o máximo de fidelidade histórica possível” (Silva; Coutinho, 2023, p. 11), o que demonstra mais afincamento e compromisso em desenhos das figuras, dos figurinos.

Ainda nos anos 1950, segundo Alessandro Reina (2023), um grupo de cineastas paulistas e baianos iniciou a experimentação de um cinema dito genuinamente brasileiro, independente e de baixo custo, diferente das chanchadas produzidas pelos estúdios que foram à falência ao tentar se equiparar à indústria hollywoodiana. Tal movimento teve sua ascensão nos anos 1960 e levou o nome de Cinema Novo, tendo como lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Segundo Paula Cozzolino (2016), no filme *Terra em Transe*<sup>12</sup> (Mapa Produções Cinematográficas, 1967), um clássico do movimento “cinemanovista” dirigido por Glauber Rocha, a única menção direta ao figurino na ficha técnica é que o estilista Guilherme Guimarães produziu as peças usadas pela modelo Danuza Leão, o que podemos supor tenha

<sup>11</sup> Disponível em:

<https://bases.cinematoteca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=013908&format=detailed.pft#1>. Acesso em 12 nov. 2024.

<sup>12</sup> Disponível em:

<https://bases.cinematoteca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002157&format=detailed.pft#1>. Acessado em: 12 nov. 2024

sido um combinado com a produção do filme pelo prestígio aos nomes, como no sistema *star system* nas décadas anteriores.

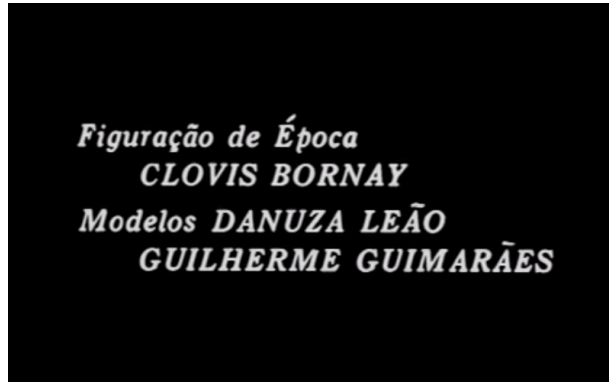


Figura 11 – Frame da ficha técnica do filme *Terra em Transe* (Mapa Produções, 1967).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=OqgnXHvy9L0>.

Ainda sobre o Cinema Novo, segundo a atriz Helena Ignez, em entrevista à Paula Cozzolino (2016), no filme *O Padre e a moça*<sup>13</sup> (Difilm, Filmes do Serro e Filmes do Triângulo, 1965), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, a mãe do cineasta Glauber Rocha, Lúcia Rocha, foi responsável pela costura e envelhecimento dos figurinos, usando para isto banho de chá, e estes figurinos foram desenhados pelo artista plástico baiano Luiz Jasmim, que também foi responsável pelo desenho da cenografia e estava no elenco; no entanto, os nomes dos dois não constam na ficha técnica do filme, não havendo menção a figurino.

Em 1969 foi criada a estatal Embrafilme, a Empresa Brasileira de Filmes, responsável a princípio pela distribuição dos filmes nacionais no exterior e mais tarde também encarregada de produzi-los e financiá-los. Nos anos anteriores já haviam sido criados outros órgãos estatais que também visavam a organizar a produção cinematográfica nacional, e o primeiro foi o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), em 1936, que mais tarde, em 1966, foi substituído pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) e em 1975 foi extinto, tendo suas atribuições transferidas à Embrafilme<sup>14</sup>.

Segundo Rafael Silveira e Francione Carvalho (2015), a Embrafilme pretendia pôr fim à forma artesanal de fazer filme no movimento Cinema Novo, com o intuito de buscar o sucesso mercadológico dentro e fora do país, e assim o fez. O filme *Dona Flor e Seus Dois*

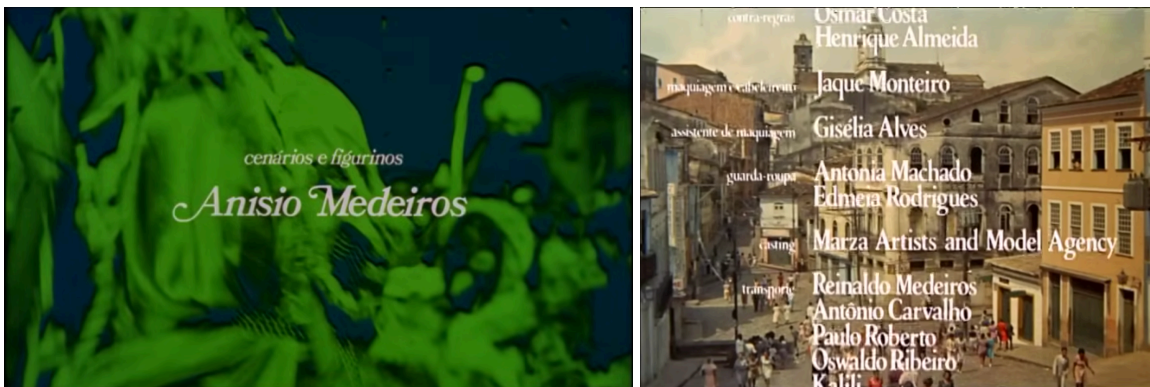
<sup>13</sup> Disponível em:

<https://bases.cinematoteca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002814&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 12 nov. 2024

<sup>14</sup> Disponível em:

[https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao636449/embrafilme#:~:text=Com%20os%20desgastes%20ocorridos%20no,Collor%20\(1990%2D1992\)](https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao636449/embrafilme#:~:text=Com%20os%20desgastes%20ocorridos%20no,Collor%20(1990%2D1992).). Acesso em: 20 out. 2024.

*Maridos*<sup>15</sup>, de 1976 (LC Barreto), com direção de Bruno Barreto e distribuído pela Embrafilme, segundo informações da Agência Nacional de Cinema (Ancine<sup>16</sup>), se manteve por 34 anos como a maior bilheteria do cinema brasileiro, perdendo o título em 2010 para o filme *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro* (Globo Filmes, 2010). Em *Dona Flor*, os cenários e figurinos foram assinados pelo cenógrafo, figurinista e professor Anísio Medeiros, e o guarda-roupa do filme ficou sob os cuidados de Antônia Machado e Edmeia Rodrigues.



Figuras 12 e 13 – Frames da ficha técnica do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (LC Barreto, 1976).

Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=ifAM\\_2mRNnY](https://www.youtube.com/watch?v=ifAM_2mRNnY).

Segundo Reina (2023), além da Embrafilme, nos anos 1970, período de governo militar que aplicava duramente suas medidas de censura, surge contraditoriamente a Pornochanchada, gênero filmico com alto teor cômico e erótico e que também impulsionou a produção e o consumo do cinema nacional; transgressor ou repugnante, o gênero durou até os anos 1980. No filme *A Dama do Lotação*<sup>17</sup> (Regina Filmes, 1978), também grande sucesso de bilheteria, com direção de Neville D’Almeida, o figurino é creditado à figurinista Marília Carneiro, com créditos separados da cenografia e da direção de arte, e consta também na ficha técnica o nome de Cacilda como “Roupeira”.

<sup>15</sup> Disponível em:

<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003386&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 12 nov. 2024.

<sup>16</sup> Disponível em:

[https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/clipping/file\\_pdf\\_noticia\\_573972166%282%29\\_0.pdf](https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/clipping/file_pdf_noticia_573972166%282%29_0.pdf). Acesso em: 12 nov. 2024.

<sup>17</sup> Disponível em:

<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024956&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 12 nov. 2024.



Figuras 14 e 15 – Frames da ficha técnica do filme *A Dama do Lotação* (Regina Filmes, 1978).  
Fonte: *print* do filme disponibilizado na plataforma Netflix (2024).

Ainda segundo nos conta Reina (2023), nos anos 1980 o Brasil passava por um momento complexo com a recente reabertura democrática e a forte crise econômica, o que acabou gerando um grande impacto no investimento e no fomento público ao cinema. Os filmes produzidos na época variavam entre temáticas sérias, como em *Eles Não Usam Black Tie*<sup>18</sup> (Leon Hirszman Produções; Embrafilme [coprodutora], 1981), dirigido por Leon Hirszman, e pastiches e sátiras de sucesso para a família, como em *Os Trapalhões e o Mágico de Oróz*<sup>19</sup> (Renato Aragão Produções; Demuza Produções [coprodução], 1984), dirigido por Dedé Santana e Victor Lustosa.

No filme de Hirszman, adaptação da peça homônima escrita por Gianfrancesco Guarnieri, a ficha técnica do figurino é modesta, muito provavelmente por se tratar de um filme sem grandes recursos e com alto teor político e ideológico, e consta o nome da figurinista, Yurika Yamasaki, que em outras produções desempenha as funções de diretora de arte e cenógrafa, e o guarda-roupa fica por conta de Mariko Kawamura e Terezinha de Jesus.



Figuras 16 e 17 – Frame da ficha técnica do filme *Eles não Usam Black Tie* (Leon Hirszman Produções; Embrafilme [coprodutora], 1981) Fonte: *print* do filme na plataforma Globoplay (2024).

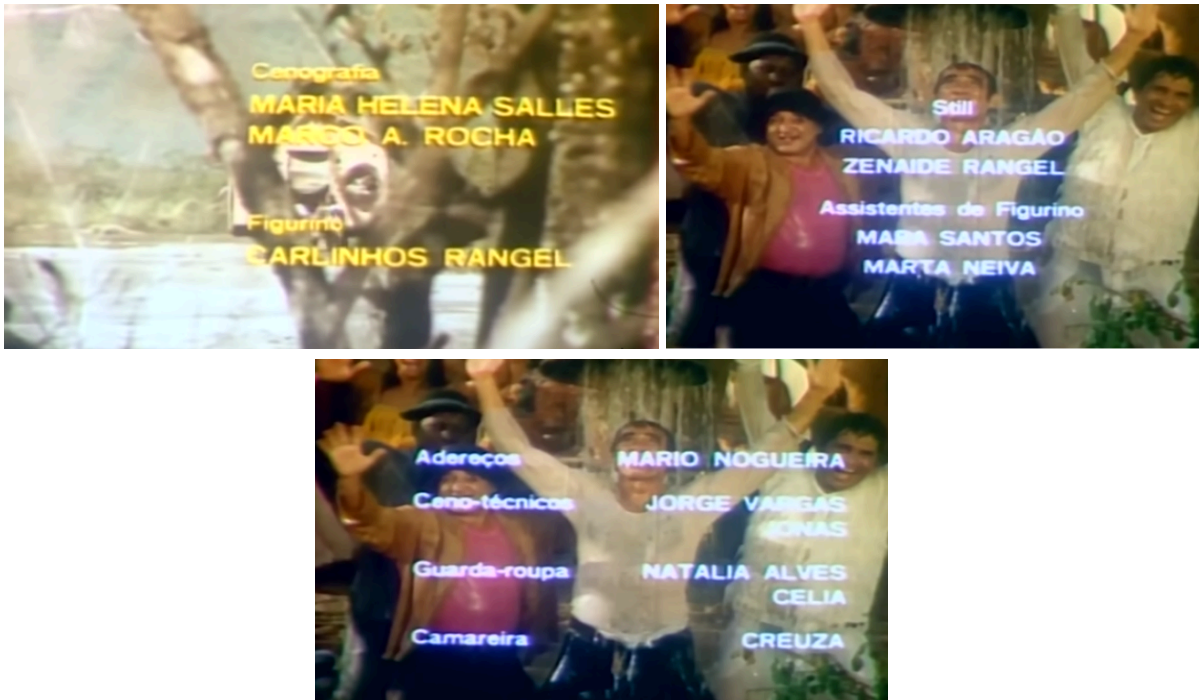
<sup>18</sup> Disponível em:

<https://bases.cinematoteca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=004027&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 12 nov. 2024.

<sup>19</sup> Disponível em:

<https://bases.cinematoteca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025368&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 12. nov. 2024.

No filme dos Trapalhões, uma sátira do filme *O mágico de Oz* (1939) que trata de assuntos menos complexos e talvez até por isso conte com mais recursos, a ficha técnica de figurino credita uma equipe mais robusta e com mais funções. O figurino é assinado por Carlinhos Rangel; Mara Santos e Marta Neiva são assistentes; os adereços são por conta de Mario Nogueira; e tem Natalia Alves e Celia no guarda-roupa e Creuza como camareira.



Figuras 18, 19 e 20 – Frame da ficha técnica do filme *Os trapalhões e o Mágico de Oroz* (Renato Aragão Produções; Demuza Produções [coprodução], 1984).  
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=x9IhTmaBh3s>.

Segundo os autores Rafael Silveira e Francione Carvalho (2015), já no ano de 1990, diante da crise política e econômica do país e sendo considerada uma instituição onerosa para o estado, a Embrafilme já dava sinais de enfraquecimento nos últimos anos e acabou sendo extinta, o que impactou fortemente nas produções dos filmes, reduzindo-as drasticamente. Apesar de em 1991 ter sido criada a Lei Rouanet,<sup>20</sup> para estabelecer mecanismos de captação e canalização de recursos para a produção de filmes e de outras obras artísticas, foi em 1993, com a criação da Lei do Audiovisual,<sup>21</sup> visando à promoção do incentivo fiscal para o fomento das produções cinematográficas, que se deu início o período que ficou conhecido como a retomada do cinema nacional.

<sup>20</sup> Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8313cons.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm). Acesso em: 12 nov. 2024

<sup>21</sup> Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8685.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm). Acesso em: 20 out. 2024.

O filme *O Quatrilho*<sup>22</sup>, de 1995 (LC Barreto), segundo Alessandro Reina, foi um marco no período da retomada devido às indicações ao Oscar, pois as últimas haviam acontecido em 1962, com o filme *O Pagador de Promessas* (LC Barreto; Filmes do Equador), de Anselmo Duarte e dirigido por Fabio Barreto. *O Quatrilho* é um filme de reprodução de época dos anos de 1910 e contou com muitos investimentos, e estes fatores contribuem para uma ficha técnica mais robusta e organizada, apresentando figurino assinado pela figurinista Isabel Paranhos, tendo Maria Diaz como figurinista assistente; Rosi Badinelli como assistente de produção de figurinos; Claire Nascimento como camareira; Maria de Lourdes como modelista; as costureiras Lurdes Bastiani, Diva Leidens, Nilda Ferreira, Marilse de Moura e Claudete de Almeida; a auxiliar de costura Silvia Constante; e as estagiárias de figurino Manuela Bedin e Virginia Bolzani.



Figuras 21 e 22 – Frame da ficha técnica do filme *O Quatrilho* (LC Barreto, 1995).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-2p6GPArFLw>.

No ano de 2001, o cinema nacional cresceu em número de produções e em qualidade, despontando no cenário internacional e recebendo diversas indicações e prêmios pelo mundo, e foi criada a Ancine, com a missão de desenvolver e regular o setor audiovisual brasileiro, medidas que haviam sido banidas junto com a extinção da Embrafilme.

Em 2002, o filme *Cidade de Deus*<sup>23</sup>, produção da O2 Filmes, Videofilmes e Miramax International e coprodução de Globo Filmes, Lumière e Wild Bunch, com direção de Fernando Meirelles e Katia Lund, marcou o fim da retomada (Reina, 2023), seguindo a positiva fase pela qual vinha passando o cinema nacional. Podemos perceber que nesta produção a ficha técnica de figurino já está mais estabelecida, parecida com a que foi apresentada anteriormente, o que podemos atribuir também ao trabalho da Ancine. O figurino

<sup>22</sup> Disponível em: <https://bases.cinematca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 12 nov. 2024.

<sup>23</sup> Disponível em:

<https://bases.cinematca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025929&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 13 nov. 2024.

é assinado por Bia Salgado e Inês Salgado; com assistência de figurino de Andréa Dantas, Fúlvia Costalonga e Patrícia Monteiro; as estagiárias Elisa Brito e Pilar Salgado; as(os) costureiras(os) Alex Brasil, Fátima Félix, Fátima Leopoldina e Marinice Alcântara; o camareiro Márcio; o aderecista Esmê de Souza e assistentes de aderecista Fabiana e Igor Thiago.



Figuras 23 e 24 – *Frame* da ficha técnica do filme *Cidade de Deus* (O2 Filmes, Videofilmes e Miramax International; Globo Filmes, Lumière; Wild Bunch [coprodução], 2002).  
Fonte: *print* do filme na plataforma Globoplay (2024).

“Ao longo dos anos 90 e 2000 ocorreram várias transformações tecnológicas; cada vez mais as tecnologias interagiam, cada vez mais cinema e informática dialogavam” (Vargas, 2013, p. 196). A substituição da película pelo formato digital, segundo Fonseca (2016), diminui, além do peso dos aparelhos, os custos das produções, que também ficaram mais ágeis e acessíveis. As imagens também mudaram: para o fotógrafo e diretor Carlos Ebert, em entrevista para o fotógrafo e cinegrafista Andre Dib, em 2011, a diferença entre os dois formatos está na textura, pois os pontos que formam a imagem da película são aleatórias no quadro, o que gera um movimento, dá vida à imagem, enquanto a digital é uma malha fixa de *pixels*. Ebert acrescenta que as cores das imagens também passaram por alterações, variando de acordo com os modelos e marcas das câmeras digitais. E o figurino acompanhou todas estas mudanças, tanto na dinâmica de produção, que diminuiu de tempo e aumentou o trabalho, quanto na nova imagem produzida pelas câmeras, que passou a alterar as cores das roupas na tela.

Fazendo um salto para o ano de 2015, selecionamos um filme dirigido por Anna Muylaert, com produção da África Filmes e Gullane Entretenimento e coprodução da Globo Filmes, *Que Horas Ela Volta*, gravado de forma digital. Na ficha técnica consta que o figurino é assinado por André Simonetti e Claudia Kopke; Pâmela Tomioka é a primeira assistente de figurino; Júlia Castin é a assistente de figurino da atriz Regina Casé; Beatriz Mischiatti é assistente de figurino extra; Marlene Rojas e Lucia Teodoro são as camareiras; e as

costureiras dos figurinos de Regina Casé são Maria de Jesus Gonçalves, Neire dos Santos e Claudia Sardinha.



Figuras 25 e 26 – *Frame* da ficha técnica do filme *Que Horas Ela Volta* (África Filmes e Gullane Entretenimento; Globo Filmes [coprodução], 2015).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=WNCKSekYi9A>.

Para finalizar este apanhado, o filme *Nosso Sonho*, de 2023, dirigido por Eduardo Albergaria, com produção de Urca Filmes e coprodução de Warner Bros Pictures, Telecine e Rio Filme, o figurinista é Alex Brollo; a figurinista assistente é Fernanda Garcia; a primeira assistente é Lunara Miranda; a segunda assistente é Juliana Pereira; as assistentes de figurino extra são Mari Bruxa, Priscilla Marx, Marcelle Fernandes e Jessica Mendes; Ronaldo Robim está como auxiliar de figurino; o camareiro é Fabrício Pereira; a camareira extra é Dany Andrade, as costureiras são Maria Helena Gomes e Railda Costa e o Alfaiate é Renato Nascimento.



Figuras 27 e 28 – *Frame* da ficha técnica do filme *Nosso Sonho* (Urca Filmes; Warner Bros Pictures, Telecine e Rio Filme [coprodução], 2023).

Fonte: print do filme na plataforma Amazon Prime Video (2024).

Nesta breve seleção para criação de uma linha do tempo do cinema nacional, foi possível observar que as fichas técnicas do departamento de figurino, ou o guarda-roupa dos filmes, foram aparecendo aos poucos e passando por diversas mudanças. De início, devemos considerar que, mesmo que não constem algumas funções e nomes nas fichas técnicas de figurino de alguns filmes, não significa que elas não tenham estado envolvidos nas produções,

a exemplo do filme *Bonequinha de Seda* (1936), em que constam os nomes de costureiras(os) envolvidos(as) na produção em uma nota do jornal da época.

Vimos também que o início deste apanhado para uma linha do tempo do cinema nacional contou com a presença de muitos(as) profissionais do teatro para desenvolver inúmeras funções, de cenógrafos que assinavam, além da cenografia, os figurinos dos filmes, e as atrizes que ficaram responsáveis pelo guarda-roupa das produções. A moda também esteve presente desde o início do Cinema nacional, com a presença de estilistas assinando os modelos para algumas atrizes, como no caso do filme *Terra em Transe* (Mapa Produções, 1967), no qual o estilista Guilherme Guimarães foi o responsável pelo vestido usado pela modelo Danuza Leão.

A integração das funções feitas por poucos profissionais, elaborada muitas vezes de forma mais orgânica ou artesanal, foi um ponto relevante e que marca as primeiras décadas do cinema nacional, com muitos profissionais transitando entre essas duas áreas (Teatro e Cinema, por exemplo). Entretanto, à medida que o Cinema nacional se profissionaliza, ele passa a adotar uma organização mais industrializada e as funções se delineiam, se especializam, o que pode ter impactado na formação técnica específica para **cinema** e **audiovisual**, bem como no campo do figurino.

Das primeiras experiências com o Cinema mudo até as grandes produções da atualidade, o número de cargos ligados à área do figurino se tornou significativamente mais robusto. À medida em que o figurino foi se emancipando da cenografia e as produções cinematográficas tomavam contornos mais industriais, processo que conseqüentemente promoveu a formalização, a criação e a implementação de mecanismos regulatórios, o departamento foi crescendo e se estabelecendo de forma organizada, com mais funções, como repartições que encontramos em empresas e indústrias, passando a incluir não apenas os(as) figurinistas, mas também assistentes, camareiras, costureiras, modelistas, aderecistas e até mesmo assistentes de aderecista.

Por fim, constata-se uma frequente transformação nas dinâmicas de trabalho no campo que também podem gerar uma amplificação das reivindicações trabalhistas, bem como novas demandas de especialização na área do figurino, a exemplo de correlacionar os aspectos físicos da aparência dos personagens em diálogo com os procedimentos digitais, dentre eles, as imagens geradas por computador (CGI – *computer generated imagery*). O modelo de “emprego por demanda”, intensificado especialmente por aqueles adotados via plataformas digitais, impacta e influencia as contratações dos profissionais envolvidos na produção audiovisual. Tal fato pode gerar ainda mais instabilidade nas relações de trabalho, que já

contam com poucas formas de proteção, e a necessidade de outras novas regulamentações para proteger os direitos dos trabalhadores do setor.

### 1.3 O FUNCIONAMENTO DO DEPARTAMENTO DE FIGURINO NO ATUAL CONTEXTO DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

A estrutura produtiva do setor audiovisual compreende os segmentos de produção, distribuição e consumo, mas neste subcapítulo vamos nos ater apenas ao segmento de produção, para entendermos o seu funcionamento especificamente no departamento de figurino. No Brasil, as produções audiovisuais comerciais, como filmes, videoclipes, publicidades, séries, novelas, animações, são realizadas por emissoras públicas ou privadas, como a TV Cultura e a Rede Globo, respectivamente, bem como por produtoras independentes.

O inciso XIX, do artigo 2º, da Lei n. 12.485, de 12 de setembro de 2011, define Produtora Brasileira Independente da seguinte forma:

Produtora Brasileira Independente: produtora brasileira que atenda os seguintes requisitos, cumulativamente: a) não ser controladora, controlada ou coligada a programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviço de radiodifusão de sons e imagens; b) não estar vinculada a instrumento que, direta ou indiretamente, confira ou objetive conferir a sócios minoritários, quando estes forem programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviços de radiodifusão de sons e imagens, direito de veto comercial ou qualquer tipo de interferência comercial sobre os conteúdos produzidos; c) não manter vínculo de exclusividade que a impeça de produzir ou comercializar para terceiros os conteúdos audiovisuais por ela produzidos [...]. (Brasil, 2011, não paginado)

Em suma, produtoras independentes são aquelas empresas que não possuem vínculo, direto ou indireto, com outras empresas de transmissão de som ou imagem. No Brasil temos a LC Barreto, uma das produtoras mais antigas ainda em funcionamento, que está no mercado desde 1963, a O2 Filmes, a Conspiração Filmes e milhares de outras empresas de diferentes dimensões. Segundo dados da Ancine<sup>24</sup>, em 2023 estavam registradas 12.946 produtoras independentes em todo território nacional, mas apenas 4.981 se encontravam ativas.

---

<sup>24</sup> Disponível em:

<https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/ANCINEFomentoCenrio2023set.23vportal.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2024.

Região	Total	%
Sudeste	3.323	66,7%
Nordeste	631	12,7%
Sul	598	12,0%
Centro-Oeste	307	6,2%
Norte	122	2,4%
<b>Total</b>	<b>4.981</b>	<b>100,0%</b>

Figura 29 – Tabela do número de produtoras independentes ativas em cada região do País.  
Fonte: Ancine (2023).

Para as produtoras independentes realizarem suas produções audiovisuais, elas podem contar com incentivos públicos indiretos, como captação de recursos das empresas por meio da isenção fiscal da Lei Rouanet (n. 8.313/91), bem como da Lei do Audiovisual (n. 8.685/93); e recursos diretos, com editais de programas e prêmios, e também pelos financiamentos de empresas privadas, como as exibidoras de *streaming* Netflix ou Globoplay, por exemplo. As emissoras privadas obtêm seus recursos para as produções com receita própria, geradas com *merchandising*, anúncios publicitários e transmissão de eventos.

A seguir, trataremos do processo de produção de figurino no audiovisual, e para isso optamos em focar nas dinâmicas comuns dos projetos de filmes e séries produzidos por **produtoras independentes**, pois este foi o contexto que pude vivenciar como segundo assistente de figurino em mais de um trabalho e também pelo fato de que os estúdios das emissoras, apesar de também passarem pelas mesmas etapas, apresentam especificidades em seu processo produtivo, principalmente em relação à dimensão dos projetos, que são extensos em sua maioria, como nas novelas.

Para nos auxiliar neste percurso, além da minha experiência, contamos também com os trabalhos de Álamo Bandeira (2021), que trata das etapas da produção de figurino no audiovisual, e de Thamyres Kirsch (2021), que a partir da análise do trabalho de outros pesquisadores do mesmo tema e da entrevista com figurinistas, elaborou um fluxograma do processo metodológico para criação de figurino no audiovisual – que aqui nos serve de inspiração para criação do quadro apresentado a seguir, com um resumo das etapas e fazeres do figurino na produção audiovisual. Depois do quadro serão apresentadas com mais detalhes cada etapa.

Quadro 1 – As etapas de produção e afazeres no departamento de figurino do audiovisual

<b>PRÉ-PRÉ</b>	Primeira leitura do roteiro, reunião de conceito, orçamento e execução com equipes de direção e produção. Primeiro desenho de equipe e orçamento.			
	<b>PRÉ-PRODUÇÃO</b>	Contratação da equipe técnica de assistentes e camareiro(a)s.	Decoupage detalhado do roteiro, com números de R's por personagem, roupas múltiplas e número de figuração.	Pesquisa de imagens de referência, pesquisa de materiais, desenho de croquis e montagem de painéis de referências.
<b>PRODUÇÃO (FILMAGEM)</b>		Compras (roupas, acessórios, tecidos, aviamentos), aluguéis (roupas e acessórios) e confecção (roupas, acessórios e adereços).	Vivência nas peças (tingimentos, pinturas, lixamento).	Montagem das R's, prova de figurino e ajustes finais.
	<b>DESPRODUÇÃO</b>	Vestir elenco e figuração no camarim e preparar as trocas de roupa das cenas seguintes.	Acompanhar o set de filmagem para pequenos ajustes e possíveis mudanças de figurinos.	Registrar e organizar as continuidades e mapas de figurinos das personagens.
<b>DESPRODUÇÃO</b>		Manutenção do camarim (organização, higienização e reparos nas peças).		
	<b>DESPRODUÇÃO</b>	Higienizar, lavar, fazer reparos e reposição de peças por eventuais perdas e danos.	Organização dos mapas das R's das personagens, com descrição da origem das peças em caso de refilmagem.	Devoluções das peças alugadas ou emprestadas em lojas, acervos, e brechós e das compras à produtora.

Fonte: elaborado pelo autor.

Tomemos como exemplo a produção audiovisual de um filme de ficção por uma produtora independente. Por meio de um roteiro, feito por um(a) ou mais roteiristas, geralmente os produtores(as) executivos(as) da produtora elaboram um projeto junto a um(a) diretor(a), que pode ser “da casa” ou um(a) convidado(a) externo(a), contendo conceitos, orçamentos e demais documentos necessários, seja para a captação de recursos públicos, seja por encomenda de uma empresa. O projeto, tendo os recursos para a execução, é o momento da preparação, da pré-produção.

Mas, antes da pré-produção (o que tem se chamado informalmente de pré-pré), é comum que a produção executiva ou o(a) diretor(a) convide a equipe criativa para somar ao trabalho, e os convites são feitos pela qualidade criativa e produtiva do(a) profissional, por afinidades estéticas com o projeto, por já terem trabalhado junto(a)s em outras produções, dentre outros motivos. A equipe criativa, além do(a) diretor(a), conta com um diretor(a) de fotografia, um(a) diretor(a) de arte, um(a) figurinista e um(a) caracterizador(a) – este(a)s duas/dois último(a)s também podem ser convidado(a)s pelo(a) diretor(a) de arte, pois tradicionalmente fazem parte do guarda-chuva da arte (Bandeira, 2021). Todos(as) então recebem o roteiro para uma primeira leitura e iniciam diálogos e reuniões com a produção e a direção, tratando dos conceitos do projeto, da execução, do orçamento, dos desenhos de equipe, recursos disponíveis e estruturas necessárias.

Na pré-produção, fechados os orçamentos e os conceitos da produção, acontece a montagem e a contratação das equipes, e cada departamento dá início a seus afazeres. No departamento de figurino, o roteiro é lido e decupado, onde são contabilizados os números de R's<sub>nome</sub><sup>25</sup>, as roupas múltiplas (peças usadas, por exemplo, em cenas de tiro, onde a roupa vai ser manchada de sangue falso, ou em cenas em que o ator ou a atriz vai se molhar), cenas de *precision driver* (dublês de veículos), cenas onde haverá figuração, grandes eventos, uniformes, dentre outros detalhes específicos do roteiro.

Posteriormente, são feitas as pesquisas de referências, segundo Álamo Bandeira, uma imersão que se dá por meio de:

[...] fontes primárias (visitas a museus, entrevistas e realização de laboratórios) e fontes secundárias (livros, sites, jornais, revistas), como também coletando elementos subjetivos (texturas, tecidos, músicas, objetos afetivos, fotografias clicadas no campo). O resultado da imersão, que ocorre tanto para trabalhos de época como para enredos contemporâneos, é

---

<sup>25</sup> R é o figurino de cada personagem que vai estar na cena, o número de figurinos e trocas de cada personagem ao longo da história (abrevia-se “R” porque se refere à roupa).

organizado em grandes painéis imagéticos ou pastas de inspiração que devem ficar visíveis para consulta constante, [...]. (Bandeira, 2021, p. 218)

Estes painéis servem de referência para a criação e produção dos figurinos das personagens e da figuração. Em muitos casos, a depender do processo criativo de cada figurinista, são feitos croquis para figurinos específicos ou para unir referências distintas. Neste momento da criação é importante um encontro com o elenco, para tirar as medidas com a fita métrica e para fazer uma prova técnica com peças-bases das personagens, para entender caimentos de tecidos, formas de modelagens e até paleta de cores.

Definidos os figurinos de cada personagem e as medidas dos atores e atrizes, é o momento de produção, compras, alugueis, empréstimos e confecções das peças de roupas e acessórios, que, quando necessário, passam pelo processo de beneficiamento, também chamado de envelhecimento, o que lhes confere um aspecto de uso, de vivência. Álamo Bandeira também ressalta uma prática que é comum há muitos anos nesta fase das produções, o que reforça a estratégia *star system* apresentada anteriormente: “empresas parceiras cedem gratuitamente suas coleções em troca de vestir atrizes consagradas ou vincular suas marcas a diretores prestigiados” (Bandeira, 2023, p. 220).

A próxima etapa é dedicada à montagem dos *looks*, as R's como são chamadas. Em seguida é feita a prova de roupa com o elenco, para possíveis ajustes e montagem final do guarda-roupa das personagens. Com as fotos tiradas nas provas, é feito um primeiro mapa do figurino, documento no qual constam as R's em ordem cronológica acompanhando o roteiro e mostrando o caminho dos figurinos, o que auxilia na visualização da trajetória visual do personagem e também na documentação da continuidade, mas que também pode mudar.

Nesta etapa do projeto vale apresentar dois procedimentos aparentemente simples e muito comuns nas produções, que geralmente ficam sob responsabilidade do segundo ou terceiro assistente, mas que são de extrema importância para a organização e a finalização do trabalho: identificar as peças de entrada, aquelas que chegam à produção, com pequenos pedaços de esparadrapos contendo as iniciais do acervo de onde foi alugado ou um “\$” ou “COM” no caso das peças compradas, e fotografar as peças e armazenar as fotos em pastas digitais compartilhadas entre toda a equipe de figurino. Ainda sobre estes procedimentos, depois de provados e aprovados os figurinos, também são colocados nas peças esparadrapos com o nome da personagem que irá usá-la, para diminuir o risco de misturá-las entre os diferentes guarda-roupas.



Figuras 30 e 31 – Camisa com etiquetas de identificação do personagem “José” e de aluguel da Casa Juisi (CJ) e fotos das peças de entrada, ambas as imagens da produção de figurino da série *As Aventuras de José e Durval* (Globoplay; O2 Filmes, 2023).

Fonte: acervo pessoal do autor.

Com os figurinos aprovados pelo(a) diretor(a) da produção e diretor(a) de arte e uma vez etiquetados e organizados os guarda-roupas, é chegado o momento da produção, da filmagem, que acontece de acordo com o “plano de filmagem”, um dos documentos produzidos pela equipe de direção e de produção, onde constam todas as cenas a serem gravadas em cada dia. As cenas não são gravadas na ordem cronológica do roteiro, por conta das agendas do elenco, das locações e outras questões de produção.

A seguir apresento como exemplo um plano de filmagem no formato de cronograma-calendário da série *Anderson Spider Silva*, de 2023, dirigida por Caito Ortiz e Paramount+ em parceria com a produtora Pródigo Filmes. Optei por desfocar as imagens dos planos para preservar as informações do projeto, mas produzi um recorte do documento com informações fictícias para explicar como se dá a sua leitura – procedimento essencial para a rotina de trabalho.

As cores presentes nos planos representam informações importantes: amarelo-claro é para cenas diurnas internas; o amarelo “mais vivo” é para cenas diurnas externas; o azul-claro é para cenas noturnas internas, que podem ser gravadas de dia; o azul mais escuro é para cenas noturnas externas; e os traços vermelhos são *red flags*, sinalizações de informações importantes, como a ausência de uma atriz, por exemplo.

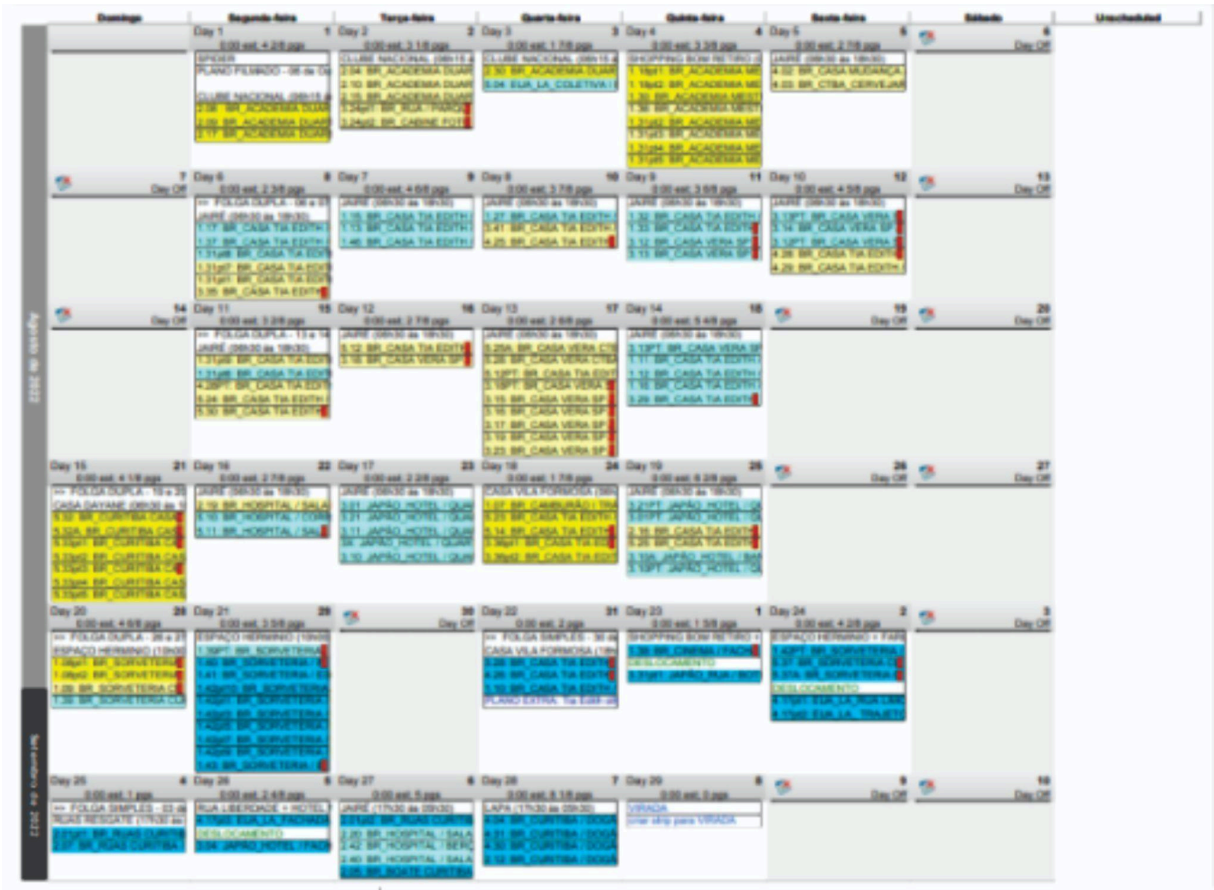


Figura 32 – Calendário do plano de filmagem da série *Anderson Spider Silva* (Paramount+, 2023).  
 Fonte: Produtora Pródigo Filmes (imagem desfocada de maneira proposital).

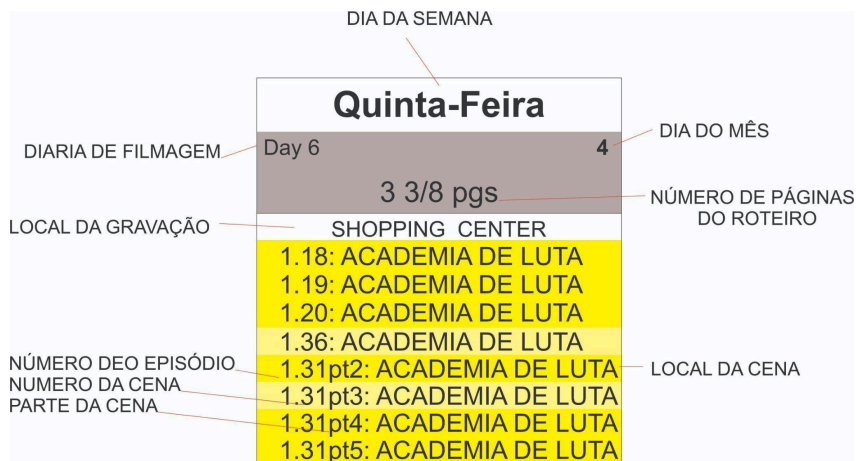


Figura 33 – Recorte fictício produzido para leitura das informações de uma diária de gravação.  
 Fonte: elaborado pelo autor.

Para cada dia da filmagem é feito um documento de “Ordem do Dia”, a “OD”, também produzido pela direção, onde constam informações de produção, como endereços das locações, canais do rádio de comunicação, telefones de membros da produção, avisos importantes, horários de almoço e término da diária, e também constam as informações

referentes às cenas que serão filmadas naquele dia, como sinopse, elenco e figuração presente em cada cena, o hora a hora de preparação e filmagem de cada cena, as atividades paralelas à filmagem a análise técnica detalhada com os departamentos e seus respectivos elementos e fazeres para cada cena do dia, e conta também uma prévia das cenas que serão gravadas no dia seguinte. A seguir apresento uma “OD” do com informações fictícias como exemplo.

## SOMBRAS

**ORDEM DO DIA**  
Terça – 21 de novembro de 2024  
OD nº 22 de 45

<b>SET: CASA DE JULIANA E PEDRO – SALA / COZINHA / VARANDA</b> <b>LOC: Rua Alceu de Castro , 241 – Vila Saboia</b> TRIAGEM / BASE ALIMENTAÇÃO / BASE PRODUÇÃO / CAMARIM: Rua Alceu de Castro , 241 – Vila Saboia ESTACIONAMENTO EQUIPE: Rua Alceu de Castro , 293 – Vila Saboia ESTACIONAMENTO FROTA: Rua Alceu de Castro , 293 – Vila Saboia ESTACIONAMENTO GERADOR: Rua Alceu de Castro , 123 – Vila Saboia PONTO DE ENCONTRO VAN DE EQUIPE: - 11h05 - Linha Vermelha estação Solar - Metrô - Saída na Rua Dr. Lins - altura do número 47 - 11h15 - Linha Verde Metrô Estação Saudade- Saída na Av. Wilson, altura do nº 48 Hospital / Pronto-Socorro mais próximo ao set: Hospital Cruz Verde - Av. Lins, 421 - Centro ☀️ 05h48 ☁️ 18h05 🌧️ 12mm 90%   Min: 13°   Máx: 17°   Chuvoso durante o dia. À noite pode choviscar e o céu ainda fica nublado.		<b>CHAMADA: 12h00</b> Diária das 12h00 às 00h00 <b>LANCHE:</b> 12h00 às 12h15 <b>ALMOÇO SET:</b> 18h00 às 19h00 <b>DESPRODUÇÃO:</b> 23h00 às 00h00	
--	--	--	--

CRONOGRAMA E HORA-A-HORA DA DIÁRIA							
12h00 às 13h00 - PREPARAÇÃO							
13h00 às 14h30 01:30	3.12	EXT DIA D03 - 2024	CASA DE JULIANA / JARDIM Juliana conversa com Pedro no jardim enquanto Arthur, cai e se suja de lama.	*VILA OPERÁRIA_CASA DE JULIANA	2 pgs	Prin: Jul, Ped, Mei Sec: Art Apo: -	Menor: Fig 1 passantes
14h30 às 16h30 2:00	4.05	INT DIA D04 - 2024	CAFÉ DA ESQUINA Pedro encontra o Avô para discutir o futuro da empresa familiar.	*VILA OPERÁRIA_CAFÉ DE ESQUINA	1/8	Prin: Ped Sec: Avô Apo: -	Menor: Fig 2 clientes
16h30 às 18h00 01:30	4.09	EXT NOIT D04 - 2024	CASA DE JULIANA/FRENTE Motociclista entrega uma carta urgente a Juliana, que lê, surpresa.	*VILA OPERÁRIA_CASA DE JULIANA	3/8	Prin: Jul Sec: - Apo: -	Menor: Fig 1 motociclistas
18h00 às 19h00 - JANTAR							
19h00 às 23h00 4:00	5.14	INT NOIT D07 - 2024	CASA DE JULIANA/SALA A família se reúne para uma noite de jogos, enquanto discutem as decisões recentes.	*VILA OPERÁRIA_CASA DE JULIANA	2/8	Prin: Jul, Ped, Mei, Avô Sec: - Apo: -	Menor: Lut
23h00 às 00h00 - DESPRODUÇÃO							

ID	PERSONAGEM	ELENCO	NA LOC	MAKE	FIG	MIC	NO SET	PREV. SAÍDA	QTD	FIGURAÇÃO	CENAS	NA LOC	MAKE	FIG	NO SET	PREV. SAÍDA
Jul.	JULIANA	Carla Santos	12h00	12h15	12h30	12h55	13h00	00h00	4	Passantes	3.12	12h00	12h15	12h30	13h00	00h00
Ped.	PEDRO	Marcos Lima	11h30	12h15	12h00	12h55	13h00	14h45	2	Clientes do Café	4.05	12h00	12h15	12h30	13h00	00h00
Mei.	MELISSA	Clara Mendes	13h00	13h30	14h50	15h25	15h30	21h30	<b>Total: 6 pessoas + 2 acomp.    Lanche: 6 pessoas + 2 acomp.    Almoço: 6 pessoas + 2 acomp.</b>							
Art.	ARTHUR (7 ANOS)	Lucas Souza	12h00	12h15	12h40	12h55	13h00	16h00	<b>VEICULOS DE CENA</b>							
Avô	AVO (ULTIMA DIARIA)	Luiz Oliveira	12h00	12h15	12h30	18h15	18h20	21h30	1	Motocicleta de Cena						11h30
<b>Total: 5 pessoas + 1 acomp.    Lanche: 7 pessoas    Almoço: 5 pessoas + 1 acomp.</b>																
HORARIO		ATIVIDADES PARALELAS										LOCAL				
15h00 às 17h00		Teste de Efeitos de Maquiagem com Alex										Saia de Efeitos				
17h30		Preparação de Peruca para Juliana										Base de Make				

**OBSERVAÇÕES IMPORTANTES**  
**RACISMO, ASSÉDIO E RETALIÇÃO NÃO SÃO TOLERADOS NESTA PRODUÇÃO.**  
 Contamos com um Direção de Diversidade e Inclusão (D&I). Em caso de assédio moral ou sexual, racismo, sexismo ou quaisquer formas de relacionamento abusivo procure:  
 Sabrina Dias - Diretora de Diversidade e Inclusão - (99) 99999-9999/ Edna Santos - Assistente de Diversidade e Inclusão - (99) 9999-9999  
**É PROIBIDO FOTOGRAFAR, FILMAR OU DIVULGAR QUALQUER IMAGEM OU INFORMAÇÃO SOBRE A SÉRIE, COMO CENARIOS, PERSONAGENS, LOCAÇÕES, OBJETOS, TITULO E AFINS\*\***

PROD. EXECUTIVA	PROD. EXECUTIVA	DIR. PRODUÇÃO	COORD. PRODUÇÃO	COORD. TRANSPORTE	PLATÔ	1ª AD.	1ª AD.	2ª AD.	2ª AD.	ASSISTENTE DE D&I	
Ana Reis (99) 99999-9999	Renato Chile (99) 99999-9999	Renato Chile (99) 99999-9999	Julio Cardoso (99) 99999-9999	Milton Amado (99) 99999-9999	Sérgio Barbosa (99) 99999-9999	Bruno Lukato (99) 99999-9999	Sandra Randó (99) 99999-9999	Salvador Albin (99) 99999-9999	Vivivan Camargo (99) 99999-9999	Edna Santos (99) 99999-9999	
<b>CANALS DE RÁDIO:</b>					1 - PRODUÇÃO	2 - DIREÇÃO	4 - FIGURINO	5 - MAKE	7 - ARTE	13 - CAMERA	16 - ELÉ/MAQ

OD 22 DE 45 **SOMBRAS - ANÁLISE TÉCNICA** 3ªfeira, 21 novembro 24

Cena 3.12 • EXT • DIA • CASA DE JULIANA / JARDIM • 2 pgs • D03 – 2024

Sinopse: Juliana conversa com Pedro no jardim enquanto Arthur, que brinca ao fundo, cai e se suja de lama.

<b>Elenco Principal</b> Jul. Juliana Ped. Pedro <b>Elenco Menor</b> Art. Arthur <b>Figuração</b> 4 passantes	<b>Objetos de Cena</b> Baldinho e Pá de plástico <b>Figurino</b> Roupa múltipla para Arthur cair na lama <b>Maquiagem</b> Pedro com bigode	<b>Pós-produção</b> Apagar Skyline (cidade do interior) <b>Produção</b> Fechamento/ Intermittência da rua
--	---	--

PRÉVIA PARA PRÓXIMA DIÁRIA - 12h30 às 00h30 - #23 - QUARTA-FEIRA, 22 DE NOVEMBRO							
☀️ 05h44 ☁️ 18h06 🌧️ 10mm 67%   Min: 14°   Máx: 21°   Sol com muitas nuvens durante o dia. Períodos de nublado, com chuva a qualquer hora.							
5.13	INT DIA D07 - 2024	CASA DE JULIANA/COZINHA A família reúne à mesa do almoço. Há um clima de desconstrução. Cantam parabéns para o Avô	*VILA OPERÁRIA_CASA DE JULIANA	1.5/8 pgs	Prin: Jul, Ped, Mei Sec: Avô Apo: -	Menor: Art	
<b>DESLOCAMENTO</b>							
2.35	INT NOIT D01 - 2024	CASSINO/ MÁQUINA CAÇA NIQUEL Melissa incentiva o Avô a continuar jogando, ele está com sorte.	*CLUBE ARMÊNIO / CASSINO	5/8 pgs	Prin: Mei Sec: Avô Apo: -	Menor: Fig 3 funcionários Casino 20 clientes Casino	
2.36	INT NOIT D01 - 2024	CASSINO/ MÁQUINA CAÇA NIQUEL 2 Policiais chegam no Cassino. O Avô passa mal e Melissa foge com ele pela cozinha.	*CLUBE ARMÊNIO / CASSINO	4/8 pgs	Prin: Mei Sec: Avô Apo: -	Menor: Fig 2 policias	

Figura 34 – Documento fictício de Ordem do Dia.  
Fonte: produzida pelo autor.

No período de filmagem, a carga-horária de trabalho é de 12 horas diárias, intercaladas, obrigatoriamente, com 12 horas de descanso, durante 5 dias da semana. Há sempre um local que funciona como a base de trabalho na pré, durante a produção e na “desprodução” do filme, onde ficam concentradas todas as equipes da produção e seus respectivos materiais de trabalho. Quando as filmagens são em estúdios, os camarins são permanentes e, quando as filmagens são em locações, os figurinos não utilizados ficam na base e os que serão utilizados ficam guardados em caminhões; assim os camarins são montados todos os dias em cada locação. Os figurinos são separados por guarda-roupas de cada personagem, guardados em capas de tecido e em caixas organizadoras, e também um guarda-roupa geral, separado em masculino e feminino e por tipos de peças (calças, camisas, vestidos etc.), que serão usados na figuração e também como opções extras para personagens.



Figuras 35 e 36 – À esquerda, guarda-roupa no camarim da base do *set* de filmagem; à direita, caminhão com guarda-roupa. Ambas as fotos da produção da série *As Aventuras de José e Durval* (Globoplay; O2 Filmes, 2023)  
Fonte: arquivo pessoal.

Na ordem do dia consta o número da “R”, e abrir uma “R” significa que o personagem vai vestir um figurino novo, fazer uma nova troca de roupa. Vale mencionar que as R’s são conferidas todos os dias junto ao(à) continuísta, que é o(a) responsável por organizar as continuidades das cenas, como cenários, figurinos, textos do roteiro, planos da fotografia, lentes usadas, minutagem das cenas e outros elementos mais, auxiliando todas as equipes.

O(A) continuísta ou seu(ua) assistente também fotografa os atores e atrizes no final de cada cena para terem detalhes do figurino e da caracterização, como o número de botões

abertos de uma camisa ou em qual mão e em qual dedo está o anel da personagem, para registro em caso de a gravação ser continuada em outra diária, ou para uma possível refilmagem da cena. As fotos são colocadas em pastas de armazenamentos digitais e compartilhadas com a equipe de figurino para conferência nas cenas de continuidade. Alguns(mas) assistentes de figurino e figurinistas ainda anotam as peças utilizadas por cada personagem e em cada cena no mapa de figurino, como faziam em tempos em que a fotografia não era de fácil acesso.

Depois que o elenco e a figuração (quando é o caso) vestem o figurino no camarim e vão para o *set*, um(a) assistente e/ou um(a) camareiro(a) os acompanha durante o dia todo na filmagem para eventuais ajustes e, conforme as cenas vão mudando, as trocas acontecem no camarim. Os(As) demais assistentes e o(a) figurinista, que em algumas ocasiões também acompanha o *set*, ficam, com auxílio das(os) camareiras(os), no camarim montando e organizando as trocas dos próximos dias de filmagem e também saem para continuar produzindo. Assim segue durante todo o período de filmagem.

Finalizadas as filmagens, é o momento da “desprodução”, quando são feitas as desmontagens, devoluções e prestações de contas de toda a produção. No figurino, as peças com as etiquetas de esparadrapo, com a indicação de identificação do local de onde vieram, estando fotografadas, auxiliam na separação e nas respectivas devoluções, no inventário da prestação de contas e no documento de continuidade, para uma possível “refação” (no caso de ser preciso refazer a filmagem de alguma cena depois de encerrada a produção). Além das peças compradas, é entregue o que chamam de *delivery*, um documento de inventário com as compras e a planilha de prestação de contas final, discriminando todos os itens comprados e os serviços contratados, como costureiras, aderecistas, bordadeiras – tudo com as respectivas notas fiscais. Tem sido comum que, durante a pré-produção e a produção, inicie-se a prestação de contas para que a verba do departamento vá sendo liberada aos poucos, o que ajuda no controle da produção geral e evita problemas no fechamento final do projeto.

Todas as peças que foram usadas nas filmagens são higienizadas e lavadas; as que foram alugadas são devolvidas aos respectivos acervos<sup>26</sup>, onde são armazenadas, cuidadas e alugadas para outros projetos, e as que foram compradas e confeccionadas são entregues à produtora responsável pelo projeto. Algumas produtoras, como é o caso da O2 Filmes,

---

<sup>26</sup> No Brasil existem muitos acervos para aluguel de figurinos, com peças atuais e de diferentes épocas, geridos por figurinistas, que montam seus acervos ao longo dos anos de trabalho, ou pelas produtoras que produzem os trabalhos e ficam com as peças compradas e confeccionadas. Para armazenar e cuidar dos figurinos, é necessário um espaço com o tamanho e a estrutura necessária para acondicionar as roupas e de uma ou mais pessoas, a depender do tamanho do acervo, para cuidar dos figurinos. No *link* a seguir é possível acessar alguns acervos disponíveis na página dos Figurinistas e Associados do RJ (FIAR): <https://somosfiar.com/acervos>

possuem acervos bem estruturados e bem cuidados, mas em muitas outras os figurinos são colocados em caixas em depósitos, onde ficam guardadas, no mínimo até a estreia do projeto caso seja necessário ser reutilizados na refilmagem de alguma cena, o que acaba por danificar muitas peças, seja por umidade ou até por traças. Em São Paulo, a Pandora Box<sup>27</sup> tem sido uma solução para esta questão: trata-se de um acervo coletivo de figurinos e objetos para produtoras que não têm espaço nem estrutura para fazer o armazenamento de suas produções.

Este foi apenas um resumo de como acontecem as produções audiovisuais. Equipe, orçamento, criação, exaustivos dias e horas de trabalho, milhares de peças de roupas e acessórios. A produção de figurino para um projeto audiovisual envolve muito trabalho, muitas etapas e muitos profissionais, altos orçamentos para dias contados de gravação que não necessariamente seguem uma ordem cronológica e, por isso, é tão necessário alto grau de organização, como pode ser visto a partir das etapas aqui descritas. É um trabalho invisível, pois a maioria das pessoas que assiste e consome os produtos audiovisuais não faz ideia de como funciona. Por isso a importância da ficha técnica completa das produções, pois é importante olharmos para os bastidores para entendermos seu funcionamento e valorizarmos os(as) profissionais que se dedicam ao seu fazer.

#### 1.4 DEPARTAMENTO DE FIGURINO NO AUDIOVISUAL: PROFISSIONAIS ENVOLVIDOS(AS)

Como foi possível observar no último subcapítulo, as produções audiovisuais de ficção, filmes e séries, contam com volume grande de figurinos, acessórios e adereços. Cada personagem possui um guarda-roupa com diversos itens para as trocas, que vão de roupas íntimas a chapéus; para lidar com estes itens, é necessária uma equipe. Nas emissoras de TV o departamento de figurino é composto por mais de uma equipe, pois várias produções são gravadas simultaneamente. Existem profissionais fixos, contratados no regime da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), com carteira assinada; mas também há a contratação de prestadores(as) de serviços e estagiário(a)s. Nos projetos de audiovisual produzidos por produtoras independentes, o regime de contratação da equipe de figurino e das outras equipes é como prestação de serviços, pois os trabalhos são temporários, com previsão de início e término, e poucos estagiário(a)s por conta da Lei do Estágio (nº 11.788/08).

As produtoras independentes contratam primeiro o(a) figurinista, o(a) qual já pode ter uma equipe com quem tem trabalhado, ou que convida novos profissionais e monta a equipe

---

<sup>27</sup> Disponível em: <https://pandorasbox.com.br/>. Acesso em: out. 2024.

de acordo com a demanda do projeto. As equipes de figurino são geralmente compostas pelos(as) figurinistas, assistentes, camareiro(a)s e motoristas, que acompanham todo o projeto, e também pelas(os) costureiras(os), alfaiates, aderecistas e envelhecistas, que têm participações pontuais durante o projeto.

A seguir será feita uma breve descrição de cada profissional do departamento de figurino a partir das experiências que estive trabalhando como assistente no audiovisual e também com base no documento *Escopo* presente no *site* da FiAR<sup>28</sup>, que traz detalhadamente as tarefas e o cotidiano de cada função.

Começando com o(a) figurinista, ele(a) é o(a) responsável pela conceituação do figurino do projeto, pesquisa referências e as apresenta junto a croquis e/ou outras formas gráficas, como colagens, fotografias amadoras ou profissionais, pinturas, *frames* de vídeos e outras referências mais. Geralmente, a pesquisa é apresentada em painéis feitos para cada personagem e um painel geral para situar a época, a paleta de cores, as formas, a figuração e outras informações mais que possam auxiliar na visualização e execução dos figurinos do projeto.

Além do processo de criação, feito em diálogo direto com a direção e a direção de arte, o(a) figurinista também responde pelas importantes decisões e ações da produção do departamento de figurino ao longo de todo o projeto, da pré à desprodução, escolhe os materiais e as técnicas empregadas, direciona o trabalho da equipe fixa e dos demais profissionais envolvidos na produção, controla o orçamento, pensa em estratégias e soluções eficazes de criação e de produção, enfim, faz o gerenciamento geral da área para alcançar um resultado satisfatório do que foi planejado.

Com o crescimento do número e da dimensão dos trabalhos audiovisuais e a diminuição do tempo de produção, as equipes de figurino também foram crescendo. Surgiram no departamento os(as) figurinistas assistentes, os(as) coordenadores(as) e os(as) *controllers*. O(A) figurinista assistente está presente quando o projeto é muito grande e ele(a) divide a assinatura do trabalho com o(a) figurinista. Geralmente ele(a) pode já ter assinado outros trabalhos ou ser um(a) primeiro(a) assistente com experiência e estar prestes a se tornar figurinista.

O(A) coordenador(a) faz a comunicação, a mediação entre a produção, a direção e o departamento de figurino no projeto, organizando e gerenciando os processos produtivos, logísticos e burocráticos. O(A) *controller* é o(a) responsável pelo financeiro do departamento de figurino, o recebimento das verbas, o controle do orçamento, o contato com fornecedores

---

<sup>28</sup>Disponível em: <https://somosfiar.com/escopo>. Acesso em: out. 2024.

para contratos e pagamentos e a prestação de contas.

Os(As) assistentes de figurino nas equipes são divididos(as) em uma escala com diferentes funções. O(A) primeiro assistente é o braço-direito do(a) figurinista, acompanhando e auxiliando na pesquisa na criação e na execução dos figurinos, e é também quem cuida dos mapas de figurinos das personagens, das continuidades e das trocas do elenco e responde por decisões importantes quando o(a) figurinista não está presente. O(A) segundo(a) assistente é o(a) responsável em cuidar da figuração, participa da compra, aluguel e confecção, organizando as entradas e saídas dos figurinos, e coordena as dinâmicas do camarim de figuração, que conta com um guarda-roupa geral. O(A) terceiro(a) assistente é aquele(a) que está iniciando no figurino como um(a) aprendiz e recebe orientações acerca de todas as funções e procedimentos do departamento de figurino, auxiliando no que for necessário no dia a dia do trabalho.

Durante as filmagens, os(as) assistentes ficam nos camarins vestindo o elenco e a figuração, ou na rua produzindo mais figurinos (o que não acontece somente na pré-produção) e pelo menos um deles(as) fica responsável pelo *set* acompanhando as filmagens, ajustando o figurino do elenco, auxiliando no posicionamento da figuração nas cenas e atendendo aos eventuais pedidos da direção.

Como dito anteriormente, este é só um resumo das funções executadas pelos(as) assistentes de figurino, pois há muitos outros fazeres durante todo o projeto. Mesmo que cada assistente tenha suas funções e responsabilidades delimitadas, é importante que haja uma sintonia entre todos(as) e que saibam o máximo possível do que está sendo feito, para que possam auxiliar no que for necessário, não se restringindo apenas a sua função. Deste modo, é comum que seja criada uma formação geracional de assistentes, para que, com o passar do tempo e as experiências em cada projeto, o(a) terceiro(a) assistente passe a ser segundo(a), o(a) segundo(a) o(a) primeiro(a) e o(a) primeiro(a) passe a assinar como figurinista.

O(A) camareiro(a) também é uma das funções que, além do(a) figurinista e de assistente(s), participa de todas as etapas do projeto. Ele(a) é responsável pelo camarim, organizando e cuidando das roupas do elenco e da figuração, inclusive os(as) ajudando a se vestir. Ele(a) é encarregado da passadoria das roupas, lava quando necessário, faz a higienização e limpeza de alguns itens, como sapatos e, se preciso, realiza pequenos reparos de colagem ou costura nas peças. Sobre o(a) camareiro(a), vale lembrar que nas produções passadas também era usado o termo guarda-roupa(a), o que parece mais condizente com a função.

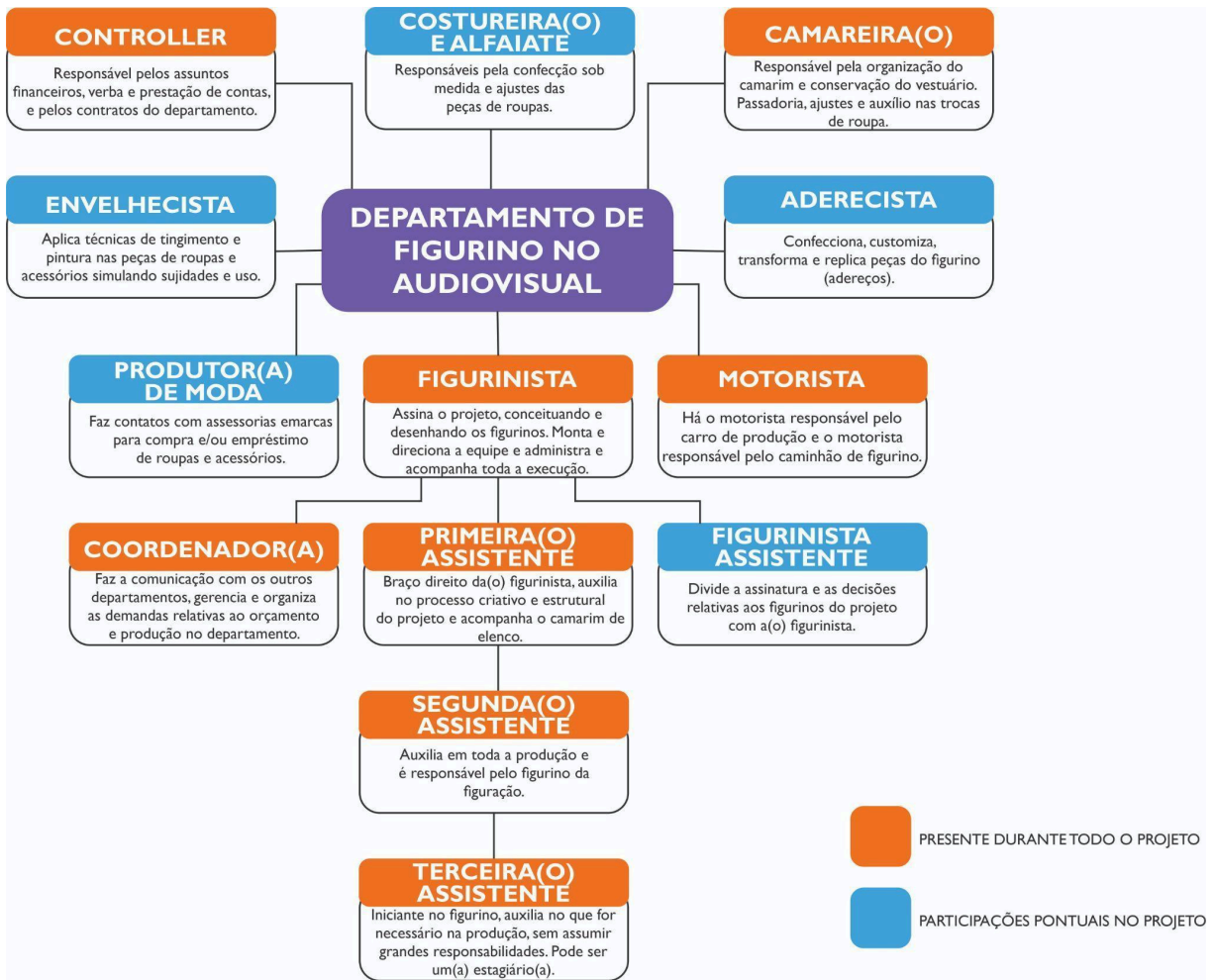
Dos(as) profissionais que integram a equipe de figurino, mas com uma participação pontual, o(a) produtor(a) de figurino é um(a) profissional que geralmente é do mercado da moda, tem repertório de marcas e lojas de roupa e faz os contatos para produção de peças para o projeto, para compra, consignação ou até empréstimo. O(A) costureiro(a) é o (a) responsável pela confecção sob medida, reparos e ajustes das roupas criadas e/ou escolhidas pelo(a) figurinista para as personagens. A confecção vai desde peças casuais até mais elaboradas. Quando o volume de confecção do projeto é muito grande e com muitos detalhes, um(a) ou mais costureiros(as) passam um tempo trabalhando próximos(as) à equipe de figurino; quando não, confeccionam as peças em seus próprios ateliês. E, quando se tratam de roupas de alfaiataria, ternos, calça, colete, gravata, fraque, etc., os alfaiates são responsáveis pela confecção.

Aderecistas também desempenham trabalhos pontuais nos projetos, confeccionando, customizando, transformando e replicando peças do figurino, empregando técnicas de modelagem, pintura e aplicação nas roupas e acessórios. O(A)s envelhecistas são o(a)s responsáveis por realizar técnicas de envelhecimento, aplicando sujidades e efeitos de passagem de tempo nas peças de roupas e acessórios. As técnicas utilizadas para os beneficiamentos têxteis são os tingimentos a quente e a frio, lavagens com pedras, lixamento e pintura.

Uma função que contribui muito com o departamento de figurino no contexto de grandes produções com tempos cada vez menores é a de motorista, de carro e de caminhão. O motorista de carro (pode haver mais de um) fica encarregado de fazer o transporte da equipe ao longo da produção, levando as peças para ser produzidas – o que lhe compete um conhecimento de acervos, lojas e outros fornecedores, pois muitas vezes vai sozinho fazer retiradas e devoluções de peças – e também cuidando ou levando a equipe todos os dias para o *set* de filmagem. O motorista do caminhão de figurino, por sua vez (dependendo do tamanho da produção também pode haver mais de um caminhão), transporta o guarda-roupa do elenco e o guarda-roupa geral de figuração, auxiliando carga e descarga diária das peças e também ajuda na organização do caminhão quando necessário.

No diagrama a seguir é possível visualizar a estrutura da organização de cada posto de trabalho dentro do departamento de figurino descrito neste subcapítulo.

Quadro 2 – Diagrama com as funções no departamento de figurino do audiovisual.



Fonte: elaborado pelo autor

Neste subcapítulo foi possível conhecer mais especificamente as atribuições de cada um dos cargos que integram o departamento de figurino no audiovisual independente: o(a) figurinista; os(as) primeiro(a), segundo(a) e terceiro(a) assistentes; o(a) *controller*; o(a) coordenador(a); o(a) camareiro(a); o(a) aderecista ou envelhecista; o(a) costureiro(a) ou alfaiate e também o(a) motorista. Cada um tem responsabilidades claramente definidas e contribui para alcançar os resultados esperados ao longo da produção audiovisual. Reitera-se aqui que tal forma de organização reflete a constante complexificação nas produções no campo do audiovisual.

A divisão e distribuição de tarefas permite que cada posto desempenhe sua função com mais precisão e acuidade enquanto compreende a dinâmica do trabalho em equipe, assegurando qualidade na execução da tarefa feita em tempo hábil ao acompanhar as expectativas orçamentárias, de cronograma do projeto, levando em consideração a possibilidade de recursos limitados. Neste contexto, o erro ou a baixa qualidade na prestação

do serviço afetaria todo o restante da cadeia produtiva dos demais departamentos, levando a altos prejuízos, assim como ocorre no planejamento de qualquer outra indústria. Tais expectativas não significam uma total ausência de espaço para o imprevisto ou a experimentação, mas pode-se dizer que o tempo de dedicação ao imprevisto ou à experimentação são mais limitados, pois oferecem risco com a indeterminação do resultado e seus prazos.

### 1.5 PARA TRABALHAR COM FIGURINO NO AUDIOVISUAL

Segundo o *site*<sup>29</sup> do Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual (Sindcine), no ano de 1977 os profissionais de cinema apoiaram a luta pela regulamentação da profissão de Artista e Técnico, liderada pelos atores e atrizes da época. Em 24 de maio de 1978 foi sancionada a Lei n. 6.533<sup>30</sup>, regulamentando as profissões de Artistas e de Técnicos em “Espetáculos de Diversões”, a qual inclui os profissionais de cinema, trazendo a descrição das funções no quadro anexo do Decreto n. 82.385/78.

Das funções relativas ao cinema apresentadas no decreto, apenas três fazem menção ao figurino, pela ordem da lista: o(a) aderecista, que “monta, transforma ou duplica, utilizando-se de técnicas artesanais, os objetos cenográficos e de indumentária, segundo orientação do cenógrafo e/ou figurinista”, o(a) figurinista, que “cria e projeta os trajes e complementos usados pelo elenco e figuração, executando o projeto gráfico dos mesmos; indica os materiais a serem utilizados; acompanha, supervisiona e detalha a execução do projeto”, e o(a) guarda-roupa(a), que “encarrega-se da conservação das peças do vestuário utilizadas no espetáculo ou produção, auxilia o elenco e a figuração a vestir as indumentárias, organiza a guarda e embalagem dos figurinos, em caso de viagem” (Brasil, 1978, não paginado). Estas funções mencionadas também constam com a mesma descrição das Artes Cênicas, com pequenas modificações, e o(a) guarda-roupa(a) aparece como camareira(o). Vale ressaltar que muitas funções das existentes hoje no audiovisual, no figurino e nos outros departamentos, não estão presentes no quadro anexo do decreto, pois ele não é atualizado desde 1978.

<sup>29</sup> Disponível em: <https://www.sindcine.com.br/Pagina/1/NossaHistoria>. Acesso em: 14 nov. 2024.

<sup>30</sup> Lei 6533/78 Disponível em:

[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l6533.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%206.533%2C%20DE%2024%20DE%20MAIO%20DE%201978.&text=Disp%C3%B5e%20sobre%20a%20regulamenta%C3%A7%C3%A3o%20das.Divers%C3%B5es%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%206.533%2C%20DE%2024%20DE%20MAIO%20DE%201978.&text=Disp%C3%B5e%20sobre%20a%20regulamenta%C3%A7%C3%A3o%20das.Divers%C3%B5es%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs). Acesso em: 27 de out. 2024.

Pela Lei n. 6.533, o exercício das profissões de artista e de técnico requer prévio registro, o chamado *Documento de Registro Técnico ou Profissional (DRT)*, na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, que tem validade em todo o território nacional. Para realizar o registro, o artista ou o técnico deve apresentar o diploma de curso superior ou o certificado correspondente às habilitações profissionais de segundo grau, curso técnico, ambos de Cinema e Audiovisual, ou atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo da categoria profissional, certificados de cursos livres e um portfólio de trabalhos já realizados por no mínimo 3 anos.

A contratação de trabalhadores(as) para as funções técnicas cinematográficas e audiovisuais sem o documento de registro profissional não é permitida e está sujeita à multa se descumprida. Sendo assim, para que os(as) profissionais estejam regulares e protegidos pela lei, sem a possibilidade de registro pelas vias apresentadas anteriormente, o Sindcine criou e implementou o projeto Técnico Iniciante<sup>31</sup>, que consiste na realização de um curso introdutório sobre as funções e dinâmicas no trabalho com audiovisual e o acompanhamento do(a) profissional iniciante no período de 3 anos – tempo necessário para concessão do registro definitivo. Para aquele(a)s profissionais que trabalham há menos de 3 anos sem o registro mediante pagamento da multa, o Sindcine criou a Autorização Profissional Provisória (APP)<sup>32</sup>, até que o(a) profissional cumpra o tempo necessário para obter o registro profissional definitivo de técnico cinematógrafo.

Além do documento de registro profissional, atualmente, para trabalhar no figurino ou em qualquer outro departamento das produções independentes do setor audiovisual, que são feitas em tempo determinado, com previsão de início e término, o que não configura vínculo empregatício, tem-se exigido que o técnico/artista, pessoa física, atue via pessoa jurídica, “seja uma empresa” e tenha um Cartão Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), para prestar seus serviços. Segundo Sara Pavan (2024)<sup>33</sup>, Produtora Executiva de projetos culturais, isto se dá por uma questão de contabilidade, quando uma produtora presta as contas de suas produções, seja via projetos com incentivos públicos ou via projetos com recursos privados, ela precisa apresentar documentos com validade fiscal, no caso das prestações de serviços, uma nota fiscal de pessoas jurídicas.

---

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.sincine.com.br/pagina/16/TecnicoIniciante>. Acesso em: 14 nov. 2024.

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.sincine.com.br/pagina/17/autorizacaoprofissionalprovisoria>. Acesso em: 14 nov. 2024.

<sup>33</sup> Informação verbal.

### 1.5.1 Associações de figurino

Os(As) profissionais de figurino e de outros departamentos do audiovisual contam com os sindicatos para a representação e defesa dos interesses e direitos da categoria, mesmo aqueles(as) não sindicalizados. Dentre as diversas funções presentes na categoria, algumas se organizaram em associações com o intuito de promover o reconhecimento e fortalecimento das profissões que representam, fomentando o diálogo e outras trocas coletivas entre seus(as) associado(a)s, bem como com outras organizações. No caso do(a)s profissionais do figurino no audiovisual, contamos atualmente com duas associações: a FigA<sup>34</sup> e a FiAR<sup>35</sup>.

A Associação dos Figurinistas, Assistentes de Figurino e Camareiras de São Paulo (FigA), fundada em 2018, e a FiAR, Figurinistas e Associados do Rio de Janeiro, fundada em 2020, no desenvolvimento de suas ações, já produziram *lives* disponibilizadas em suas respectivas páginas<sup>36</sup> do YouTube, com diversos(as) profissionais do figurino e de outras áreas do audiovisual, bem como de outros setores, para compartilharem impressões sobre suas funções e suas trajetórias e para tratarem de outros temas pertinentes à área. Elas também promovem reuniões on-line para tratar de assuntos urgentes, como a cultura antiassédio no trabalho com o audiovisual.

As duas associações também compartilharam e se engajaram nas lutas coletivas, como a #jornadajusta, um movimento atual dos trabalhadores e trabalhadoras do setor audiovisual brasileiro para diminuição de 12 para 10 horas da jornada de trabalho por dia, e também do #peladossemnós, movimento inspirado no #nakedwithouus, lançado em Los Angeles, na Califórnia, pelo CDG (Costume Designers Guild)<sup>37</sup> – associação de figurinistas dos Estados Unidos - que reivindica melhor valorização dos(as) profissionais da área, tendo o devido reconhecimento nos créditos e para que estejam em mais categorias nas premiações nacionais.

Outra ação desenvolvida pela FiAR é a oferta de aulas livres on-line, gravadas e disponíveis no *site*<sup>38</sup> da associação, com diversos profissionais do figurino e de outras áreas tratando de assuntos diversos relacionados ao figurino, ao trabalho com figurino e ao audiovisual, englobando temas como: o Cinema Indígena, o Cinema Negro, a importância do sindicalismo, figurino de carnaval, entre outros.

<sup>34</sup> Página da FigA disponível em: [https://www.instagram.com/figa\\_sp/](https://www.instagram.com/figa_sp/). Acesso em: 27 out. 2024.

<sup>35</sup> Site da FiAR disponível em: <https://somosfiar.com/integrantes>. Acesso em: 28 out. 2024.

<sup>36</sup> Página no Youtube da FigA disponível em: <https://www.youtube.com/@figafigurinistasassociados2025>.

Acesso em 14 de nov. de 2024. Página no Youtube da FiAR disponível em:

<https://www.youtube.com/channel/UCT5fWB6cjB0s4KRO1ycvMNg>. Acesso em 14 de nov. de 2024.

<sup>37</sup> Disponível em: <https://www.costumedesignersguild.com/>. Acesso em: 14 nov. 2024

<sup>38</sup> Aulas da Fiar. Disponível em: <https://somosfiar.com/eventos>. Acesso em: 14 nov. 2024.

Quanto às ações sociais, uma premissa dos sindicatos e associações, a FigA e FiAR, no contexto da pandemia de COVID-19, fomentaram as campanhas de apoio financeiro a profissionais do audiovisual que ficaram sem trabalho e sem renda durante o período de distanciamento social, que reduziu drasticamente as produções audiovisuais. A FiAR à ocasião promoveu a venda de peças de roupas doadas por profissionais do figurino e por artistas, inclusive figurinos, e os valores arrecadados foram destinados aos(às) profissionais do figurino e de outras áreas do setor.

Até aqui, é possível observar que as formas de regulamentação da profissão do(a) figurinista e demais funções relativas não são tão completas e não dão dados substanciais referentes à proteção aos direitos trabalhistas na área. Ou seja, há uma negligência generalizada no que diz respeito às proteções trabalhistas no setor. Ao observar as lutas e reivindicações citadas, promovidas por associações e profissionais do campo, compreende-se que existe uma necessidade por maior reconhecimento e respeito pela categoria. As condições de trabalho continuam a se apresentar como um desafio e as lutas por reconhecimento e direitos indicam que as proteções trabalhistas, apesar de existir na legislação, não são suficientes.

## CAPÍTULO 2 – COMO SE TORNAR FIGURINISTA NO AUDIOVISUAL?

A pergunta que iniciou a investigação da dissertação aqui apresentada foi “como se tornar um(a) figurinista?”. O termo e a implementação da função “figurinista” no quadro de profissionais e a aparição nas fichas técnicas da equipe dos filmes é algo recente, uma vez que ao longo da história cenógrafos, diretores, diretores de arte, estilistas, indumentaristas e até os próprios atores eram responsáveis pelos figurinos. Atualmente, ao longo da investigação, ao me aprofundar em alguns aspectos, outras perguntas surgiram: como se formam figurinistas? É necessária uma formação específica? Quais são as possibilidades de formação? Como ingressam na profissão? A formação garante o ingresso na profissão? A não formação faz falta na profissão?

Algumas profissões exigem a formação na área para seu exercício, seja técnica ou superior. Tomemos como exemplo a Medicina, curso no qual os(as) profissionais passam pela graduação, depois realizam o estágio (mais conhecido como internato), e a residência, uma especialização da área em que pretende seguir. Para atuar é necessário ter um número/registro no CRM (Conselho Regional de Medicina), que funciona como uma cédula de identidade do médico para comprovar sua formação e habilitação. Em caso de infração, seu registro pode ser cassado e, para obter o CRM, dentre outros documentos, é necessário apresentar o diploma de graduação em Medicina.

No entanto, existem as profissões que não exigem formação em nível de graduação para seu exercício, como é o caso do figurino, tendo seus(uas) profissionais vindos de diversos contextos, diversas áreas e tipos de formação.

Para tratarmos sobre a formação de profissionais do figurino, partiremos dos conceitos de ensino formal, não formal e informal, que nos auxiliarão na organização e no entendimento destas trajetórias formativas. Também nos servirá de base para este capítulo a pesquisa de Joana Imparato (2019) intitulada *Corposmídia em traje de cena: desafios para criar/pensar/mover figurinos e figurinistas no cinema*, pois um dos assuntos tratados pela pesquisadora traz um mapeamento das formações possíveis de figurinistas de Cinema no Brasil.

Nos subcapítulos seguintes apresentaremos brevemente as estruturas de cursos relativos ao tipo de ensino formal e não formal e trataremos também do ensino informal, especificamente no que diz respeito à área do figurino. É essencial compreender como se dão tais organizações relacionadas à área do figurino para esta pesquisa sobre a profissionalização

do figurinista do audiovisual, pois esses distintos tipos de formação possuem grande impacto na capacitação, na inserção no mercado de trabalho e no reconhecimento da profissão.

Os diferentes tipos de ensino (formais, não formais e informais) e seus respectivos cursos, quando é o caso, oferecem uma gama de abordagens que podem atender a diferentes demandas do mercado de figurino, sendo que cada tipo de curso prepara o profissional de maneira distinta, impactando no nível de especialização e nas competências técnicas adquiridas. A falta de cursos específicos para o figurino no audiovisual demonstra que o mercado tende a absorver profissionais com formações diversificadas. Isto, por um lado, pode ser bom, uma vez que a transdisciplinaridade impulsiona a experimentação e a busca de soluções criativas; por outro, a escassez de conteúdos direcionados para o figurino no audiovisual pode afetar diretamente a profissionalização do campo, já que muitas vezes os profissionais precisam aprender diretamente no *set* de filmagem ou por meio de aprendizados informais – o que pode resultar em limitações de conhecimento técnico e prático.

O mapeamento das ofertas de cursos descritos a seguir permite compreender como a educação contribui para o fortalecimento da profissão. Cursos formais especializados ajudam a construir uma base sólida para a atuação do figurinista. Entretanto, o crescimento da profissão também depende da oferta de cursos não formais e experiências informais, muitas vezes mais acessíveis em quantidade e específicas para o audiovisual, cursos estes que preenchem lacunas na formação de profissionais com conhecimentos atualizados. Por fim, fortalecer a formação do figurinista e oferecer mais cursos especializados impacta diretamente no reconhecimento e valorização da profissão, além de possibilitar maior qualificação para atuar em projetos audiovisuais com maior qualidade técnica e criativa.

## 2.1 ENSINO FORMAL E NÃO FORMAL DE FIGURINO

No Brasil, ainda são poucos os cursos de ensino formal de figurino. Para iniciarmos o debate, a pesquisadora Martha Marandino (2017, p. 812) define que a educação formal se trata de um “sistema de educação hierarquicamente estruturado e cronologicamente graduado, da escola primária à universidade, incluindo os estudos acadêmicos e as variedades de programas especializados e de instituições de treinamento técnico e profissional”.

A pesquisadora Joana Imparato, em sua dissertação de 2018, produziu um mapa com instituições que possuem cursos de ensino que tratam, em alguma medida, do figurino, dividindo-o em quatro áreas: (1) cursos superiores dedicados especificamente ao estudo do figurino, (2) cursos superiores que ofertam ao menos uma disciplina de figurino, (3) cursos de

pós-graduação *lato sensu* voltados ao figurino e (4) cursos livres específicos de figurino e de extensão, que tratam em parte ou integralmente de figurino. O mapeamento, que foi feito entre janeiro de 2018 e junho de 2019, apesar de ser bem abrangente, não trata dos cursos técnicos profissionalizantes de nível superior e médio, mas que neste trabalho serão abordados. Imparato ainda constata em suas pesquisas que os cursos e disciplinas de figurino são, em sua maioria, ligados às áreas das artes cênicas e da moda, ficando por conta dos cursos livres e de extensão tratar especificamente do figurino no audiovisual.

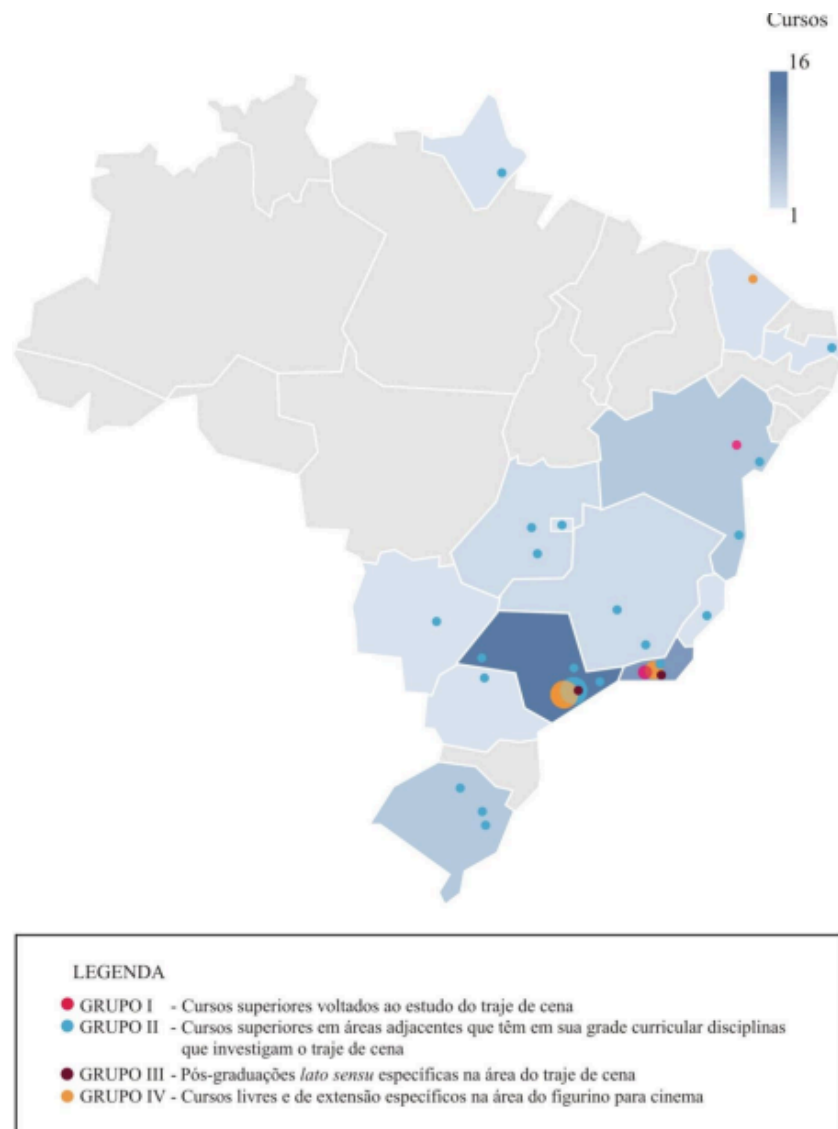


Figura 37 – Mapa produzido por Joana Imparato e por Maria Fernanda Filardi Ferreira (2019).  
Fonte: Imparato (2019).

Antes de dar continuidade, é necessário especificar que Imparato produziu o mapa com o objetivo de verificar de que modo os estudos do corpo estão ou não presentes nos estudos formais de figurino no Brasil, e posicionou, junto às graduações, pós-graduações e

extensões os cursos livres, que fazem parte da modalidade de ensino não formal, mas, ao que parece, não era seu intuito fazer estas distinções. Nesta pesquisa, optou-se em tratar do ensino de figurino nas diferentes modalidades e, sobre o não formal, Marandino o caracteriza como:

[...] qualquer atividade organizada fora do sistema formal de educação, operando separadamente ou como parte de uma atividade mais ampla, que pretende servir a clientes previamente identificados como aprendizes e que possui objetivos de aprendizagem. (Marandino, 2017, p. 812)

Portanto, os cursos livres não se enquadram na legislação que rege a educação formal no Brasil, pois são ofertados fora de instituições de ensino e não são regulamentados ou reconhecidos pelo Ministério da Educação (MEC), podendo ser oferecidos por qualquer pessoa física ou jurídica que identifique uma demanda específica de público e de aprendizagem, como o caso de pessoas que têm interesse em aprender sobre o figurino no audiovisual e procuram por cursos que oferecem este tema.

A seguir, trataremos do ensino formal e não formal de figurino, trazendo como exemplos alguns cursos e instituições, a fim de entender os espaços e contextos onde estão inseridos, seus funcionamentos, suas estruturas e o que mais for pertinente para produzirmos um entendimento acerca do tema. Não sendo possível fazer uma análise mais ampla, o que envolveria uma pesquisa mais extensa e focada no tema, a escolha de cada curso trazido como exemplo de formação se dá por diferentes motivos, apresentado em cada tópico, conferindo um recorte mais específico e não definidor do campo.

### **2.1.1 O ensino superior de figurino**

Segundo a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB)<sup>39</sup>, algumas das finalidades do ensino superior é formar diplomados aptos para a inserção em setores profissionais, incentivar o trabalho de pesquisa e estimular o desenvolvimento científico. O ensino superior é dividido em graduação, com bacharelado, licenciatura e tecnólogo, pós-graduação e também conta com os cursos de Extensão.

Para o(a) estudante que finaliza o ensino médio, na educação básica, um dos caminhos possíveis de ser seguido é a entrada na universidade, seja ela pública ou privada, passando pelo processo seletivo, que varia de acordo com cada instituição, para concorrer ao curso escolhido de acordo com a área e/ou a profissão que se pretende exercer. Em se tratando da

---

<sup>39</sup> Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9394.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm). Acesso em: out. 2024.

profissão na área do figurino, não é comum que seja uma escolha inicial de formação e profissional, haja vista o pouco conhecimento da profissão e as poucas graduações específicas na área. Mas, caso escolha ter um diploma de graduação em figurino, o(a) interessado(a) conta com algumas das seguintes opções no Brasil.

Das graduações específicas de figurino, no mapa de Joana Imparato consta a UFRJ<sup>40</sup>, com o curso de Artes Cênicas com Habilitação em Indumentária; a Unirio<sup>41</sup>, com o Bacharelado em Cenografia e Indumentária; e a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)<sup>42</sup>, com o curso superior tecnológico em Artes do Espetáculo que abrange figurino, cenografia e iluminação. Todas as instituições, neste caso, são públicas. A graduação em Indumentária da UFRJ será nossa escolha para análise, por apresentar uma grade com mais disciplinas referentes ao figurino e por contarmos com relatos da figurinista Dani Lima, egressa do curso de indumentária, em entrevista concedida para a investigação disponibilizada na íntegra no Apêndice A, B e C, cujos trechos pertinentes a esta pesquisa estão analisados no Capítulo 3.

O curso da UFRJ iniciou como uma especialização de Indumentária Histórica, ministrada por Sofia Jobim Magno de Carvalho, na graduação em Artes Decorativas da então Escola Nacional de Belas Artes. Segundo Maria Cristina Volpi (2016, p. 304), “A contratação de Sofia, em 1949, para ministrar a especialização de indumentária, fundamentava-se em sua notória experiência como professora de corte e costura, usos e costumes e sua habilidade como ilustradora”. De acordo com Madson Oliveira e Larissa Elias (2014), após a reforma universitária de 1968, no ano de 1971 a especialização em cenografia se torna graduação, seguida da especialização em indumentária, que seriam cursos independentes até 1974 – quando é criado o bacharelado em Artes Cênicas com habilitações em Cenografia e Indumentária.

Segundo os autores, no início o corpo docente do curso contava com Fernando Pamplona, Beth Filipecki, Rosa Magalhães, Helio Eichbauer, dentre muitos outros artistas do teatro, ópera, TV e Carnaval, nomes que junto aos alunos e alunas muito contribuíram com a construção da identidade visual das Artes Cênicas no Brasil. Com o passar dos anos, ocorreram mudanças no curso, reformas curriculares, uma em 1983 e outra em 2014, com acréscimo de disciplinas como a optativa de TV e Cinema, que não existia no currículo da primeira reforma, a supressão de outras matérias e até a tentativa de mudança do nome do

---

<sup>40</sup> Disponível em: <https://eba.ufrj.br/cursos-disciplinas/>. Acesso em: out. 2024.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/cenografia/sobre-o-curso>. Acesso em: out. 2024.

<sup>42</sup> Disponível em: <https://www2.ufrb.edu.br/tae/sobre-o-curso>. Acesso em: out. 2024.

curso na segunda reforma, pois havia a percepção de que o conceito de Indumentária já não correspondia mais à formação que se pretendia nem com a nomeação do(a) profissional ali formado, o(a) figurinista.

Mas a mudança do nome não ocorreu, pois demandaria a criação de um novo curso, o que, na ocasião, não era possível, já que a prioridade era reestruturar a grade curricular – que, vale ressaltar, tem como base o fazer teatral das Artes Cênicas (Oliveira; Elias, 2014).

Atualmente, o ingresso no curso de Indumentária da UFRJ se dá apenas pelo Sistema de Seleção Unificada (Sisu), por meio da pontuação alcançada pelo(a) candidato(a) no Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), mas anteriormente, além da etapa geral, o ingresso no curso contava com o Teste de Habilidades Específicas (THE), onde os(as) vestibulandos(as) aprovados(as) na etapa do Enem passavam para esta nova etapa. O THE de 2011<sup>43</sup>, encontrado na internet, conta com questões que, a partir de um enunciado indicado e utilizando lápis ou lapiseira 6B (macio), lápis de cera, hidrocor ou lápis de cor, pastel (bastão), caneta, borracha e cola, o candidato deveria produzir representações gráficas, bem como responder a questões dissertativas relacionadas à bibliografia indicada e a um espetáculo teatral que deveria ser previamente assistido.

Localizado no campus da Ilha do Fundão, no Rio de Janeiro, o curso de Indumentária, segundo o *site* da instituição, conta com oficinas e ateliês, compartilhados com os outros cursos da escola para criação e produção dos projetos de figurinos e adereços. A grade curricular<sup>44</sup> possui disciplinas teóricas e práticas como “Figurino”, que é seriada e no currículo anterior levava também o nome de “Indumentária”, “Técnicas de Figurino”, “Adereços”, “Desenho” (artístico, anatômico e técnico), dentre outras, todas obrigatórias. As disciplinas optativas, que não são necessariamente oferecidas todos os semestres, têm como títulos “Figurino e Moda”, “Figurino para Carnaval”, “Figurino para TV e Cinema”, como citado anteriormente, e outras mais.

Segundo o projeto pedagógico do curso, a Indumentária da UFRJ tem o número mínimo de 2.400 horas para serem cumpridas em até, no máximo, 12 semestres sequenciais, entre disciplinas obrigatórias, optativas e atividades complementares, e não conta com estágio obrigatório. A conclusão do curso se dá, segundo consta na grade curricular, com o projeto de

---

<sup>43</sup> Teste de Habilidades Específicas do curso de Cenografia e Indumentária realizado em 2011 na Escola de Belas Artes da UFRJ. Disponível em:

[https://oficinadesenho.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/concurso\\_2011\\_arte-cenica.pdf](https://oficinadesenho.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/concurso_2011_arte-cenica.pdf) Acesso em: 29 jul. 2024.

<sup>44</sup> Curso de Graduação em Artes Cênicas - Indumentária. Disponível em:

<https://siga.ufrj.br/sira/temas/zire/frameConsultas.jsp?mainPage=/repositorio-curriculo/80321AA3-92A4-F79D-17FC-0CB0B90EC4EB.html> Acesso em: 29 jul. 2024.

graduação em figurino, que consiste no desenvolvimento de um projeto de figurino para um setor específico das artes cênicas (teatro, dança, circo, ópera, performance), para o espetáculo de carnaval ou para as artes do vídeo, a ser apresentado a uma banca examinadora.

A figurinista Dani Lima, que nos concedeu entrevista para esta pesquisa, é egressa do curso de indumentária da UFRJ da turma de 2008 e compartilhou seu trabalho de conclusão de curso, feito junto com a colega de turma e também figurinista Fernanda Garcia. A monografia foi elaborada com inspiração na obra *A Cartomante*, de Machado de Assis, e é composta por escrita do conceito do projeto, painéis de referências, a descrição das personagens, a decupagem dos figurinos nas cenas, o orçamento e os desenhos de croquis. Além do projeto, também foi proposto que ao menos um dos figurinos criados fossem executados.



Figura 38 – À esquerda croqui de Dani Lima para a personagem Rita; à direita, Dani Lima e Fernanda Garcia fazendo ajustes no figurino executado.

Fonte: imagens cedidas do próprio acervo da figurinista Dani Lima.

A partir deste contexto, podemos compreender que o curso de Indumentária da UFRJ foi historicamente moldado por uma forte influência do teatro e das artes cênicas. Com o passar das épocas e as transformações com o audiovisual, o curso se adaptou e expandiu, incluindo disciplinas “Figurino para TV e Cinema”, ainda que optativas, e promovendo oficinas e projetos de figurino direcionados a diversos segmentos artísticos. Embora disciplinas relacionadas à moda ou ao teatro possam contribuir em vários aspectos técnicos e conceituais para o figurinista que atua no audiovisual, o mercado em específico exige uma preparação mais voltada para o campo, com conhecimentos técnicos específicos de produção, o que nem sempre é abrangido de forma aprofundada no curso.

No caso das graduações em áreas correlatas, que possuem ao menos uma disciplina tratando de figurino, Joana Imparato apresenta em seu mapeamento um considerável aumento no número de instituições em relação às graduações específicas. São 27 cursos, divididos em

12 estados do país, que ofertam ao menos uma disciplina de figurino e são atrelados às áreas de Artes Cênicas e Design de Moda, com exceção do curso de Direção de Arte da Universidade Federal de Goiás, que tem como foco formar profissionais que atuem no campo das visualidades, sonoridades nas artes da cena, englobando estudos ligados à iluminação cênica, figurino e caracterização, cenografia, máscaras e mascaramentos, formas animadas, trilha sonora, dentre outros.

Talvez quem busca por estes cursos inicialmente não tenha o intuito de ser um(a) figurinista, mas o contato com as disciplinas que tratam do figurino, a depender da abordagem e das metodologias aplicadas, pode despertar o interesse do(a) discente em seguir na área.

A seguir, analisaremos três disciplinas que tratam do figurino em três cursos de diferentes instituições: “Bacharelado em Interpretação Teatral” da UFOP (instituição na qual me formei), que não consta no mapa de Imparato, mas que oferece uma disciplina de “Caracterização”; a “graduação em Moda” da FAAP, citada no mapa e que oferece a disciplina de “Figurino”, ministrada pela professora M.<sup>a</sup> Cris Rose, que também concedeu entrevista para esta pesquisa, trazendo mais detalhes sobre suas aulas; e a graduação em “Direção de Arte” da UFG, que na atual grade curricular (2023) oferece disciplinas diretamente relacionadas a figurino e caracterização, como “Maquiagem e Caracterização”, “Figurino e Adereços”, “Corpo e Imagem”, dentre muitas outras que se relacionam com o campo como “Desenho”, “Cultura Visual”, “Máscaras e Mascaramentos”, “Materiais e Meios Tridimensionais” e que contribuem para as dramaturgias visuais e poéticas da imagem.

Entre os anos de 2010 e 2014 cursei o bacharelado em interpretação teatral na UFOP, e no terceiro período, em 2011, cursei a disciplina “Caracterização”, com a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Bruna Christófaru. Sobre o nome da disciplina, o *Dicionário do Teatro*, de Patrice Pavis (1999, p. 38), traz o termo “Caracterização” fazendo referência à “técnica literária ou teatral utilizada para fornecer informações sobre uma personagem”, não havendo menção direta a respeito da maquiagem ou ao figurino. Ainda sobre a definição da caracterização, a pesquisadora e maquiadora Mona Magalhães acrescenta:

Na encenação, a construção do rosto da personagem está inserida na caracterização que o ator utiliza para compô-la de uma forma geral, e também os recursos que ele utiliza para criar suas personagens, como corpo e voz. No entanto, trata-se aqui, da construção visual dos seres fictícios, especificamente da construção do rosto por meio da maquiagem. Lembrando, ainda, que o figurino faz parte da caracterização visual da personagem. (Magalhães, 2008, p. 211)

Segundo o mais atual PPC<sup>45</sup>, o mencionado Projeto Pedagógico de Curso, de Licenciatura em Artes Cênicas da UFOP, a disciplina de “Caracterização” é a mesma dos cursos de bacharelado em Interpretação e Direção Teatral e de Licenciatura e conta com a carga horária de 72 horas, divididas entre 2 horas de aulas teóricas e 2 horas de práticas na semana, e a ementa propõe os seguintes temas: “Caracterização cênica. Figurino & Maquiagem. Elementos fundamentais da maquiagem. Elementos fundamentais do figurino. O figurino como forma de expressão cênica. A maquiagem como forma de expressão cênica [...]” (Projeto Pedagógico de Curso, 2019, p.167), trazendo, assim como Mona Magalhães indica, as duas áreas funcionando dialogicamente.

Na ocasião em que cursei a disciplina, das recordações e materiais que guardei, tivemos aulas teóricas com materiais de apoio sobre figurino e maquiagem, como *Vestindo os Nus* (2004), de Rosane Muniz, e *Desenho de Moda e Anatomia* (2009), de Denise Voss. Produzimos seminários em grupos sobre a caracterização de espetáculos. Meu grupo tratou dos figurinos nas montagens de Bertold Brecht (1898–1956) assinados pelos cenógrafos Caspar Neher (1897–1962) e Teo Otto (1904–1968). Fizemos exercícios de maquiagem, com o papel manteiga sobre as nossas fotos e o mesmo exercício foi usado para croquis dos figurinos. Fizemos uma visita técnica ao acervo de figurinos da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, e no final do curso da disciplina produzimos um projeto de caracterização, com figurino e maquiagem, de uma personagem de uma peça teatral por nós escolhida.

Para meu projeto escolhi a personagem “Alaíde” da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912–1980) (Figura 39).



<sup>45</sup> Disponível em:

[https://deart.ifac.ufop.br/sites/default/files/deart/files/ppc\\_-\\_2019\\_-\\_licenciatura\\_em\\_artes\\_cenicas\\_-\\_ufop.pdf?m=1632089262](https://deart.ifac.ufop.br/sites/default/files/deart/files/ppc_-_2019_-_licenciatura_em_artes_cenicas_-_ufop.pdf?m=1632089262) Acesso em: 02 ago. 2024.

Figura 39 – À esquerda, exercício de luz e sombra em desenho de trajes; à direita, croqui com proposta de figurino para a personagem Alaide.  
Fonte: próprio acervo.

Durante o curso era comum que nós, discentes, criássemos e produzíssemos figurinos e os demais elementos da cena para exercícios de direção, interpretação e os trabalhos de conclusão de cursos nossos e de colegas. Mas posso falar pela minha experiência que não havia um entendimento profissional do fazer figurino e não se pensava que futuramente poderia trabalhar com figurino. No meu Trabalho de Conclusão de Curso (2014), produzi um espetáculo solo de rua intitulado *Autorretrato Epidérmico*, a partir do qual criei e confeccionei, com auxílio de colegas do curso, a dramaturgia, a cenografia, o figurino e a trilha. E um dos apontamentos da banca examinadora na época foi “Você está se formando em interpretação teatral e não em cenografia e figurino”.



Figura 40 – Registros da apresentação do meu trabalho de conclusão de curso *Autorretrato Epidérmico* em Ouro Preto (2014).  
Fonte: foto de Fernanda Silva (acervo do autor).

Esta breve experiência com a disciplina de “Caracterização” propiciou um primeiro contato significativo com o figurino e, embora eu inicialmente não tivesse clareza de que escolheria essa área profissionalmente, a despeito do que disse um dos membros da banca, tais exercícios práticos dentro e fora da disciplina de caracterização contribuíram para desencadear uma mudança de trajetória profissional, ampliando os horizontes de campos nos quais eu poderia atuar. Neste contexto, podemos entender que, num curso de interpretação teatral, as disciplinas que abordam os diferentes elementos da cena, como cenografia, caracterização, iluminação e outras mais cumprem mais o papel de criar um entendimento a respeito da encenação para somar ao repertório daqueles atores e atrizes que estão ali se formando, ou ainda, podemos supor que o curso tenha uma visão e um direcionamento mais

colaborativo, no sentido de participação de todos(as) na criação e execução da encenação, não delimitando as funções exercidas.

Quanto a considerarmos a formação em moda como opção para profissionalização em figurino, a FAAP, uma instituição privada, no bacharelado em Moda oferta a disciplina de “Figurino”, segundo a matriz curricular<sup>46</sup> mais atual (2022), no quinto semestre do curso. O projeto pedagógico<sup>47</sup> do curso coloca o figurino como uma das áreas possíveis de o(a) aluno(a) atuar profissionalmente.

Criada e ministrada desde seu início pela figurinista e mestra Cristiane Rose, que tem ampla experiência no audiovisual, a disciplina conta com uma carga-horária de 72 horas, divididas em duas aulas na semana, e a ementa apresenta “Figurino como elemento de significação cênica; Composição de figurino para teatro, cinema, televisão e outros meios de manifestações artísticas; Tipos de construção de personagem para teatro, cinema e televisão.” (PPC, 2022, p. 61). As referências bibliográficas contam com nomes como Rosane Muniz, Adriana Leite, Lisette Guerra, Fausto Viana, Marie Louise Nery, Christian Lacroix, Konstantin Stanislavski, e outros mais. Uma informação interessante é que o livro *A Evolução da Indumentária: Subsídios para a Criação de Figurinos* (2003), da autora Marie Louise Nery, também consta na bibliografia da disciplina de Desenho de Moda IV do curso.

Na entrevista concedida para esta pesquisa, Cristiane Rose – ou Cris, como costuma ser chamada – contou que a disciplina de “Figurino” se tornou eletiva para outros cursos, sendo procurada por discentes de Rádio e TV, Cinema, Marketing e outros mais, com interesse no figurino. Quanto a tratar do figurino no audiovisual, ela considera que as aulas de leitura e decupagem do roteiro são muito importantes, pois nelas é possível um olhar técnico sobre as informações implícitas no texto, como as roupas duplas para uma cena de queda de cavalo, por exemplo, o que é uma etapa fundamental para o bom andamento da criação e execução dos figurinos. Cris também acrescentou que é coerente a disciplina ser ofertada apenas a partir do quinto semestre do curso, pois é quando o(a) discente vem com uma bagagem maior sobre o campo da moda, podendo desconstruir o conceito mercadológico de público-alvo, trazendo o conceito de construção de uma identidade para a personagem, para o figurino.

---

<sup>46</sup> Disponível em:

[https://www2.faap.br/wp-content/uploads/2023/07/matriz-curricular-moda-faap.pdf?\\_gl=1\\*1t0lwoj\\*\\_gcl\\_au\\*MTE5MDU5NTkyOC4xNzIyNDYxNzM4](https://www2.faap.br/wp-content/uploads/2023/07/matriz-curricular-moda-faap.pdf?_gl=1*1t0lwoj*_gcl_au*MTE5MDU5NTkyOC4xNzIyNDYxNzM4). Acesso em: 22 ago. 2024.

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.faap.br/wp-content/uploads/2023/07/edital-2021-moda-faap.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2024.

No final da disciplina, cada discente precisa elaborar um projeto de figurino baseado em um roteiro, uma performance, uma apresentação de musical ou algum outro campo por ele(a) escolhida, e é preciso também que ele(a) execute, materialize, este projeto de figurino. No final do curso de moda é possível que o(a) discente possa fazer um projeto de figurino como seu trabalho de conclusão de curso, e assim como na disciplina deve executar a proposta e apresentá-lo a uma banca examinadora.

A formação em moda na FAAP se apresenta e se afirma como uma possibilidade para a formação de profissionais da área do figurino. As disciplinas oferecidas de desenho, história da moda, oficina de materiais e outras mais, fornecem subsídios técnicos e teóricos para a atuação no campo do figurino e a disciplina de figurino do curso, além de tratar das diversas linguagens da cena, ainda pode contar com a experiência de anos no audiovisual da professora e figurinista Cris Rose, que se mostra como um diferencial e pode encurtar caminhos e dificuldades de atuação na profissão. Este exemplo nos mostra que a moda, que já acompanha o figurino há tanto tempo nas produções, pode ser uma boa aliada nas questões de formação e profissionalização do figurino.



Figura 41 – Croqui e figurino criado e executado por Pâmela Vichier na disciplina de Figurino do curso de Moda da FAAP.

Fonte: Cedido do próprio acervo de Pâmela Vichier.

O curso de Direção de Arte da UFG foi criado em 2010 na Escola de Música e Artes cênicas com o objetivo, segundo o atual PPC<sup>48</sup> do ano de 2023, de formar profissionais da Direção de Arte com competência para atuar nas visualidades e sonoridades das artes da cena. De acordo com o PPC do curso de bacharelado:

O curso propõe uma perspectiva transdisciplinar entre teatro, cinema e artes visuais tendo em vista uma autonomia criativa do diretor de arte em consonância com as práticas do design da performance e espaço onde os dispositivos poéticos são convocados para o processo criativo. Conferindo a esse profissional recursos fundamentais para o exercício da Direção de Arte de acordo com as características de cada linguagem. O curso Direção de Arte da Universidade Federal de Goiás situa-se no campo das Artes da Cena, enfocando a área das visualidades e plásticas da cena em contextos presenciais (espetaculares) e mediados (audiovisuais). (PPC Direção de Arte, 2023, p. 14)

A matriz curricular engloba disciplinas ligadas à iluminação cênica, cenografia, máscaras, formas animadas, trilha sonora, figurino e caracterização. Para além das disciplinas entendidas geralmente de forma compartimentada, executada por diferentes profissionais e departamentos (cenografia, iluminação e figurino) em projetos de maior ou menor complexidade, existem as disciplinas que atendem e contribuem para todos estes diferentes direcionamentos como: “Princípios da Linguagem Visual”, “Performatividades”, “Desenho”, “Projetos Artísticos com Eletrônicos”, “Dramaturgias” e “Cultura Visual”. O PPC conta também com disciplinas de “História do Teatro Brasileiro”, “Teatro Latino Americano”, “Teatro Goiano”, “História do Cinema”, “Videoarte” e “Teatro e Audiovisual”. No que diz respeito às disciplinas relacionadas ao figurino e à caracterização, tem-se “Maquiagem e caracterização”, “Figurinos e Adereços”, “Corpo e Imagem” e “Máscaras e Mascaramentos”.

Como se pode observar, o curso como um todo aposta na transdisciplinaridade e compreende que os conteúdos passados para futuros profissionais que atuarão na iluminação, cenografia e figurino podem ser absorvidos tanto presencialmente quanto mediados (audiovisual), conforme mencionado na citação. Essa inter-relação entre disciplinas, bem como entre o teórico e a prática artística, denota a importância da transdisciplinaridade, pois prepara discentes para atuar em um campo cada vez mais híbrido e multifacetado.

A disciplina como a do segmento de “Figurino e Adereços” não deixa de apresentar os conteúdos tipicamente necessários para o campo profissional do futuro figurinista; por outro lado, conta uma gama de diferentes abordagens. Por exemplo, nesta disciplina são abordadas

---

<sup>48</sup> Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/PPC\\_Direcao\\_de\\_Arte\\_2023.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/PPC_Direcao_de_Arte_2023.pdf). Acesso em: 13 set. 2024.

duas metodologias projetuais: a primeira tipicamente conhecida no ramo mercadológico iniciando pela decupagem do roteiro, pesquisa iconográfica e de materiais, esboços dos modelos, criação dos painéis de referência, execução ou empréstimo das peças, etc.; a segunda abordagem segue a metodologia debatida por Donatella Barbieri (2020) e Sofia Pantouvaki (2021), que leva em conta o agenciamento dos materiais utilizados como figurino como fio condutor para a construção da performance. A partir desta última abordagem as hierarquias de uma construção cênica se desestabilizam; a conceituação e a narrativa podem vir depois, o que privilegia o experimentalismo e as possibilidades criativas no exercício de criação do figurino. Neste sentido, as duas abordagens são apresentadas por serem importantes e complementares: a primeira por atender às demandas do mercado e os meios de subsistência do profissional e a segunda por ser um espaço como um laboratório criativo que pode alimentar e impulsionar as práticas esperadas pelo mercado.

A disciplina de “Maquiagem e Caracterização” apresenta metodologias projetuais específicas para o trabalho em escala industrial, com a pesquisa iconográfica, construção de painéis, desenhos em *facecharts* e as técnicas de execução da maquiagem. Por outro lado, conta com exercícios como a pintura corporal feita a partir de projeção de imagens, experimentos da animação a partir das cores da maquiagem e cores da iluminação, dentre outros. A seguir imagens do trabalho de maquiagem apresentado pela aluna Ana Luiza Ariza, nesta mesma disciplina, o qual o tema proposto era repetições e fractais, a relação 2D e 3D, o qual ela se inspirou nos trabalhos do artista gráfico holandês Maurits Cornelis Escher para a criação.



Figura 42 – Trabalho de maquiagem criado e executado por Ana Luiza Ariza na disciplina “Maquiagem e Caracterização” do curso Direção de Arte da UFG.

Fonte: Cedido do próprio acervo de Ana Luiza Ariza.

Ao longo do curso, o(a) discente cursa disciplinas integrativas e práticas como “Laboratório de Direção de Arte”, ao final do curso é necessário também apresentar uma investigação teórica (que pode ou não ser baseada em um projeto prático) na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

Contudo, tais aprendizados são necessários para o desenvolvimento de profissionais capazes de atuar de maneira mais fluida e adaptável em um campo que exige cada vez mais versatilidade e inovação. Ao combinar práticas tradicionais com experimentações, o curso prepara seus estudantes para navegar e prosperar em um campo multifacetado e em constante transformação.

Quanto à pós-graduação, segundo a LDB, compreende programas de mestrado e doutorado, chamados *stricto sensu*, mais voltados para profissionais que pretendem seguir na carreira acadêmica, obtendo o diploma que confere o título de mestre(a) ou doutor(a); e cursos de especialização, chamados *lato sensu*, que têm o objetivo de atualizar conhecimentos adquiridos na graduação, desenvolvendo competências técnicas e aperfeiçoamento profissional e conferindo certificados.

Ao longo dos anos foi crescente o número de pesquisas de mestrado e doutorado sobre o campo do figurino, com diversos temas e abordagens, como esta, por exemplo. Por esta diversidade e quantidade de pesquisa, e por estarmos mais inclinados às questões que tratam da formação e capacitação profissional para o trabalho com o figurino, trataremos das especializações, que apresentam este viés.

Continuando com o mapeamento de Joana Imparato, na época da sua pesquisa, em 2019, ela identifica três pós-graduações *lato sensu* que tratam do figurino, mas apresenta documentos de duas delas (pois a terceira, da Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo, ainda não estava em atividade): o Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e a Universidade Veiga de Almeida (UVA) do Rio de Janeiro. Hoje, em 2024, contamos apenas com a pós-graduação Belas Artes em funcionamento.

Intitulada “Cenografia e Figurino”, a pós-graduação da Belas Artes de São Paulo é privada, com possibilidade de bolsas de estudos, e tem a duração de 400 horas, que devem ser cumpridas em três semestres de aulas. Segundo consta no *site*<sup>49</sup> do curso, do total de horas, 100 delas são de disciplinas que fazem menção ao figurino, como “Composição e Estética em Figurino”, “Desenho Tecnológico para Figurinos”, “Figurino no Audiovisual”, dentre outras,

---

<sup>49</sup> Disponível em:

<https://www.belasartes.br/pos-graduacao/matriz-cursos-de-pos-graduacao/cenografia-e-figurino/>. Acesso em: 13 set. 2024.

sendo as demais horas de disciplinas relacionadas à Cenografia, Maquiagem (Caracterização Cênica), Iluminação, Narrativas Sonoras, as optativas e a escrita do TCC. Ao final, o(a) discente escolhe um tema de seu interesse nas áreas abordadas nas disciplinas e, sob orientação de um(a) do(a)s docentes, produz o TCC que deve passar por uma banca para aprovação. Como exemplo temos o TCC de Thaís Bergamo, assistente de figurino do audiovisual, que em 2017 apresentou sua pesquisa sobre *Envelhecimento e Vivência de Figurino*, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Cris Rose, que também leciona no curso.

É inerente à pós-graduação *lato sensu* o objetivo de aperfeiçoamento e capacitação profissional, o que a coloca como uma possibilidade de profissionalização de graduado(a)s que tenham interesse em atuar na área do figurino. Apesar de ser um curso interdisciplinar, que também trata da cenografia, a quantidade de disciplinas de figurino é satisfatória, tratando inclusive do figurino no audiovisual.

### 2.1.2 Cursos técnicos

Segundo o Ministério da Educação,<sup>50</sup> cursos técnicos são aqueles que habilitam para o exercício profissional em funções reconhecidas pelo mercado de trabalho a partir do desenvolvimento de saberes e competências que auxiliem na aprendizagem e desenvolvimento de novas técnicas e tecnologias que possam trazer melhorias para os setores de produção e serviços. Os cursos técnicos podem ser oferecidos em instituições públicas e privadas devidamente credenciadas pelos sistemas de ensino federais, estaduais ou municipais, e são destinados às pessoas que estejam cursando ou tenham concluído o ensino médio. Com uma carga horária que varia entre 800 e 1.200 horas, para a obtenção do diploma de técnico é necessária também a conclusão do ensino médio.

No mapa de cursos de figurino de Joana Imparato, a autora não trata dos cursos técnicos. Faz menção à Escola SP de teatro, que está localizada na cidade de São Paulo e oferta o curso de Cenografia e Figurino, mas opta por não o analisar, pois a escola na ocasião não era reconhecida pelo MEC e, por desenvolver uma proposta de ensino e aprendizagem diferente das demais (uma matriz curricular não seriada e sem disciplinas fixas, com módulos, projetos e eixos de pesquisa), consideramos que caberia em uma outra análise, já que ela trata de um modelo mais clássico.

---

<sup>50</sup> Disponível em:

<http://portal.mec.gov.br/cursos-da-ept/cursos-da-educacao-profissional-tecnica-de-nivel-medio>. Acesso em: 24 set. 2024.

Na busca, então, por outros cursos técnicos de figurino no Brasil, que dialoguem com cursos anteriores, consta no Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT) na plataforma do Ministério da Educação, duas instituições públicas que ofertam o curso: o Centro Interescolar de Cultura, Arte, Linguagens e Tecnologia, em Belo Horizonte, e a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), esta última sobre a qual escolhemos trazer mais informações, por estar localizada em uma região diferente dos demais outros cursos apresentados, que está em sua maioria no Sudeste, com exceção do Tecnólogo da UFRB, e também por ser o curso que aparece na entrevista concedida à esta pesquisa por Andy Lopes.

Compartilhado pela Professora Doutora Graziela Ribeiro, professora no Instituto de Ciências da Arte e quem conheci no Grupo de Trabalho de Traje da Cena do 19º Colóquio de Moda de 2024, o plano pedagógico do curso não se encontrava on-line na página<sup>51</sup> da instituição. Nele consta que o curso teve início em 2010, a princípio em caráter experimental, e que em 2015 foi incluído no Catálogo Nacional de Cursos Técnicos, sendo nomeado de Curso Técnico de Figurino Cênico.

O curso tem uma carga horária total de 1.344 horas e acontece nos períodos matutino e noturno, dividido em quatro semestres e dois módulos, marcados pelos componentes “Prática de Montagem em Figurino Cênico I e II”, que tem o propósito de integrar os(as) discentes com os outros cursos técnicos da escola nas montagens, e conferem qualificações distintas ao fim de cada um deles, assistente de figurino cênico e técnico em figurino cênico, respectivamente.

O PPC do curso apresenta uma perspectiva regional e ambiental, pois, em alguns trechos do texto, é citada a Amazônia como fonte de conhecimento cultural e artístico e também é proposta a utilização de recursos naturais provenientes da região e a reutilização de materiais descartáveis domésticos e de indústrias. Este aspecto se confirma quando Andy, que foi aluno do curso, comenta em sua entrevista concedida para a pesquisa.

*[...] aí você aprende de tudo lá no curso. Você aprende a fazer cabeça, a fazer a estrutura de buriti. [...] Buriti é uma palha, que ela é que você faz a tala, sabe que faz pipa? Só que ela é muito leve e você consegue fazer umas coisas arquitetônicas através dela e é muito usada, por exemplo, lá em Parintins, para fazer aqueles carros gigantes, que você consegue criar arquiteturas e de uma forma leve, sem ser através de... você substitui o ferro pelo buriti. (Andy, fala da entrevista)*

Durante a formação é possível que os(as) discentes façam pesquisas científicas ao participarem dos projetos de docentes do curso e também participem de programas de

---

<sup>51</sup> Disponível em: <https://www.ica.ufpa.br/index.php/figurino>. Acesso em 29 de Set de 2024.

extensão, visando mais qualificação e difusão do conhecimento científico, tecnológico e cultural, em especial, para a realidade amazônica. Como exemplo dos programas de extensão “Artes Carnavalescas: cenografia, figurino e maquiagem no desfile da escola de samba”, o “Acervo de figurino da ETDUFPA” ou o “Auto do Círio”, que é um programa de extensão da área de Arte da Universidade Federal do Pará.

O PPC faz menção ao compromisso do curso com a Lei n. 11.645/2008, que trata da obrigatoriedade de estudo da cultura Afro-brasileira e Indígena, e com a questão dos direitos humanos, sendo aplicados no espaço acadêmico, na literatura estudada e também nas produções artísticas dos(as) discentes. A ETDUFPA também se compromete com o plano de metas inclusivas para a viabilização da política de inclusão, ofertando a formação continuada aos docentes e técnicos, adaptação do prédio destinado ao uso coletivo e aquisição de materiais apropriados, a fim de eliminar barreiras físicas, estruturais, pedagógicas e atitudinais.

As disciplinas oferecidas pelo curso, 22 no total, todas divididas entre teoria e prática, em sua maioria tratam de elementos específicos do figurino, como “Indumentária”, “Representação Gráfica para Figurino I”, “Materiais Têxteis e Aviamentos”, “Modelagem e Costura I”, e as demais abordam assuntos de áreas complementares, como “História da Arte”, “Poéticas em Teatro” e “Poéticas em Dança”. Nas duas disciplinas de “Práticas de Montagem de Figurino Cênico”, os(as) discentes fazem assistência para figurinistas e assinam figurinos das montagens de Teatro e Dança de conclusão de curso da escola. Andy relata este processo em sua entrevista.

*Fui fazer esse curso, e a cada ano, cada final de semestre (o curso é 2 anos e é um técnico): você, com uma dupla, tanto figurino, técnico em ator, em dança, em cada turma é obrigatório fazer uma apresentação de final de ano. É onde acaba todo mundo participando. Aluno de figurino vai assinar uma peça de dança, vai assinar uma peça de teatro. Você aprende na prática todo esse processo, ir na reunião de roteiro, ler roteiro, decupagem, tem que apresentar a proposta, a referência... Ela disponibiliza uma verba, que não é muita também, não dá para fazer muita coisa. Então tem que “dar os seus pulos”, né? E aí a gente tem essa oportunidade de aprender, de fazer na prática, porque essa peça vai estrear, vai abrir bilheteria, vai ser anunciada. Vai estar aberto para o público, para todo mundo ir lá. É uma coisa tipo “séria” mesmo (Andy, fala da entrevista).*

Diante das propostas apresentadas pelo PPC do curso técnico em figurino da ETDUFPA, revela-se um contexto propício para a profissionalização na área de figurino, em especial do teatro, o que, apesar de ser inerente a esta modalidade de ensino, pela fala de Andy, confirma o êxito em colocar em prática este plano. Apesar de entre as disciplinas

oferecidas não conter nenhuma que trate diretamente do Cinema ou do Audiovisual, há dois momentos em que no plano pedagógico o tema é abordado: na disciplina “Projeto de Figurino Cênico”, onde consta como referência bibliográfica básica o livro *Entre Tramas, Rendas e Fuxicos – O Figurino na Teledramaturgia da TV Globo* (2009), e quando são colocados dentre as opções de trabalhos das áreas de Cenografia e Figurino Cênico o Cinema e a Televisão.



Figura 43 – Croqui e figurino criado e executado por Allyster Fagundes no curso técnico de figurino da ETDUFPA.

Fonte: Cedido do próprio acervo de Allyster Fagundes.

### 2.1.3 Cursos livres e de extensão

Imparato também apresenta em sua pesquisa uma categoria de cursos livres e de extensão em figurino para audiovisual, pois nestas modalidades de ensino é possível abordar temas mais específicos. Os cursos livres e de extensão não são oferecidos regularmente, variando de acordo com a procura, o interesse e oferta do(a)s das instituições e dos docentes. Apesar de serem parecidos, aqui faremos uma distinção entre cursos livres e de extensão, pois são desenvolvidos e oferecidos em diferentes contexto do ensino formal e não formal.

Segundo a LDB, inciso IV, Artigo 44, a educação superior abrangerá cursos de extensão, abertos a candidatos que atendam aos requisitos estabelecidos em cada caso pelas instituições. Consta no Plano Nacional da Educação (PNE<sup>52</sup>), de vigência de 2001-2010, que os objetivos das extensões nos cursos superiores é atender as necessidades da educação continuada de adultos, com ou sem formação superior, na perspectiva de integrar o necessário esforço nacional de resgate da dívida social e educacional.

<sup>52</sup> Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/L10172.pdf>. Acesso em: 03 out. 2024.

Os cursos de extensão são de curta ou média duração e são oferecidos por docentes de instituições de ensino credenciadas pelo MEC, podendo ser presenciais ou à distância em escolas técnicas ou universidades, sejam elas públicas ou privadas, características que os incluem na categoria de cursos formais.

Os cursos, que podem ser pagos ou gratuitos, independente se a instituição é privada ou não, também se dividem em algumas modalidades, difusão, aperfeiçoamento e qualificação, variando de acordo com o número de horas de duração ou ao público que é oferecido, podendo ser para a comunidade geral, exigindo ou não uma formação básica e/ou técnico e/ou superior e estando ou não em um cursos técnico ou graduação, o que, inclusive, o define como extensão, uma extensão da instituição de ensino. Dos cursos de extensão em figurino selecionados por Imparato em sua pesquisa, em 2019, a Belas Artes e a Santa Marcelina, ambas de São Paulo, e o Instituto de Artes e Técnicas em Comunicação (IATEC), em Fortaleza, não estão sendo oferecidos atualmente. Procurando então por outros cursos de extensão na internet, foram encontrados apenas cursos de instituições privadas, pois nas instituições públicas geralmente os cursos são oferecidos no início dos semestres. A Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRio) tem dois cursos disponíveis atualmente: “Desenho de Figurino e Indumentária”<sup>53</sup> e “Figurino de Época para Cinema, Teatro e TV”<sup>54</sup>, ambos de 24 horas e destinados a pessoas interessadas em figurino. O Senac de São Paulo oferece o curso “Figurino, Artes e Performance”<sup>55</sup>, com 32 horas de duração e para pessoas que estejam na graduação ou já tenham concluído. Nas duas instituições os cursos são teóricos e práticos e abordam, além da linguagem cênica, o audiovisual; são pagos, as turmas abrem de acordo com a procura e ao final os(as) discentes recebem certificados com validade universitária.

Os cursos livres, que são não formais, têm finalidades diversas, seja um primeiro contato com alguma área ou para o aperfeiçoamento profissional, e se diferem das extensões pois, segundo o ministério da educação,

[...] não precisam ser autorizados ou reconhecidos pelos órgãos de regulação dos sistemas de ensino federal, estadual ou municipal e podem ser ofertados por pessoas físicas ou jurídicas de qualquer natureza, com finalidades

---

<sup>53</sup> Disponível em: <https://ccec.puc-rio.br/Site/Folder?nCurso=desenho-de-figurino-e-indumentaria&nInst=CCE>. Acesso em: 02 out. 2024.

<sup>54</sup> Disponível em: <https://ccec.puc-rio.br/site/folder?nCurso=figurino-de-epoca-para-cinema.-teatro-e-tv&nInst=cce>. Acesso em: 02 out. 2024.

<sup>55</sup> Disponível em: <https://www.sp.senac.br/extensao-universitaria/extensao-em-figurino-artes-e-performances>. Acesso em: 02 out. 2024.

diversas, cujos certificados conferidos, via de regra, não garantem a inserção em atividades profissionais, especialmente no caso de profissões regulamentadas que exigem formação em cursos técnicos ou superiores, nem são aceitos como título de pós-graduação lato sensu. (Brasil, Ministério da Educação, 2023)

Os cursos livres não são regulares, podendo acontecer em qualquer momento, de acordo com a oferta e a procura, seja presencial ou à distância, podendo ser pagos ou gratuitos, apresentando carga horária variável e com emissão de certificado ao final. Os cursos livres não demandam preparo ou conhecimento prévio para quem pretende cursar e não precisam ser lecionados por pessoas com formação acadêmica.

Joana Imparato apresenta em seu mapa oito cursos livres destinados ao figurino, sendo seis deles específicos para o audiovisual. Destaque para o curso de “Direção de Arte - Oficina de Figurino” da AIC, a “Academia Internacional de Cinema”, com 8 horas de duração, e o curso “Figurino para Cinema e TV” da B\_Arco, com duração de 12 horas, ambos em São Paulo e ministrados pela figurinista Alice Alves; dois cursos oferecidos pela AICTV, a Academia Internacional de Cinema e TV, do Rio de Janeiro, de “Figurino de Cinema e TV - Essencial”, com 47 horas e ministrado pela figurinista Bia Nunes, e “Figurino de Cinema e TV – Avançado”, de 65 horas e ministrados pela figurinista Babita Mendonça. De todos estes cursos, atualmente nenhum deles tem sido oferecido.

No ano de 2021 pude fazer o curso livre “A Criação do Figurino e Séries de TV” com a figurinista Verônica Julian. Foi um curso on-line de 7h30 dividido em 3 dias. Na ocasião eu já trabalhava com figurino de publicidade, mas no curso foi a primeira vez que tive contato com a forma de fazer figurino na ficção, filmes e séries, que é uma dinâmica bem diferente da publicidade. Foi apresentado à turma como fazer a leitura técnica do roteiro, a decupagem, a lista de figurinos, o processo de criação e as dinâmicas de trabalho. O curso me ofereceu os saberes necessários para, em seguida, fazer o primeiro trabalho como assistente de uma série.

As extensões e os cursos livres, apesar de estarem atrelados a modelos distintos de formação, o formal e o não formal, respectivamente, têm em comum a possibilidade de abordar assuntos diversos e de variadas maneiras, e ambos são abertos a todo o público, não exigindo formação e/ou experiência prévia no assunto abordado. De todas as possibilidades de cursos de figurino encontrados e apresentados por Imparato, os cursos livres foram os que apareceram em maior quantidade, e inclusive os que tratam de figurino para audiovisual. A partir disto, podemos elaborar que esta grande quantidade de cursos se deve provavelmente pela alta procura, já que o mercado do audiovisual tem se expandido cada vez mais,

necessitando de mais profissionais capacitados, sendo então os cursos livres a forma mais rápida e eficaz de capacitar profissionais.

## 2.2 ENSINO INFORMAL DE FIGURINO

Além do ensino formal e não formal, que se dá em processos mais intencionais, o ensino informal também se faz presente na trajetória e formação de profissionais de figurino do audiovisual. A professora e pesquisadora Maria Alice Ximenes, em entrevista concedida à Rosane Muniz, também professora e pesquisadora da área do figurino, em artigo publicado na revista *dObra[s]* (2008), tem uma fala que aponta para esta direção: “o mergulho científico traz subsídios para uma melhor construção do pensamento e do impulso criativo, mas na prática também temos experiências empíricas que nos oferecem novos caminhos”. (Muniz, 2004). A respeito do ensino informal, para Smith (apud Marandino, 2017), trata-se de um

[...] processo realizado ao longo da vida em que cada indivíduo adquire atitudes, valores, procedimentos e conhecimentos da experiência cotidiana e das influências educativas de seu meio – da família, no trabalho, no lazer e nas diversas mídias de massa. (Marandino, 2017, p. 812)

Podemos localizar então este processo de duas formas: nos aprendizados das etapas comuns ao figurino durante a vida, como aprender a costurar na infância com a avó ou aprender a desenhar na adolescência por meio de vídeos na internet, por exemplo, criando um repertório de fazeres; e no aprendizado direto no trabalho, incidentalmente no dia a dia de acervos, ateliês ou *sets* de filmagem. Nesta forma de aprendizado, para Brandão (1981, p. 20):

Os que sabem: fazem, ensinam, vigiam, incentivam, demonstram, corrigem, punem e premiam. Os que não sabem espiam, na vida que há no cotidiano, o saber que ali existe, vêem fazer e imitam, são instruídos com o exemplo, incentivados, treinados, corrigidos, punidos, premiados e, enfim, aos poucos aceitos entre os que sabem fazer e ensinar, com o próprio exercício vivo do fazer.

No caso do trabalho com figurino no audiovisual, com a chegada de uma pessoa sem experiência prévia (o que não significa que ela não tenha conhecimentos e habilidades prévias, e que talvez sejam estes os motivos para seu interesse e entrada no trabalho), geralmente ela fica na posição de terceira(o) assistente, posto no qual é ensinada(o) e incumbida(o) pelos(as) demais assistentes, e às vezes pela figurinista, a fazer tarefas menos complexas, como organizar sapatos ou separar calças por tamanho, por exemplo. Durante a

execução destas tarefas, que a princípio parecem triviais, mas são de extrema importância para o bom desenvolvimento do trabalho, é o momento em que ele(a) aprende observando os(as) demais colegas na dinâmica de trabalho, escutando, aprendendo o que é, o que se pode fazer e o que não se pode fazer; pergunta, se arrisca e tenta, erra, acerta, e assim vai ganhando a confiança e reconhecimento da equipe, recebendo outras tarefas que envolvam mais responsabilidades.

Com os novos aprendizados, recebidos de quem um dia também já foi terceiro assistente, o(a) aprendiz se torna segundo(a) assistente em outros projetos, e com mais aprendizados e responsabilidades se torna primeiro(a) assistente, até um dia, caso queira e tenha a oportunidade, torna-se um(a) figurinista. Diante de poucas possibilidades de aprendizados formal de figurino, assim se fez e se faz ao longo de muitos anos, um processo de aprendizado informal e geracional de profissionais do figurino no audiovisual.

Ao considerar a formação como uma alternativa para o processo de profissionalização na área de figurino do audiovisual, nos deparamos com diversas possibilidades de ensino e aprendizagem, em diferentes contextos: o formal, o não-formal e o informal. Em linhas gerais, o ensino formal de figurino, considerando os cursos superiores específicos na área ou correlatos, com disciplinas que tratem do tema, as pós-graduações lato sensu e cursos técnicos, fornece conteúdos e práticas sólidas, principalmente ao que se refere ao processo de criação de figurino, trazendo elementos comuns como o desenvolvimento de projetos de figurino, a conceituação, o desenho, a costura, o estudo de materiais, e tratando das diversas cenas em que o figurino está presente, o que dá conta de grande parte das demandas do trabalho com figurino no audiovisual. Mas, se pensarmos no longo tempo de formação destes cursos, diante da urgência em que o crescente mercado audiovisual solicita profissionais, e de que não é comum que as pessoas saibam desde cedo que querem trabalhar com figurino para que façam a escolha de um curso que o(a) capacite para tal, os cursos de extensão e os cursos livres (não-formais), estes últimos que se apresentam em maior quantidade, têm menor duração e abordam conteúdos e práticas intencionalmente atendendo à estas demanda do mercado, no caso, profissionais do figurino. Meio a tudo isso, o ensino informal, segue independente ao longo da vida, atuando ora antes dos processos formais de ensino, criando repertórios dos fazeres comuns ao figurino, ora no dia-a-dia dos trabalhos com figurino, preenchendo lacunas das formações formais e não-formais, ou da falta delas.

## CAPÍTULO 3 – ENTREVISTAS COM FIGURINISTAS E ASSISTENTES

Além do apanhado histórico e da revisão de documentos e bibliografias apresentados nos capítulos anteriores, optou-se aqui pela realização de entrevistas com profissionais do figurino, figurinistas e assistentes de figurino, para somar aos percursos que temos traçado a respeito da formação e do trabalho com figurino no audiovisual. Para tal, foram escolhidas quatro profissionais com experiência nas diversas linguagens das cenas, mas tendo o audiovisual em comum, para compartilharem conosco suas trajetórias.

### 3.1 O MÉTODO DA ENTREVISTA

A entrevista, de acordo com Rosália Duarte (2004), é escolhida como procedimento metodológico para mapear práticas, crenças, valores e sistemas sociais específicos onde haja conflitos e/ou contradições não claramente explícitas. Os sujeitos entrevistados, a partir da percepção daquele contexto em que estão inseridos, compartilham informações que permitem que o(a) pesquisador(a) possa elaborar uma compreensão e uma descrição da relação que se estabelece no interior daquele grupo.

Para a autora, “[...] há uma crença, segundo as quais a entrevista, sobretudo aberta ou semi-estruturada, é um procedimento de coleta de informações pouco confiável e excessivamente subjetivo” (Duarte, 2004, p. 214), e esta crença se dá principalmente por conta da ausência justificada pela falta de bagagem teórica do(a) pesquisador(a) no que tange ao detalhamento dos procedimentos adotados no recolhimento e na análise das entrevistas, o que farei a seguir.

Primeiramente, a razão que nos levou à escolha da entrevista foi compreender o potencial das histórias orais na produção historiográfica, ainda mais em se tratando de campos pouco documentados, como é o caso da formação e do trabalho de profissionais do figurino no audiovisual. E, quando ouvimos profissionais de figurino vindas(os) de diferentes contextos e com diferentes experiências, temos a chance de produzir histórias mais plurais e coletivas, o que pode contribuir com um maior reconhecimento e manutenção da profissão. Emprestando as palavras da contadora de histórias e escritora Chimamanda Ngozi Adichie (2009, p. 33), “quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso”.

Para a realização das entrevistas, segundo sugestões de Rosália Duarte (2004), é preciso que o(a) pesquisador(a) entrevistador(a) tenha a definição de seu(s) objetivo(s) de

pesquisa e conheça com certa profundidade o contexto que pretende investigar, seja por experiência pessoal ou por relatos e estudos prévios, para assim criar o seu roteiro. No caso da presente pesquisa, inicia-se a partir da minha experiência como assistente de figurino no audiovisual ao questionar como se dá a formação de figurinistas.

Elas foram realizadas com quatro profissionais de figurino do audiovisual em razão de suas distintas trajetórias profissionais e de ensino e aprendizagem de figurino, e aconteceram na seguinte ordem: 1) figurinista Verônica Julian, que há mais de 30 anos atua na área do figurino do audiovisual, 2) figurinista Cris Rose, que, além de ser do audiovisual, é professora de figurino na graduação em moda da Fundação Armando Álvares Penteado, 3) assistente de figurino Andy Lopes, por sua experiência no audiovisual e pela passagem pelo curso técnico em figurino da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, e 4) assistente de figurino Dani Lima, também por sua experiência no audiovisual e por ser graduada em Indumentária na Escola de Belas Artes da UFRJ.

Sobre o tipo da entrevista escolhida, variam de acordo com os propósitos pretendidos na pesquisa. Por mais que as entrevistadas sejam da mesma área, suas trajetórias, como já era sabido anteriormente, se deram de formas bem distintas, o que nos fez optar pelo formato semiestruturado, que possibilita a formulação de diferentes perguntas entre o grupo de entrevistado(a)s e também mais liberdade na condução da entrevista.

[...] a entrevista semi-estruturada está focalizada em um assunto sobre o qual confeccionamos um roteiro com perguntas principais, complementadas por outras questões inerentes às circunstâncias momentâneas à entrevista. Para o autor, esse tipo de entrevista pode fazer emergir informações de forma mais livre e as respostas não estão condicionadas a uma padronização de alternativas. (Manzini, 1990/1991 apud Manzini, 2004, p. 2)

É uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão dentro de uma conversa informal. Do roteiro de perguntas elaborado, algumas se repetiram para todas as entrevistadas, como os aspectos relacionados a suas formações, por exemplo. Outras foram criadas para cada uma delas de acordo com o contexto, e também houve aquelas que surgiam durante a entrevista.

As entrevistas foram feitas por videochamadas e foram gravadas. As entrevistas na íntegra estão disponíveis no anexo do trabalho, com exceção da entrevista da figurinista Verônica Julian, que foi publicada na revista *A Luz em Cena*.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Entrevista com a figurinista Verônica Julian. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/23576>. Acesso em: 29 out. 2024.

Por questões técnicas e por não ter familiaridade com o aplicativo de gravação escolhido, na entrevista de Verônica Julian (primeira entrevistada) a imagem não foi gravada, consta apenas áudio. A entrevista de Cris Rose foi feita duas vezes, pois na primeira o áudio não foi gravado. Quando informada sobre o ocorrido, Cris não hesitou e se colocou à disposição para realizar novamente a entrevista, que foi feita uma semana depois, e as respostas para as perguntas (as mesmas) foram muito semelhantes às anteriores.

Após a transcrição, foi feita a fragmentação das entrevistas e foram criadas categorias de análise, pautadas principalmente na pergunta que guia esta pesquisa: “o que faz de uma pessoa um(a) figurinista?”. Propomos para análise das respostas a abordagem descritiva, baseada na narrativa pessoal, com lembranças de infância e adolescência, que se conectem com o figurino; análises comparativas da formação de cada um(a) (graduações, técnicos e livres, aprendizados informais); análise de cruzamento de linguagens, baseada nas relações apresentadas pelos(as) entrevistadas sobre o figurino do audiovisual com o teatro e/ou a moda; e análise social, a respeito das reivindicações do reconhecimento profissional.

## 3.2 SOBRE AS ENTREVISTADAS

A seguir será apresentado um breve resumo com o perfil das entrevistadas e de suas trajetórias com o figurino, para mais adiante serem analisadas as suas falas.

### 3.2.1 Verônica Julian

Nascida e criada em São Paulo, Verônica Julian, ao terminar o ensino médio sem um caminho profissional certo por onde seguir, fazia trabalhos como modelo e foi apresentadora na TV Cultura no programa Catavento, mas logo percebeu que atuar não era sua vocação. Fascinada pelos bastidores, passou pela equipe de arte, mas foi no figurino que se encontrou. A princípio, trabalhou no teatro e em produções menores do audiovisual, onde adquiriu conhecimento prático, e sua habilidade foi crescendo no ritmo de surgimento das demandas. O trabalho com a figurinista Elza Bastos em grandes comerciais da marca C&A foi uma grande experiência, pois teve contato com peças de época e figurinos variados, os quais ampliaram seu repertório técnico e criativo. Foi por incentivo de Elza que Verônica iniciou os estudos de moda.



Figura 44 – Figurinista Verônica Julian.  
Fonte: foto cedida por Verônica Julian.

Verônica identifica que o ponto de virada de sua profissão foi com *Castelo Rá-Tim-Bum*, o primeiro longa-metragem em que pôde explorar plenamente sua visão criativa além de seu conhecimento técnico. O trabalho lhe rendeu reconhecimento e consolidou sua posição como figurinista. Conta das referências do estilista francês Thierry Mugler, usadas na construção da personagem Morgana do Castelo e, sobre “moda”, faz uma diferenciação com o figurino, explicando que, enquanto a moda se conecta à personalidade para a venda de um produto, o figurino representa uma identidade que ajuda o ator a “vestir” o personagem e a narrativa.

Para Verônica, cada peça conta parte da história, e a construção do figurino deve considerar os detalhes, as cores, as texturas e o próprio movimento das roupas em cena. Em uma série ou filme, a função do figurino vai além de “parecer bonito: é preciso que ele dialogue com a direção de arte e a fotografia”. Ela acredita que o trabalho em equipe é essencial para a coesão visual da obra.

Verônica valoriza tanto o aprendizado informal quanto o formal. Estudar moda foi fundamental para sua segurança no desenho e as técnicas de confecção, conta ela, enquanto a prática e o aprendizado como assistente trouxeram a experiência do trabalho em campo, onde precisou se adaptar, lidar com atores e solucionar problemas rapidamente. Hoje, com uma carreira que conta com muitos trabalhos e prêmios, considera seu acervo um espaço de criação e aprendizado, pelo qual ela também passa adiante suas técnicas e seu olhar cuidadoso para os(as) assistentes, além de ministrar cursos livres. Segundo ela, sua relação com os assistentes é de troca e colaboração, e Verônica incentiva que cada um desenvolva seu próprio estilo e segurança, compreendendo que figurinista é uma profissão construída pelo “fazer”.

Por fim, Verônica reflete sobre a valorização da profissão no mercado, destacando que o figurinista merece reconhecimento não apenas como parte da direção de arte, mas como peça fundamental para a criação e produção de uma obra audiovisual.

### 3.2.2 Cris Rose

Nascida e criada em São Paulo, Cris Rose, ou Cristiane Rose Cândido, como se apresenta na entrevista, sempre foi movida pela criatividade e pela relação íntima com o vestir. Desde pequena, com influências bem próximas, desenvolveu um olhar atento e inventivo para as roupas. Com isso, escolheu estudar moda e, ao se formar, trabalhou com criação e depois com gerenciamento de produto na marca Diadora. Apesar da carreira promissora na indústria da moda com gerenciamento de produto, seu interesse estava na criação, o que a levou a procurar por novos caminhos. Fez um curso livre de figurino com o cenógrafo e figurinista J. C. Serroni e na mesma época, por um acaso, viu um anúncio de jornal que oferecia vagas para um programa de *trainee* na TV Globo. Ela se inscreveu, foi selecionada, passou por várias fases, foi aprovada e este foi seu ingresso no figurino. O primeiro havia sido como assistente na novela *O Cravo e a Rosa*, uma novela cujo enredo se passava na década de XX, com figurinos assinados por Beth Filipecki, que lhe proporcionou uma imersão intensa no campo do figurino.



Figura 45 – Figurinista Cris Rose.

Fonte:

<https://web.facebook.com/photo.php?fbid=3245436225477513&set=pb.100000335035360.-2207520000&type=>

3.

Com uma carreira crescente na Globo, onde trabalhou por quase uma década, Cris aprendeu as minúcias dos figurinos das novelas sob a orientação de grandes profissionais da casa. De volta a São Paulo, passa então a assinar os projetos em outras emissoras e, na mesma época, entrou no mestrado e o título de mestra lhe encaminhou para a docência. Na FAAP, na graduação em moda, Cris pôde desenvolver a disciplina de figurino com foco em distingui-lo da moda, e sua disciplina logo se tornou referência na faculdade. Ela explica aos alunos e alunas que, enquanto a moda tende a exaltar o indivíduo e vender um produto, o figurino tem como missão contar uma história, funcionando como extensão do próprio personagem.

Para a figurinista e professora, o figurino é uma ferramenta narrativa, e sua beleza está em sua capacidade de expressar a essência de um personagem e seu contexto. Ela desafia os alunos a desapegarem do “belo” idealizado da moda, ensinando que o figurino deve refletir as intenções de quem o veste, pois às vezes é necessário criar algo que cause repulsa, tristeza ou nostalgia, com a estética servindo à história, e não o contrário. Ela enfatiza também a importância de ler o roteiro com profundidade, identificando elementos técnicos, como cenas de ação ou uso de dublês, que podem impactar diretamente o *design* e nos materiais escolhidos para o figurino.

Cris orienta sobre as especificidades técnicas de cada mídia – cinema, teatro, TV e até animação – e como o figurino deve ser ajustado para cada contexto, considerando aspectos como a presença física do ator no teatro ou os detalhes ampliados na tela do cinema. Também acredita que é fundamental que o(a) figurinista esteja atento à realidade social e cultural da personagem ao criar, evitando preconceitos e estereótipos, ensinando que o figurinista precisa transcender seu próprio gosto pessoal para entrar na mente do personagem e adotar referências visuais que comuniquem adequadamente seu universo e suas origens.

A união da paixão pelos trabalhos no audiovisual e pela docência faz com que Cris Rose estimule que muitos alunos e alunas escolham seguir com o figurino, formando profissionais conscientes do papel fundamental que desempenham na construção de mundos e personagens.

### **3.2.3 Andy Lopes**

Andy Lopes, nascido e criado em Belém, no Pará, é assistente de figurino no audiovisual, figurinista e costureiro<sup>57</sup>, e a costura começou cedo na vida de Andy por influência das avós e pelo desejo de costurar as próprias roupas que queria usar e não conseguia comprar. Do teatro na igreja a grupos de *Visual kei*, um movimento musical japonês com vestimentas elaboradas, com o passar do tempo Andy foi aprimorando suas habilidades na costura e no desenho, conhecendo novas técnicas e driblando os preconceitos por escolher e gostar do que faz, a costura.



Figura 46 – Figurinista Andy Lopes.

Fonte: <https://web.facebook.com/photo/?fbid=2283087158416283&set=a.111492372242450>.

Passou alguns períodos na graduação de moda, fez amigas e construiu uma rede de apoio, encontrando-as novamente no curso técnico de figurino, onde teve a oportunidade de iniciar profissionalmente no figurino e mostrar toda sua experiência também adquirida com o passar dos anos costurando em ateliês de noivas e festas. Andy reflete muito sobre as dificuldades no início da carreira, principalmente as financeiras.

O trabalho nas equipes de figurino de óperas no Theatro da Paz, em Belém, a convite de figurinistas que vinham de São Paulo, despertou em Andy o desejo de se mudar para o Sudeste para trabalhar no audiovisual, e assim ele o fez. Desde sua chegada, participou de vários projetos de filmes e séries, vez como assistente, outras como costureiro, ou ainda como envelhecista. Depois dos anos de experiências e aprendizados, ele conta sobre sua dificuldade de conquistar espaço e reconhecimento de suas funções e habilidades dentro das produções

---

<sup>57</sup> Um adendo importante é que Andy se define como uma pessoa não binária, aceitando ser chamado tanto pronomes masculinos quanto femininos, porém consentiu que optemos pelo uso do pronome feminino quando tratarmos de todas as entrevistadas (no plural), o que auxilia na escrita e no entendimento do texto.

audiovisuais e se aprofunda ainda mais nesta questão, colocando que, embora haja uma aparente democratização para incluir profissionais de minorias, muitas vezes essas pessoas ocupam posições de menor poder, raramente estando em cargos de decisão e liderança.

Mas, longe de desanimar, Andy vê esses desafios como parte de sua motivação para seguir em frente, criando para si um espaço no mercado e incentivando outras pessoas, que ele vê como pares, a fazerem o mesmo. E é em seu ateliê, montado em 2023 em São Paulo, que ele vem conquistando um espaço de liberdade, onde define suas criações e tem autonomia sobre cada peça de figurino que produz, seja para teatro, cinema ou para Drag Queens. Para Andy, o figurino é mais do que uma estética: é um canal para narrativas pessoais e políticas, um símbolo de resistência e transformação.

### 3.2.4 Dani Lima

Dani Lima, nascida em Araruama, Rio de Janeiro, no primeiro ano da graduação em indumentária na UFRJ já ingressou como estagiária na Rede Globo; depois de formada, foi contratada e em seguida passou a ser prestadora de serviços. Nestes diferentes vínculos, permaneceu por 9 anos na empresa, onde fez muitas produções de diferentes épocas, ao que atribui seu olhar voltado para o detalhe, aprendendo diretamente com grandes figurinistas.



Figura 47 – Figurinista Dani Lima.  
Fonte: <https://somosfiar.com/dani-lima>.

Saindo da Globo, abriu seu próprio ateliê, o “Volúvel”, onde começou a colaborar em produções independentes e específicas, criando peças únicas para cenas que demandam uma

atenção especial. Dani então começa a conciliar o ateliê com o trabalho como assistente nas produções de séries e filmes, até que, em 2024 (ano em que concedeu sua entrevista para esta pesquisa), estava prestes a assinar o figurino, junto à amiga e também figurinista Fernanda Garcia, de seu primeiro longa-metragem. Dani destaca o quanto a transição de assistente para figurinista exige confiança e persistência, pois, apesar do talento e da experiência, há sempre a necessidade de se reafirmar como criadora diante dos desafios do mercado, os quais se mostram maiores quando se vem de outra cidade sem ter muitos recursos e uma rede de contatos influentes.

Sobre sua graduação, Dani menciona que foi um período bom, politicamente próspero para as universidades públicas. O curso era voltado ao teatro, tinha disciplinas que davam ênfase à indumentária histórica, modelagem, caracterização e até interpretação, pois era um curso de artes cênicas com habilitação em indumentária. Dani conta ter sentido falta no curso de um olhar para o mercado para lidar com orçamentos reais, tirando o trabalho um pouco do lugar do “amor” e do “dar um jeito”.

A entrevista de Dani foi pautada principalmente em sua formação, da qual ela diz ter muito orgulho. Para ela, sem seu diploma, sem ter feito o curso, não teria acesso aos lugares a que chegou, sendo o diploma sua entrada no mercado. Dani vem vivendo, em suas palavras, a difícil fase de transição de assistente para figurinista no audiovisual, e completa que, apesar dos altos e baixos da profissão, “não é para qualquer um” e que “não é glamourosa”; mas ela se mantém apaixonada pelo figurino.

### 3.3 A ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

A seguir serão apresentadas as análises das entrevistas de acordo com as categorias criadas a partir das questões e urgências intrínsecas ao recorte e objetivos da pesquisa: relacionando o figurino com as memórias de infância e adolescência; as formações das entrevistadas; relações do figurino do audiovisual com o teatro e a moda; e o reconhecimento e reivindicações dos(as) profissionais do figurino no audiovisual. Primeiramente serão expostos as razões e os contextos das categorias criadas, seguidos de fragmentos de cada entrevista (na ordem em que foram realizadas), para justificar e/ou motivar o tópico analisado, e por fim uma análise das falas apresentadas relacionadas à profissionalização do figurino no audiovisual.

### 3.3.1 Relacionando o figurino com as memórias da infância e adolescência

No início da entrevista foi pedido para cada convidada se apresentar falando de sua formação e trajetória no figurino. Verônica, Cris e Andy trouxeram espontaneamente suas memórias da infância e da adolescência associadas às práticas de figurino, como a costura e o desenho, e Dani, a última entrevistada, tocou nestas memórias quando, tendo já identificado este tema, a perguntei diretamente sobre.

Verônica traz de forma breve e sucinta uma lembrança que tem da mãe, atribuindo a ela seu repertório de costura para o trabalho com figurino: “A minha mãe era uma pessoa que sabia costurar muito bem e fazia biquíni para fora. Então também esse repertório da costura também foi uma herança” (fala de Julian em entrevista a Masselli, 2023, p. 7).

Para Cris Rose, as lembranças da infância aparecem mais, como o gosto pelo desenho, as costuras da mãe, o contato com um carnavalesco amigo da família:

*Sempre desenhei um pouquinho. Quando era pequena sempre meus desenhos eram ligados a figura humana e vestuário: roupa para um, roupa para outro. Eu pensava muito. E na minha alfabetização também eu tinha uma mania de escrever e me imaginar no futuro. Meu sonho era ter 16 anos, 15, sair com amigos. Eu tenho irmãos mais velhos nessa idade. Nossa, é muito legal. Minhas amigas da época não só [as] desenhava, às vezes elas, do jeitinho (eu tenho uns desenhos bem razoáveis), mas eu descrevia também. Com 9 anos de idade eu escrevia por exemplo: “Cristiane, 15 anos...”. Eu lembro que era exatamente esse espaço, tracinho. Ai tinha uma descrição da roupa que eu estaria usando e o lugar primeiro, né? “Nós estaríamos no parque...” e esses sonhos eu imaginava, mas eu tinha uma escrita. Então praticamente eu descrevia as roupas que estariam usando. “Calça jeans mais larga, clara, escura, camiseta branca, preta, com decote maior, menor”. Engraçado isso, né?” (Cris Rose, fala de sua entrevista)*

O trecho de Cris chama atenção pois, além dos desenhos de roupas, ela também brincava de escrever histórias em que ela estava com as amigas e fazia a descrição das roupas que estariam usando, e com isso podemos fazer uma aproximação com o figurino, como uma decupagem das peças utilizadas pelas personagens. Cris fala da costura, sobre gostar de costurar e sobre a mãe costurar as roupas que ela criava, contando do envolvimento que ela e a família tinham com o Carnaval, quando iam às festas na casa do carnavalesco Tito Arantes – experiência que, segundo ela, foi marcante para a escolha de trabalhar com vestuários: “Eu lembro das festas que tinham na casa, daquele cantinho ali, sempre tinha um monte de fantasia e paetê e uns desenhos e uns croquis. E teve a paixão pelo desenho de moda. Eu [tem uma reação de surpresa]: ‘É isso que eu quero fazer’” (Cris Rose, fala da entrevista).

Andy recupera muitas memórias da adolescência e da infância e, como relatado com as demais, a costura vem da família; desta vez, das avós. A avó paterna fazia consertos de roupas e a materna, que tinha muito ciúmes da máquina de costura, fazia tapetes e contava com a ajuda do neto para cortar as tiras de tecidos e colocar linha na agulha. Andy então vai se envolvendo cada vez mais com a costura e, como tinha gosto pelo desenho desde pequeno, desenhava e costurava as roupas que queria e na época não podia comprar.

*E foi aí que eu comecei a sentir que eu já tinha esse gosto pelo artesanal, pela arte, pelo manual, ajudando as minhas avós nesses trabalhos. Lá com 16 anos, voltando, eu queria fazer minhas roupas, e aí eu peguei emprestada essa máquina da minha amiga e comecei a costurar. Foi quando eu fui percebendo que: “Nossa! Eu acho que me encontrei! Eu acho que é isso que eu quero mesmo para minha vida!”. (Andy, fala da entrevista)*

Na adolescência Andy fazia parte do grupo de teatro amador da igreja de sua comunidade, onde desenhava os figurinos e aprendia técnicas de confecção de adereços, assunto do qual trataremos melhor a seguir no tópico de formação. Na mesma época começou a costurar roupas para participantes dos eventos de cultura japonesa, dos grupos musicais de *Visual Kei*, o que mais uma vez confirmou seu desejo de seguir no caminho do vestuário, das roupas.

*Aí eu já comecei a fazer alguns trabalhos para outras pessoas, para alguns amigos, e então já meio que me encontrei: “É isso que eu quero fazer”. Aí eu já estava lá pelos meus vinte e poucos anos, já estava me encontrando num direcionamento dentro de mim para onde eu queria me encaminhar, e eu acho que era para essa parte da roupa, da costura de criar. (Andy, fala da entrevista)*

Dani trouxe suas memórias de infância em dois momentos: quando falou do motivo do seu interesse pelo curso de artes plásticas, antes do curso de indumentária (pois foi uma “criança artista” e que já sabia o que queria: “Ah, eu quero estudar na faculdade que o Portinari estudou”) e quando perguntada se tinha alguma aproximação com o figurino quando criança, que é quando o desenho reaparece:

*Eu tinha muita atenção para produtos específicos, por exemplo, Castelo Rá-Tim-Bum. Eu achava incríveis aquelas roupas, aquele cenário... Eu desenhava aquelas roupas, eu gostava daquilo. Ou, sei lá: A Fantástica Fábrica de Chocolate, tinha essa coisa de gostar de ver. A primeira vez que eu desenhei um figurino eu devia ter uns 15, 16 anos, para uma peça da minha cidade. Então, se eu fazia uma peça, eu gostava de fazer o meu figurino, tinha alguma coisinha ali. (Dani, fala da entrevista)*

Diante dos relatos apresentados, observa-se que o tema ensino informal, tratado no capítulo anterior – e ao reaver memórias da infância, sobre aprendizados de fazeres que se relacionam com o figurino (a costura e o desenho) – neste caso não parece ser intencional, o que é próprio do ensino informal. Ou seja, não houve um aprendizado com objetivo de se preparar para uma profissão escolhida, mas se configuram em interesse em experimentar e produzir um repertório que passa a fazer sentido mais tarde, servindo como atributo para o ingresso na profissão e quando já se está inserida nela. Diante de um não conhecimento e reconhecimento da profissão, quem já perguntou para uma criança: “O que você quer ser quando crescer?” e dela ouviu “Quero ser figurinista”?

Não pretendemos fechar esta análise tendo as experiências de infância e de adolescência, período de pressões e incertezas, como decisivas para o trabalho com figurino, mas as tratando como vivências que vão se tornando repertórios que fazem parte do caminho e da oportunidade que as possibilitou chegar até ele.

### 3.3.2 Formação das entrevistadas

Sobre a formação das entrevistadas, relatam trajetórias diversas, que se deram em diferentes espaços e contextos e com muitas pessoas envolvidas. Consideramos aqui o mesmo apresentado no referencial teórico, sendo o ensino formal as graduações e os cursos técnicos; o não formal os cursos livres; e o informal os aprendizados em casa, na igreja, no trabalho em *sets* de filmagens e em ateliês.

Verônica Julian trocou a frente das câmeras pelos bastidores e começou seu aprendizado de figurino trabalhando como assistente em filmes na série de curtas-metragens *Panorama Histórico Brasileiro*. O convite para estes trabalhos veio de uma amiga para quem Verônica emprestava suas roupas pessoais, muitas de brechó, para as produções, amiga esta que viu o interesse de Julian pela área. Algum tempo mais tarde, por incentivo da figurinista Elza Bastos, de quem depois foi assistente em filmes publicitários, Verônica ingressou no curso técnico Estilismo do Senac.

A Elzinha fez a Esmod em Paris, e soube que a Esmod vinha para cá. Ela insistiu muito para eu fazer o curso. Porque, apesar de não ter uma formação específica para o figurino, eu acho que ela fez Costume lá, porque a Esmod você faz acho que dois anos de moda e o terceiro ano você pode fazer uma especialização. Aqui não tinha essa especialização no curso da Esmod. Mas eu tive a sorte de que um dos professores fez especialização em Costume em Paris e dava aula para a gente, e ele deixou eu fazer meu trabalho de

conclusão de curso como se fosse moda, mas como uma linguagem de figurino. (Julian, em entrevista a Masselli, 2023, p. 7)

A Esmod é a Escola Superior de Artes e Técnica de Moda de Paris, na França. Em 1994 o Senac São Paulo assinou um convênio com a Esmod, e a primeira grande ação conjunta foi a implementação do curso Senac-Esmod de Estilismo e Modelagem, com 3 anos de duração.

Sobre sua formação em estilismo, Verônica afirma que o curso contribuiu especialmente para se sentir mais segura na profissão, atribuindo ao desenho parte desta segurança. Ao se formar, e já tendo participado de muitos trabalhos de figurino no cinema e no teatro, ela conta que sentia vontade de assinar, e assim o fez: “O Clóvis Bueno e a Vera Hamburger iam fazer o Castelo Rá-Tim-Bum, gostaram do meu trabalho e fui lá com meu portfólio e os meus desenhos” (fala de Julian em entrevista a Masselli, 2023, p. 8).

Verônica atribui muito de sua formação à experiência prática que teve como assistente de figurino: “Acho que eu aprendi muito com a Elsa Bastos; outras aprendi com a Daniela Thomas. Aprendi os tingimentos, como fazer a paleta como uma linguagem dela, né!? Eu aprendi com outras figurinistas e, na verdade, você pega algumas técnicas e raciocínios e vai fazendo o seu repertório” (fala de Julian em entrevista a Masselli, 2023, p. 11).

Quando perguntada sobre sua trajetória de aprendizado formal e informal, a fala de Verônica se transfere para o presente, mostrando que as coisas não mudaram muito, evidenciando a falta de formação:

Eu acho que tem assunto. Eu não sei se tem tanto público para fazer uma faculdade de figurino. Mas eu acho que, com o crescimento do audiovisual, acho que teria espaço para ter. Quando eu falo sobre a formação informal, eu acho que ela não vem como uma ideia, mas como uma necessidade. Essa formação informal ela vem não porque eu acho que não seja necessário, ela vem porque não tem. (fala de Julian em entrevista a Masselli, 2023, p. 10)

Cris Rose, sobre sua formação, relata: “Eu já sabia que eu queria fazer, então tinha feito cursos de desenhos de moda no colegial”. Ela ingressou então em uma das primeiras turmas do curso de Moda na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo, e sua formação lhe abriu várias possibilidades.

*Fui descobrindo outras coisas dentro da moda. Então eu trabalhei com criação no Bom Retiro, muito tempo com jeans wear – que é muito legal, porque o jeans tem muitas peculiaridades: de modelagem, de lavagem e tal. Trabalhei bastante, tive um crescimento*

*até muito rápido... Fui trabalhar com esportes também, que foi muito legal. (Cris Rose, fala da entrevista)*

Com o tempo, Cris se sentiu insatisfeita com a área de gerenciamento de produtos e começou a buscar ir para a criação. Numa brecha, com o fechamento da empresa em que trabalhava, aproveitou para seguir para o figurino. Ingressou no curso livre de figurino na oficina Cultural Oswald de Andrade, com o cenógrafo e figurinista José Carlos Serroni, e na mesma época, ao procurar por emprego nos classificados dos jornais, encontrou o anúncio de uma seleção para *trainees* na Rede Globo – uma capacitação profissional com possibilidade de contratação que a empresa estava oferecendo à recém-formados.

No processo seletivo para o departamento de figurino, Cris chegou até a última etapa, que era uma entrevista, onde ela foi questionada sobre sua experiência profissional anterior como gerente de produto e respondeu que, apesar de não ter trabalhado com figurino, tinha muito interesse na área. Cris foi aprovada e seu primeiro trabalho foi como assistente na equipe da figurinista Beth Filipecki, na novela *O Cravo e a Rosa*.

Cris ficou na emissora por quase 6 anos, até chegar ao cargo de figurinista assistente, mas precisou voltar para São Paulo por questões familiares. De volta à cidade natal, logo começou a trabalhar como assistente do figurinista Cesar Dante e em paralelo se inscreveu em uma pós-graduação de História da Moda, com o estilista e professor João Braga, mas não conseguiu finalizá-la, pois precisou viajar para gravar em Tiradentes, Minas Gerais. Na volta, ao tentar retomar os estudos, o curso havia sido transformado no mestrado em Moda, Cultura e Arte do Senac, para o qual Cris escreveu um projeto e foi aprovada. Em 2009, com a pesquisa *Racismo e a imagem do negro na sociedade: uma leitura através do figurino da telenovela brasileira*, Cris se torna mestre, título que lhe possibilitou ingressar como professora de figurino na Pós-Graduação em Moda da FAAP, onde leciona até hoje.

Andy Lopes, ao olhar para sua trajetória de formação, atribui grande parte de seus aprendizados de figurino à prática em ateliês e com pessoas mais velhas e experientes. Tendo aprendido a costurar por influência das avós, Andy começou a ter contato com figurino ainda na adolescência, fazendo túnicas e adereços de papel machê para as encenações da Paixão de Cristo na igreja.

*E aí foi quando eu comecei a fazer figurino. Tinha essas “tias” da igreja, que também estão envolvidas, e ela fazia muita coisa já para a igreja... decoração. Então, quando tinha a Via Sacra, ela faz as armaduras dos soldados, os capacetes de papel machê, asas dos anjos... Só que ela fazia isso tudo sozinha, e aí a gente começava a ir para casa dela para ajudar a fazer essas coisas. Acho que eu tive muito [experiência com] essas*

*peessoas, onde eu fui me aproximando, criando certos vínculos, e ao mesmo tempo aprendendo. Eram normalmente mulheres mais velhas, que já tinham uma certa experiência com costura ou com artesanato, e nenhuma delas era profissionais dessas áreas: todas faziam por talento natural, e gostavam de fazer aquilo. Tanto a mãe da minha amiga, da Laila, quanto a tia Deli, faziam porque gostavam mesmo de fazer.* (Andy, fala da entrevista)

Passados os anos dos aprendizados informais, por volta dos 23 anos, Andy conta que ingressou na graduação tecnológica em moda da FAP Estácio, em Belém do Pará, pois “*Eu já gostava de criar, já gostava de desenhar, eu já costurava, até fazia pequenas encomendas*”, mas não pôde finalizá-la por não conseguir arcar com as mensalidades do curso. Em seguida Andy ingressou no curso técnico de figurino do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará por incentivo das colegas da faculdade, mas também não pôde terminar por não conseguir conciliar os horários com os trabalhos que estava fazendo em ateliês de costura.

Andy fala da importância de ter trabalhado nos ateliês de vestidos de noivas e de festas de Charles Montteiro e Marcos Ramos, estilistas de Belém do Pará, que deram práticas e saberes técnicos e criativos para seu fazer: “*Era um mestre mesmo, porque foi quando eu aprendi o ofício de costura. Tudo que eu sabia até então foi um conhecimento empírico, né? Autodidata, de observação, e ele foi meu tutor*”. Andy também esteve nos ateliês das Óperas do Theatro da Paz, sob regência dos figurinistas Fabio Namatame e Verônica Julian, experiência pela qual ele relata ter tido muitos aprendizados cruciais para sua decisão de mudar-se para São Paulo para trabalhar com figurino no audiovisual.

A primeira frase da entrevista de Dani Lima foi: “*Eu sou figurinista formada pela Escola de Belas Artes da UFRJ, com muito orgulho. Eu amo esse período na faculdade; foi muito especial*”, e é interessante observar o valor que Dani atribui à sua formação, que é uma das poucas graduações em figurino no país. Dani se graduou em Indumentária em 2008 e foi no período da faculdade que ela teve a oportunidade de fazer estágio no figurino da Rede Globo, onde aprendeu muito na prática.

Dani conta na entrevista que no curso de Indumentária da UFRJ, que tem ênfase em teatro, ela teve disciplinas como Direção, Dramaturgia, Iluminação, Cenografia, Caracterização e Interpretação Teatral. Sobre o currículo do curso, Dani comenta: “*Ele era muito antigo, era um currículo ainda meio que tipo inspirado no primeiro currículo, que era da missão francesa. A escola é dessa época, então a gente tinha muita matéria técnica, tipo umas matemáticas*”. Ao saber que no atual currículo do curso constam as disciplinas eletivas “Figurino para Carnaval” e “Figurino para TV e Cinema”, que não constavam na sua época, Dani comenta:

*Talvez [existam] como uma forma de adequação a esses mercados que a faculdade não atende. Engraçado que nem o Carnaval – apesar de a gente ter alguns professores do Carnaval e da escola historicamente (a Rosa Magalhães foi professora da Belas Artes, o Fernando Pamplona foi professor da escola de Belas Artes) – a gente não tinha tanta ênfase pro Carnaval, era mais pro Teatro mesmo. (Dani, fala da entrevista)*

Dani teve também disciplinas de indumentárias históricas, onde produziam projetos de figurino, oficina têxtil com tingimento, bordados, estamparia e beneficiamentos, adereços, e as disciplinas de modelagem e costura básica, que foram um dos motivos para a figurinista fazer uma pós-graduação em moda no Senai CETIQ, o Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil, no Rio de Janeiro, depois de se formar.

Na época em que Dani estava na graduação, a figurinista Beth Filipecki era professora no curso e a convidou para fazer estágio em sua equipe de figurino na Rede Globo, o que ainda hoje não é obrigatório pela grade curricular. No seu último ano de faculdade, trabalhou, mas já como assistente, com a figurinista Kalma Murtinho. Depois do estágio na Globo, Dani foi contratada pela empresa e em outro momento foi prestadora de serviços, somando 9 anos, segundo ela, de muito aprendizado.

Dani conta que a sua formação como aluna da graduação de Indumentária foi muito importante, por todo aprendizado dentro do curso e pelas oportunidades que lhe foram dadas justamente pelo fato de estar institucionalizada. O estágio, que “visa ao aprendizado de competências próprias da atividade profissional e à contextualização curricular, objetivando o desenvolvimento do educando para a vida cidadã e para o trabalho” (Brasil, 2008, não paginado), mesmo que não tenha sido obrigatório durante o curso, foi sua porta de entrada para o mercado do figurino.

Observa-se que, unindo as memórias da adolescência, mais especificamente o período do ensino médio (antigo colegial), com as formações profissionais escolhidas, todas as entrevistadas apresentaram a adolescência como um período de decisão para a escolha da profissão e demonstraram que os interesses pelas roupas, pela arte, pelo desenho e pela costura começaram na infância e ali se estabeleceram, encaminhando cada uma de uma forma para o figurino, fosse na oportunidade de trabalho com audiovisual (no caso de Verônica) ou pelos estudos (como o caso de Andy e Cris, no curso de Moda, e de Dani, no curso de Artes Plásticas).

As múltiplas formações apresentadas pelas entrevistadas nos demonstram que, mesmo em diferentes contextos (formal, não formal e informal) e em áreas não específicas de formação (moda e teatro), os conceitos e técnicas aprendidas, em menor ou maior grau,

contribuem com os trabalhos de figurino, mas por outro lado demonstram que não há um curso ou diploma que seja uma garantia de ingresso e trabalho no departamento de figurino no audiovisual.

Verônica fez seu primeiro trabalho como assistente de figurino no audiovisual a convite de uma amiga e sua formação em moda (que veio somente depois) lhe propiciou, segundo ela, a segurança para querer assinar os trabalhos como figurinista. Cris ingressou no figurino pelo processo seletivo de um programa de *trainee* da rede Globo voltado para estudantes do último ano de graduação, ou recém-formados, somente depois de muitos anos de sua formação em Moda e de já estar estabelecida profissionalmente neste mercado. Andy, com muitos aprendizados empíricos, como ele mesmo define – e tendo passado pelos cursos de moda e figurino, mas não podendo concluí-los –, ingressou no audiovisual ao se mudar para São Paulo movido pelas experiências que teve como assistente de figurinistas paulistanos nas Óperas do Theatro da Paz, no Pará, vislumbrando encontrar um mercado mais promissor.

Talvez o caso de Dani Lima, uma exceção, coloque à prova a hipótese até aqui levantada de que não há cursos de figurino que garantam o ingresso na profissão, pois foi a única a se formar em Indumentária e fazer o estágio na Rede Globo a convite da figurinista Beth Filipecki. Mas ela também conta que o estágio na graduação em Indumentária não é obrigatório, o que talvez diminua o interesse e a chance em cumpri-lo, e que de sua turma tem notícias de poucos(as) colegas que trabalham na área, será por escolha ou (falta de) oportunidade?

Ao atribuir o ingresso na profissão à formação, podemos considerar que os poucos cursos e disciplinas que existem na área do figurino são relativamente recentes, além de pouco conhecidos até mesmo por profissionais da área, se comparados ao tempo de existência do audiovisual, e a maioria dos profissionais não é específica do audiovisual. Além disso, historicamente a informalidade sempre tomou frente no ingresso e respectivamente na formação dos(as) profissionais do figurino no audiovisual: basta um retorno ao primeiro capítulo da pesquisa e ao apanhado de fichas técnicas de filme para se confirmar tal fato.

### **3.3.3 O figurino no audiovisual, o teatro e a moda**

Historicamente o figurino de cinema, do audiovisual, se vale de elementos e de profissionais do teatro e da moda em sua realização, e na fala das entrevistadas também podemos notar este cruzamento das linguagens.

Verônica Julian relata sempre ter gostado da moda, o que também pode ter influenciado no seu ingresso no curso em estilismo do Senac. Para Julian é importante que o(a) figurinista goste de moda e tenha informação sobre ela e, como já abordado anteriormente, ela pensa ser essencial distinguir a função da roupa da moda e do figurino:

Percebo que a moda você faz a roupa para vender um produto. Por mais que você tenha o desfile com os vestidos maravilhosos e tudo isso, o intuito muitas vezes da Alta Costura é você vender um perfume, não só uma roupa de festa. O Dries Van Notten, eu acho, que tem um documentário que ele fala “Eu tô ali para vender minha coleção. Se eu não vender minha coleção eu sou um fracasso. E é disso que eu vivo. Qual é o veículo, e qual minha inspiração, e o que a roupa acaba tendo essa significância é uma coisa, né!? Mas o objetivo é você vender e as pessoas consumirem a sua roupa” (Julian em entrevista a Masselli, 2023, p. 9)

Quanto ao teatro, Verônica usa como exemplo a videochamada em que acontecia a entrevista para trazer uma diferença técnica das duas linguagens.

O figurino, isso tanto no cinema quanto no teatro, é um veículo para o ator fazer esse “faz de conta” de se transformar em outra pessoa. Então eu acho que a linguagem do teatro é diferente, né!? Porque é um lugar que você vê o tempo inteiro o ator de corpo inteiro e corpo presente e o cinema você vê isso através do olhar do diretor e do fotógrafo. Eles colocam o seu olhar onde eles querem e focam nisso. E então, isso são as diferenças das linguagens. Como nós estamos aqui, nestas telas. Se eu tivesse numa sala de aula você iria me ver por inteiro, o corpo inteiro. Onde estaria a sua atenção? Você vai olhar meu sapato, vai ver meu andar. Aqui eu estou nesse quadrado da tela do computador. Então, como é que você compõe isso pois a minúcia dos detalhes é importante. (Julian em entrevista a Masselli, 2023, p. 9)

Cris Rose, que relatou o precoce interesse em moda e também se formou na área, apresenta suas ideias a respeito do figurino, da moda e do teatro, falando enquanto professora da disciplina de figurino na graduação em Moda da FAAP. Ela diz que na sua disciplina é fundamental entender que “*o figurino não é moda: a moda em si ela é mais uma ferramenta para o figurino*” e reconhece a importância das informações de moda para o figurino, mas pontuando as diferentes funções a que cada uma é destinada:

*[Sobre o figurino] as pessoas têm que ter o mínimo já de informação. No primeiro ano figurino é muito complexo. Mas ao mesmo tempo que eu dou aula no quinto semestre, no sexto semestre, elas [as alunas] estão embutidas de ideia de moda e chego eu para desconstruir. Eu não ‘tô falando de um público-alvo, eu ‘tô falando de uma identidade. (Cris Rose, fala da entrevista)*

Quando perguntada se aborda em suas aulas o figurino do teatro e de outras cenas, além do audiovisual, Cris trata das diferenças criativas e produtivas em cada uma delas e aponta também as diferenças técnicas.

*Eu falo de figurino no geral. Até porque é muito importante explicar para as pessoas que é uma criação, que é legal, que é bacana, mas a gente trabalha para uma indústria, que é a indústria do entretenimento. É uma indústria. Por que que eu falo isso? Porque a indústria tem grana que você tem que mexer, tem prazos tem métodos de cada empresa, tem burocracias, mesmo dentro da criação. [...] Os métodos de criação são muito diferenciados para cada mídia. Quem faz Carnaval tem o time, tem um olhar, tem um material que usa; quem faz filme; quem faz teatro, faz outros. O teatro é uma coisa que vai nascendo um geral de um diretor junto com as pessoas, as possibilidades de gesticulação. Então se eu já leio o texto daquela peça e já faço um croqui, mas, quando você vai assistir os ensaios, talvez você tenha desenhado o caminho que é totalmente outro. [...] Você faz, por exemplo, um filme, você não tem um distanciamento do ator, você tem uma nitidez muito grande do material, porque é extremamente ampliado na tua frente. Se você não faz aquilo bem, é tosco. Tudo que você tá fazendo é ampliado. (Cris Rose, fala da entrevista)*

Ainda sobre o figurino no teatro e no audiovisual, Cris apresenta exemplos, ressaltando que, além de olhar para criação, também é preciso olhar para as diferenças técnicas.

*O olhar é diferente. Por exemplo, a presença física da pessoa no palco, eu tenho ela no palco, é físico é presente, é perto. Mas é “perto-perto”? Tecnicamente, o quanto para pessoa que senta na fileira A-2 e a pessoa que senta no balcão M-7? Eu tenho que ter um mínimo, uma percepção muito próxima... Não vão ter a mesma percepção, fato. É físico, é o que o olho capta, mas eu tenho que tentar fazer isso da melhor forma. O floridinho que eu coloquei no final, o Liberty, e eu colocar esse miudinho no teatro, no musical, quem tá lá no último vai ver uma texturinha, a atriz que usava aquele vestido rosinha com textura. Não existe, era um floral... Então essas coisas você tem que mostrar. (Cris Rose, fala da entrevista)*

Ainda sobre as diferenças técnicas, Cris explica que, além da visão que o figurinista precisa ter para o teatro, também deve direcionar às animações:

*Foi muito legal dar aula de figurino na animação. A animação é uma loucura, porque os efeitos mudam totalmente. Um jeans com suas diagonais, por exemplo, ele pode virar uma calça listrada numa animação quando vai fazer um bonequinho. Então essa necessidade técnica, esse olhar, é totalmente importante dentro do figurino. Acho que isso é o mais importante que eu quero: que as pessoas agucem o olhar, para colocar as criações que forem necessárias. Eu não acho interessante colocar a criação: “Vocês vão ter a criação o tempo inteiro”, mas como usar as técnicas possíveis e o olhar para essas diferenciações? (Cris Rose, fala da entrevista)*

As experiências de Andy Lopes com o teatro começaram na adolescência, nas peças da igreja onde atuava e também onde começou a fazer os adereços e figurinos. Mais tarde ingressou no curso técnico de figurino na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, onde teve a oportunidade de fazer assistência para figurinistas em óperas do Theatro da Paz, em Belém do Pará, que tinha uma parceria com a escola. Andy contou que se encantou pelo figurino durante o curso técnico e participou das montagens da escola na criação e execução dos figurinos.

*Como a escola é uma escola de teatro e dança, então ela sempre tem apresentação, sempre tinha evento. Então tinha uma peça, uma coisa só teórica. Os professores chamavam os alunos a participarem do processo de figurino que eles estavam assinando. Ia ter a peça O Auto da Compadecida ou Vidas Secas, quem estava assinando chamava os alunos para ir participar, ajudarem a fazer, fazer parte do processo. Ai, mana, aí eu já me apaixonei! “Eu quero, eu amo e tal, é isso que eu quero fazer”. Foi quando eu me encantei pelo figurino. (Andy, fala da entrevista)*

Sobre a moda, Andy sempre teve interesse na área, tanto que buscou pela graduação: “Para mim eu já estava: ‘Realmente é isso que eu quero fazer. Quero fazer moda, quero fazer moda, quero fazer moda’... Na minha cabeça era fazer moda”. Foi com apoio das amigas do curso, mulheres mais velhas, como pontua em sua entrevista, que Andy começou com a costura de vestidos de festa, do corte do tecido ao bordado das pedrarias. “A partir dali tipo foi meu primeiro salário trabalhando mesmo com a moda. Aí comecei a pegar outras encomendas e começou a surgir [demanda]” (Andy, fala da entrevista).

No caso de Dani Lima, seu contato com o teatro se deu na adolescência, quando desenhou figurinos para as peças de teatro em que atuava em sua cidade. Ao ingressar na faculdade de Artes Plásticas da UFRJ, foi cursando disciplinas no curso de Artes Cênicas que ela decidiu mudar de área. O curso de Artes Cênicas com habilitação em Indumentária da UFRJ é majoritariamente voltado ao teatro e, ainda na época em que Dani estava na graduação, não contava com as disciplinas de outras linguagens, como Carnaval e Audiovisual, que constam na grade atual. E nos primeiros trabalhos com figurino, Dani teve a oportunidade de trabalhar com um grande nome do figurino teatral brasileiro.

*[...] no início da minha vida profissional, a segunda pessoa com quem eu trabalhei foi a Kalma Murtinho. Uhum! Grande figurinista de teatro. Era uma coisa muito interessante, porque eu, quando trabalhei com ela, foi no meu último ano de faculdade; eu tinha 22 anos e ela já tinha, sei lá, seus 86. Então era uma relação engraçadíssima, umas gerações muito diferentes, e era muito interessante. Eu fiz assistência para um curso de chapelaria para ela e fiz assistência para uma peça chamada Gloriosa, que era da*

*Marília Pera. Marília Pera fazendo Florence Foster Jenkins, que é uma mulher muito interessante. (Dani Lima, fala da entrevista)*

Dani não se aprofunda no tema “moda”, ela toca no assunto quando relata que, assim que saiu do curso de Artes Cênicas Indumentária, onde não teve muito contato com a costura, foi fazer uma pós-graduação em moda no Senai CETIQT.

A partir das experiências apresentadas pelas entrevistadas, é inegável a relação prática e conceitual entre o figurino do audiovisual, o teatro e a moda. Ao olharmos para um passado mais distante, a partir das análises das fichas técnicas de filmes no primeiro capítulo deste trabalho, o teatro e a moda contribuem com elementos técnicos e conceituais para a profissionalização do departamento de figurino do cinema desde os primeiros filmes ficcionais produzidos em terras brasileiras. A exemplo, atrizes do teatro se encarregavam do guarda-roupa, cenógrafos, também do teatro, além dos cenários, ficavam responsáveis pela criação e conceitos dos figurinos e estilistas desenhavam os vestidos das grandes atrizes.

Podemos supor que, à época, este processo de integração de profissionais do teatro e da moda para o trabalho com figurino no cinema era natural, se levarmos em consideração o fato de que era muito oneroso importar equipes de profissionais capacitados de outros países para trabalhar nas produções e, como aqui não havia cursos para formação e capacitação de profissionais para a nova linguagem, por necessidade os(as) figurinistas foram emprestando métodos e técnicas de trabalho do teatro e da moda, profissionalizando-se por conta própria.

A respeito desta integração contribuir com a profissionalização do departamento de figurino do audiovisual, podemos considerá-la nas diversas formas de cursos, tanto de teatro como de moda, que tratam em maior ou menor grau deste assunto, como vimos no mapeamento produzido por Joana Imparato apresentado no Capítulo 2.

Além de terem interesse e experiências no teatro, na moda e na vida, as entrevistadas, nas passagens por estes cursos (Verônica: Estilismo; Cris: Moda; Andy: Moda e Teatro; Dani: Teatro e Moda) também tiveram contato com um repertório de técnicas e conceitos que contribuíram com seus trabalhos no figurino do audiovisual; logo, com as seus processos de profissionalização.

### **3.3.4 Reivindicando o reconhecimento profissional no audiovisual e fora dele**

Talvez por estar relacionado à moda e por lidar diretamente, em muitos casos, com artistas famosos nas produções, há uma visão glamourizada por parte do público sobre o

trabalho com figurino, e estes mesmos aspectos, por outro, lado criam, dentro das próprias produções, uma visão de superficialidade, que coloca o trabalho com figurino como “leve” e “menos técnico”. Em alguns recortes das falas das entrevistadas foi possível identificar estas visões, que se intensificam mais do lado dos(as) colegas de trabalho.

Para Verônica Julian, ao contrário da ideia de que seja algo “leve”, o figurino tem um cotidiano pesado: é um trabalho braçal, de carregar e descarregar caminhão, contar calça, saber o tamanho de calça – um trabalho que, segundo ela, não tem *glamour*, e as pessoas mistificam. Quando perguntada sobre como analisa a relação do mercado com a profissão do figurinista, Verônica Julian complexifica a questão e diz que: “o figurino [...] ainda é tratado como o toalete, sabe!? Como se a figurinista estivesse ao lado da servidão, do vestir. Ainda tem uma relação com a corte, sabe!? Onde o figurinista é considerado uma profissão menor” (fala de Julian em entrevista a Masselli, 2023, p. 16).

Verônica vai além e toca em outros pontos referentes à desvalorização dos trabalhos com figurino, passando por questões de salários (que não são exclusivas do nosso país) e também por questões de gênero e de sexualidade, muito presentes na área.

*E eu acho que isso é servir a uma obra, mas eu acho que é muito interessante para eles com relação monetária, existe uma briga mundial do figurinistas, é mundial, sobre o cachê do figurinista ser igual o diretor de arte, porque muitas vezes o figurinista ganha a metade que o diretor de arte. E acho sim que tem uma ligação entre o machismo, porque são poucos homens, héteros que fazem, né!? Tenho o maior orgulho do figurino de ser um lugar feminino, Gay. Mas eu acho que é fruto do machismo, eles nos colocam num lugar menor e num cargo menor. Tanto que o prêmio que eu ganhei no Marighella meu discurso só foi esse “premiar diretor de arte não é premiar figurinista. (fala de Julian em entrevista a Masselli, 2023, p. 17)*

Em se tratando de prêmios, Cris também aborda o assunto, fazendo relação com outro aspecto glamouroso da profissão, a respeito do processo criativo, que parece não envolver esforços, que acontece “magicamente”, um “dom”, de uma habilidade inata.

*Eu “bato” muito nisso, porque a pessoa [diz]: “Ai, não vou fazer isso aqui, é brega”. Não tem o menor problema, eu não tenho filhos e fiz 12 anos novelas infantis que são super premiadas. Eu não falo premiadas com “prêmio” só: premiadas quando está no Netflix uma novela que as pessoas já viram três vezes e já passou no SBT. Está lá durante 4 meses em top 10. Não só uma como quatro [vezes reprisadas]!? Isso é um prêmio! Mas veio do nada? Eu tive um insight? Eu sou boa? Não, eu pesquisei e eu não tenho nem em casa para fazer o laboratório. Eu não tenho sobrinhos e eu não tenho filhos. Então, é estudo. Não vem do meu [faz um movimento com as mãos como algo brilhante]. Para tirar esse glamour: eu não sou um grande criador, né!? (Cris Rose, fala da entrevista)*

Na entrevista de Andy, não foi possível identificar alguma fala que trate diretamente desta categoria de análise, mas em outras é possível fazer uma aproximação com o que Verônica diz sobre o figurino ser um lugar “feminino e *gay*”. Andy é categórico quando trata das questões de marcadores raciais e de classe dentro do audiovisual e também pauta as questões de gênero e sexualidade. Anuncia: “*Eu sou gay, não binarie*” e traz outra fala que denuncia a discriminação já vivida por sua experiência com costura: “*Fora todos os preconceitos que tinha de costurar também, que ‘é uma coisa de mulher’*” (Andy, fala da entrevista).

Atualmente o audiovisual tem lidado com questões de inclusão e diversidade, tendo até criado um Departamento de Diversidade e Inclusão para mediar estas questões, porém, não só na área como na sociedade em geral, sabe-se que este tema ainda é desafiado por inúmeros preconceitos e armadilhas.

Dani Lima evidencia em sua entrevista a extensa e exaustiva carga-horária de trabalho, somada à questão do volume e o peso literal do trabalho, pois os figurinos se desdobram em 5.000 itens. Lembra que um personagem usa 10 itens, o que demanda pesquisa, tempo de produção, reforçando que não é um trabalho fácil como imaginam.

*Então, quando alguém me pede um negócio absurdo rapidamente, eu sempre falo: “Ó, isso aqui não é simples. Eu não tenho, para eu vestir, provar essa pessoa. Eu tenho que ter três opções e essas três opções se desdobram em 18 itens. Eu preciso deslocar um carro, deslocar uma pessoa da equipe para produzir isso. A gente precisa pesquisar, não é só uma calça”. E o figurino ele tem uma coisa que é um [pensar em um] brinquinho, um sapato, um chapéu. É tudo leve, tudo levinho, né? Um vestidinho. Aí você junta, você enche um caminhão de 8 metros de roupa e fica pesado. É como se a gente não precisasse de carregador: “Mas é tudo leve” [dizem]. Não é assim. São engradados e engradados de sapatos. A gente precisa de gente para tirar isso de dentro do caminhão. Então, existe um entendimento de que é fácil que a gente faz. Não é fácil que a gente faz.* (Dani Lima, fala da entrevista)

Dani também faz um apontamento que evidencia o olhar que se tem sobre o investimento técnico e tecnológico para outras áreas do audiovisual, que não é o mesmo para o figurino, pois este também necessita de estudos, saberes, práticas e tecnologias. “*Como o nosso trabalho não tem uma tecnologia de ponta envolvida (uma câmera que tem uma lente que custa o preço de um apartamento, que o fotógrafo viaja, vai para Los Angeles fazer um curso para aprender lidar com a lente), é como se as coisas fossem muito menos, não é tão valorizado*” (Dani, fala da entrevista)

As falas das entrevistadas nos confirmam que o *glamour* do figurino se limita às telas, e que a falta de reconhecimento e a desvalorização dos(as) profissionais da área está,

principalmente, dentro do próprio setor. Diante disto, são colocados à prova os esforços físicos, as habilidades intelectuais, as técnicas e criatividade de todo trabalho e do(a) trabalhadores(as) do figurino, o que também acaba influenciando na baixa remuneração em relação às outras áreas. Como observam, a direção, a direção de fotografia e a direção de arte desempenham papéis tão criativos e técnicos quanto do figurino, mas histórica e socialmente são colocadas como mais importantes. Um sintoma é a falta de premiações nacionais, pois são poucos festivais com a categoria de figurino, que o incluem junto à direção de arte.

É o que podemos chamar invisibilidade profissional do figurino, que se intensifica ainda mais quando a profissão é diminuída pelas diferenças que configuram e singularizam o departamento, principalmente em relação a gênero e sexualidade.

Por mais que haja paixão, memórias afetivas, esforços físicos, estudos, pesquisas, técnicas, organização, dedicação, e muitas outras qualidades na área do figurino do audiovisual, como pudemos identificar nas falas das entrevistadas em cada categoria de análise, o figurino se apresenta como um campo complexo no que diz respeito a formação, ingresso e atuação, que requer mais diálogo entre os(as) profissionais da área e principalmente com outros departamentos e entidades do setor.

Das memórias da infância e adolescência, foi possível perceber que são inerentes a estes períodos, pelo meio familiar e social, o despertar de certos interesses e as experiências que mais tarde se tornam um repertório favorável ao processo de ingresso no departamento de figurino do audiovisual e também para o trabalho dentro dele. A este processo podemos também atribuir aos aprendizados informais.

Sobre trajetórias formais e não formais, mostraram-se eficazes no fornecimento de conhecimentos técnicos e conceituais, propícias às experimentações, com os devidos erros e acertos, que conferem certa segurança para o ingresso no trabalho em suas diversas possibilidades, seja por processos seletivos e estágio, seja por rede de contato somada a um bom desempenho, como relatado pelas entrevistadas. Cabe lembrar que muitas profissões no Brasil se pautam neste mesmo *modus operandi*, onde a prática profissional prepara muito mais o profissional que o ensino formal ou teórico.

O teatro e a moda, quando aparecem nas entrevistas, apresentam aspectos positivos para a área, seja pela formação, que se pode ter em diversos cursos, seja pela criação, que possibilita as referências, técnicas e métodos de trabalho. Vale ressaltar que desde o início do Cinema ambos contribuem para a profissionalização do departamento figurino.

Por fim, são apresentadas reivindicações do reconhecimento do que já se é, profissional do figurino, e da qualidade do que se produz, envolvendo muitos estudos,

saberes, técnicas e tecnologias, na intenção de vislumbrar um futuro de melhorias para o departamento, com mais reconhecimento, valorização e que promova o bem-estar em todas as etapas que compreendem a profissão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio este trabalho se debruçava integralmente no ensino de figurino como meio de profissionalização do figurino no audiovisual comercial, mas, no decorrer da pesquisa, diante das informações históricas que foram traçando um caminho complexo da área e dos relatos apresentados pelas entrevistadas, estes trouxeram dimensões mais atuais do trabalho, observou-se que o ingresso na profissão pode se dar de forma multidimensional, ao contrário de outras profissões mais regulamentadas, não existindo um único caminho ou um modelo de formação padrão para o(a) figurinista.

Diante disto, constata-se também que, com a atual demanda por múltiplos fazeres nas diversas linguagens, o campo do figurino tem aprimorado aspectos da capacitação formal ao combinar as teorias e práticas diversas nos variados cursos hoje existentes para serem aplicadas aos diferentes âmbitos nos quais o(a) figurinista pode atuar – neste caso, no audiovisual. Por outro lado, diante das demandas de um mercado que começou de forma artesanal e assim se fez por muito tempo, acabando por moldar e enrijecer aspectos produtivos (e até sociais) do trabalho e que encontramos até hoje; e com o processo de industrialização – e mais recentemente com a digitalização –, o crescimento do número de produções audiovisuais, acompanhado ou acompanhando o alto consumo, nos faz identificar nas produções aspectos que podemos chamar informais, como o ingresso, a remuneração, os direitos trabalhistas (ou a falta deles), e que, no final das contas, só se fazem funcionais para o topo do mercado, criando assimetrias e descompassos internos e externos ao departamento.

Ainda sobre a informalidade no departamento de figurino do audiovisual, agora olhada a partir das questões do ensino e aprendizagem, a hierarquização das funções de assistentes parece ter sido uma solução criada pelo próprio departamento ao longo dos anos para enfrentar o aumento do tamanho das produções diante da diminuição do tempo de produção. Nesta hierarquização, o ensino informal opera quando, no cotidiano do trabalho, terceiros(as) assistentes, recém-chegados e com menos experiências, são orientados(as) pelos(as) demais membros(as) da equipe sobre os fazeres do trabalho, e os(as) segundos(as) assistentes, que, por sua vez, já têm mais experiência, redobram sua atenção para executar suas funções e aprender as funções de primeiro(a) assistente – e este(a), repleto(a) de experiências, aguarda a oportunidade para que possa assinar como figurinista. Mas esta “progressão de carreira” (se assim podemos chamar este processo para se tornar figurinista) não acontece tão rápido.

Poderia parar por aqui, e dar como respondida a pergunta que iniciou esta pesquisa: o que faz de uma pessoa um(a) figurinista? Mas o que fazer com as outras questões que

surgiram? E a profissionalização? E o reconhecimento profissional de que tanto foi falado durante o trabalho? Diante disso, opto em seguir falando dos cursos para tratar destas questões.

O reconhecimento profissional pode se dar de várias maneiras, com melhores remunerações, mais prêmios, regulamentação específica da profissão, melhores condições de trabalho e também pelas formações. A respeito das formações, as formais e não formais, diante de tudo que aqui foi apresentado, podemos considerá-las como caminhos possíveis e potentes para a profissionalização da área do figurino. O que a princípio parecia ser uma pequena quantidade de cursos que tratam de figurino no Brasil, apresentaram-se muitos e em muitas possibilidades.

Sobre os cursos específicos de figurino, contamos com algumas graduações (bacharel e tecnólogo), que duram geralmente quatro anos, e cursos técnicos, com duração de dois anos, todos gratuitos, o que, devemos também considerar, diminui as barreiras de ingresso. Podemos levar em conta que seja esta a primeira opção de cursos de quem escolhe estudar figurino. Outra hipótese do que aumentaria as chances de trabalho com figurino de audiovisual seria a oferta obrigatória de ao menos uma disciplina de “Figurino no cinema/audiovisual” acrescida ainda de estágio obrigatório.

No caso das graduações correlatas, Teatro, Moda e Direção de Arte, que ofertam ao menos uma disciplina semestral de figurino, o número de instituições, que variam entre públicas e privadas, aumenta consideravelmente. Mas supõe-se que a intenção de uma pessoa ao ingressar nestes cursos provavelmente não seja, a princípio, o trabalho com figurino, talvez na moda, por contar com mais disciplinas e mais próximas dos fazeres do figurino. Levanta-se então a hipótese de que o que talvez aumentaria a chance de formar profissionais do figurino do audiovisual nestes cursos seria a disciplina tratar da linguagem e o compromisso do curso e do(a) docente que ministra a disciplina em tratar o figurino como uma possibilidade profissional.

As especializações (pós-graduação *lato sensu*) em figurino, que apresentam carga-horária mínima de 360 horas, são destinadas apenas a graduados, e que têm o objetivo de aprofundar em temas específicos, seriam propícias para formar profissionais para o figurino no audiovisual, não fosse a pequena quantidade de cursos ofertados, o fato de todas serem pagas e, talvez por isso, não abrirem turmas com frequência. Com o mesmo objetivo de aprofundar em temas específicos, as extensões universitárias, que contam com cargas horárias bem menores, apresentam a vantagem de muitos cursos serem gratuitos e não precisarem de

um diploma de ensino superior para o ingresso, mas não são ofertadas com tanta frequência e geralmente não repetem os temas.

Diante destas elucubrações e hipóteses, sobre as possíveis formações em figurino e como elas podem contribuir com a profissionalização da área no audiovisual, podemos considerar, no contexto de urgência em que o mercado cresce e demanda mais profissionais capacitados, que os cursos livres, que tratam de temas específicos, podendo ser cursados por qualquer pessoa, oferecidos com carga-horárias variáveis (vide o tempo necessário para apresentar os principais conteúdos e técnicas relativos ao trabalho) e, se oferecidos gratuitamente ou até com valores mais populares, podem ser um paliativo para as questões da profissionalização e da valorização do trabalho técnico e criativo do departamento de figurino no audiovisual, até que as outras questões mais complexas, de ordens sociais, econômicas, trabalhistas, do próprio setor e do mercado, possam ser resolvidas ou melhores estruturadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BANDEIRA, Álamo. Breve guia de figurino: conceitos, cotidiano e ferramentas da profissão. In: DRUMOND, Ana Cecília. (Org.). **Roupa de Cinema: o design de figurino no audiovisual pernambucano**. Recife: Vacatussa, 2021.

BARBIERI, Donatella. Performance Costume. In: PANTOUVAKI, Sofia; MCNEIL, Peter (ed.). **Performance Costume: New Perspectives and Methods**. London: Bloomsbury Visual Arts, 2020.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 23 dez. 1996. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm). Acesso em: 25 jul. 2024.

CAMPOS, Renato Márcio Martins. História do Cinema Brasileiro – Os Ciclos de Produção Mais Próximos ao Mercado. In: II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho - GT História das Mídia Audiovisual, Florianópolis, 2004. **Anais...**, 2024.

CASTRO, Darlene Teixeira; PÔRTO JÚNIOR, Francisco Gilson Rebouças; NUNES, Gleydsson Circuncisão. Uma Invenção e Três evoluções: uma breve história do audiovisual. **Humanidades e Inovação**, Tocantins, v. 5, n.7, p. 212-222, 2018.

COZZOLINO, Paula de Maio Iglecio. **O figurino no Cinema Marginal**: Rogério Sganzerla. 2016. Dissertação (Mestrado) – Têxtil e Moda. Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

DUARTE, Rosália. Entrevistas em pesquisas qualitativas. **Educar**, Curitiba, n. 24, p. 213-225, 2004.

FARAH, Alexandra. **101 filmes para quem ama moda**. São Paulo, SP: SENAI-SP Editora, 2016.

FIRJAN. Estudo de demanda profissional no setor audiovisual. Firjan, SICAV Sindicato da Indústria Audiovisual. – Rio de Janeiro: [s.n], 2023.

FONSECA, Samia Lorena Morais da. Audiovisual: do cinema mudo ao digital. **REVISTA ELETRÔNICA EXTENSÃO EM DEBATE**, [S. l.], v. 1, n. 4, p. 15–30, 2016. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/view/2176>. Acesso em: 18 nov. 2024.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

IMPARATO, Joana. **Corposmídia em traje de cena: desafios para criar/pensar/mover figurinos e figurinistas no cinema**. 2019. 86f. Dissertação (Mestrado) – Comunicação e

Semiótica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

JULIAN, Verônica. Atitude Radical: entrevista com a figurinista Verônica Julian. Entrevista concedida a Márcio Masselli. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 3, n. 5, jun. 2023.

KIRSCH, Thamyres da Silva. **Processo metodológico para a criação de figurinos no audiovisual**. 2021. Monografia (Especialização) – Design Cenográfico. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

MAGALHÃES, M. Caracterização teatral: uma arte a ser desvendada. Cartografias do ensino do teatro. In: FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso (orgs.). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia EDUFU, 2008.

MARANDINO, Martha. Faz sentido ainda propor a separação entre os termos educação formal, não formal e informal?. **Ciênc. educ.** (Bauru), Bauru, v. 23, n. 4, p. 811-816, dez. 2017.

MANZINI, Eduardo José. **Entrevista semi-estruturada**: análise de objetivos e de roteiros. Seminário internacional sobre pesquisa e estudos qualitativos, 2; 2004. Bauru: USC, 2004.

PANTOUVAKI, Sofia; FOSSHEIM, Ingvild; SUURLA, Salla. Thinking with costume and material: a critical approach to (new) costume ecologies. **Theatre and Performance Design**, v. 7, n. 3-4, p. 199-219, 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RANGEL, Otavio. **Técnica Teatral**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1949.

REINA, Alessandro. Breves reflexões sobre a trajetória do cinema brasileiro. **Cactácea**, Registro, v. 3, n. 5, p. 26-44, 2023.

ROSANE, Muniz. Quero ser figurinista! Mas e aí? Mestranda em Artes Cênicas (ECA–USP) com a pesquisa A trajetória de Gianni Ratto na indumentária. Mantém o blog [www.vestindoacena.com](http://www.vestindoacena.com)

SANTOS, Tânia Maria dos; SIRINO, Salette Paulina Machado. Uma Vista à Direção de Arte no Cinema Brasileiro. **Art&Sensorium**, Curitiba, v.7, n.1, p. 119-132, 2020.

SILVA, Camila Gomes; COUTINHO, Luciana Maia. Figurino reverso: Sophia Jobim, do filme aos croquis. **A Luz em Cena**: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1-24, 2023.

SILVEIRA, Rafael; CARVALHO, Francione. Embrasilme x Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80. **Aurora**, São Paulo, v.8, n. 24, p. 73-79, 2015.

SOUZA, Carlos Roberto de. Os Pioneiros do Cinema Brasileiro. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n.15, p. 20-37, 2007.

VARGAS, Gilka Padilha de. Direção de arte: do cinematógrafo ao cinema digital. Orson Revista dos Cur-sos de Cinema do Cearte UFPEL. Pelotas, v. 4, p. 186-201, 2013. Disponível

em: <[http://orson.ufpel.edu.br/content/04/artigos/o\\_processo/gilka\\_vargas.pdf](http://orson.ufpel.edu.br/content/04/artigos/o_processo/gilka_vargas.pdf)>. Acesso em: 18 de nov. de 2024.

VOLPI, Maria Cristina. Sofia Jobim e o ensino da indumentária histórica na E.N.B.A. **Maracanan**, Rio de Janeiro, v. 12 n. 14, p. 300-309, 2016.

## SITES

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **O que são cursos livres?** Os cursos livres devem ser autorizados pelo Ministério da Educação (MEC)? Tais cursos conferem diploma? 28 MAR. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br/acao-a-informacao/institucional/estrutura-organizacional/orgaos-especificos-singulares/secretaria-de-regulacao-e-supervisao-da-educacao-superior/pergunta-sfrequentes/o-que-sao-cursos-livres>. Acesso em: 3 out. 2024.

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/112485.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112485.htm)> Acesso em: 26 jun. 2024.

KLACHQUIN, Carlos. **O som no cinema**. Associação Brasileira de Cinematografia, Rio de Janeiro, 03 mar. 2017. Disponível em: <https://abcine.org.br/artigos/o-som-no-cinema/> Acesso em: 20 jun. 2024.

OLIVEIRA, Rafael. “3%” – a primeira série brasileira da Netflix nasceu na USP. **Jornal da USP**, São Paulo, 18 de jan. de 2017.

SANTANA, Sonia. Trabalhadores do audiovisual brasileiro iniciam campanha pelo fim das jornadas abusivas. **SINDICINE**, São Paulo, 19 de nov. de 2021. Disponível em: <https://www.sindicine.com.br/NoticiaInterna/517/trabalhadores-do-audiovisual-brasileiro-iniciam-campanha-pelo-fim-das-jornadas-abusivas>. Acesso em: 11 nov. 2024.

## APÊNDICE A – ENTREVISTA COM CRIS ROSE (12/04/2023)

MÁRCIO: Obrigado mais uma vez, Cris, pela gentileza e pela disponibilidade de estar aqui, compartilhar. Para a gente começar do começo, queria que você se apresentasse e falasse um pouco da sua trajetória, da sua formação, do seu trabalho como figurinista, do seu trabalho como docente de figurino.

CRIS: Tá bom. Então, assim, como que é a primeira pergunta você falou? Quem eu sou, né!? Eu sou a Cristiane Rose Cândido, figurinista, mais conhecida como Cris Rose. Eu falo, né, é um nome artístico, mas não é bem o nome artístico, né. Acho que sou de uma safra de muitas Cristianes, sempre estudei com muitas Cristianes. Então tinha Cristal, Cristal e a Cris Rose e então desde aí virou meio que um apelido, e aí virou um chamamento, um nome artístico, né. Mas que é real, né. Cristiane Rose Cândido, Cris Rose. Eu sou formada em moda, uma das primeiras turmas de moda, com formação pela Santa Marcelina. E aí eu sempre falo que eu tinha o sonho, na verdade eu sempre soube que eu ia trabalhar com moda, eu descobri bastante cedo essa possibilidade com uma estilista que foi amiga da minha mãe, que tinha um atelier perto de casa. Ela era uma italiana chamada Dona Giovana Moro e meu irmão foi trabalhar com ela e ela é estilista. Que que é estilista, mãe? Ah, trabalha com roupa, cria roupa. Eu falei “nossa, então existe uma pessoa que cria isso e tal. Então foi muito legal. Eu sempre gostei de costurar, de inventar roupas na verdade. Sempre desenhei um pouquinho, quando era pequena sempre meus desenhos eram ligados a figura humana e vestuário, roupa para um, roupa pra outro. Eu pensava muito. E na minha alfabetização também eu tinha uma mania de escrever e me imaginar no futuro. Meu sonho era ter 16 anos, 15, sair com amigos. Eu tenho irmãos mais velhos nessa idade. Nossa, é muito legal. E eu pegava minhas amigas da época, não só desenhava, às vezes elas no jeitinho, até eu tenho uns desenhos bem razoáveis. Mas eu descrevia também, com 9 anos de idade, eu escrevia, por exemplo “Cristiane, 15 anos...” eu lembro que era exatamente esse espaço, tracinho. Aí tinha uma descrição da roupa que eu estaria usando e o lugar primeiro, né, nós estaríamos no parque e esses sonhos eu imaginava, mas eu tinha uma escrita. Então praticamente eu descrevia as roupas que estariam usando. Calça jeans mais larga, clara, escura, camiseta branca, preta, com decote maior, menor. Engraçado isso, né. Minha irmã tinha procurado isso, que ela tinha guardado, era minha irmã mais velha 5 anos, ela achava interessante essas coisas. E então, assim, minha ligação de moda era muito interessante nesse sentido do crescimento, eu sabia acho que eu ia trabalhar com isso de alguma forma. Minha mãe também costurava e eu pedia para fazer umas coisas estranhas e ela falava assim “mas é assim que você quer? É! Mas ninguém usa assim. Mas eu quero. Mas as pessoas vão ficar te olhando na rua. Aí isso não gostava, que ficassem me olhando, porque tinha uma questão da negritude, os olhares eram mais, muitas vezes mais negativos do que positivos, né. Então eu não gostava de aparecer, mas eu acabava aparecendo porque eu queria usar coisas diferentes e ela fazia e me deixava usar. Isso era uma coisa muito legal e foi crescendo. Então na minha adolescência eu usava umas roupas muito diferentes que eu bolava e todo mundo “Nossa, que legal!”. Tipo, ela se veste diferente, né!? A pré-adolescência, a adolescência, assim, ela tinha umas coisas que nossa! Bom, e aí assim entra minha vontade. Eu fui fazer moda né. Na época do meu vestibular eu até acho uma coincidência legal. Eu não tinha gana para fazer tal, então não tinha ainda no meu conhecimento o estudo de moda no Brasil. Eu já sabia que eu queria fazer, então tinha feito cursos de desenhos de moda no colegial. E me programei na minha cabeça que eu faria faculdade de qualquer forma ligado à Artes, alguma coisa assim. E quando eu me formasse eu ia trabalhar, ter dinheiro e eu ia para fora do país. Na época eu falava muito que eu ia estudar moda na Itália. Só que através do guia de estudante eu descobri que existia a faculdade de moda. Acho que era o primeiro ano de faculdade de moda no Brasil, acho que

tinha Santa Marcelina e Anhembi Morumbi e eu falei “meu Deus! Moda!. E fui correndo ver essas faculdades. Era época de me inscrever. A gente se inscrevia na USP, que não paga, mas, assim, achando que não ia passar e também não tinha um curso que eu grandemente queria fazer. Eu me lembro que na época eu disse que ia fazer Marketing, mas era muito concorrido. Então eu nem lembro que eu prestei na verdade. Acho que foi Rádio e TV na USP. Mas depois eu também vi que era concorrido, mas não vou passar mesmo. Daí descobri a UNESP, que também não pagava, mas eu não me liguei também, era bem desatenta, que era em Bauru. E aí eu vou fazer uma outra faculdade. Tinha as outras duas. Mas assim, eu tinha muita noção de que eu não tinha grana para caramba para pagar as matrículas. Então eu escolhi uma das duas. E depois mamãe até falou “Uai, se você tivesse falado a gente poderia se inscrever nas duas sim”, mas na minha cabeça a gente não tem grana então era muito, né, e eu era muito comedida em relação a isso. E aí eu prestei a escolhi a Santa Marcelina por ser mais próxima da minha casa e acabei passando. Acho que foi a primeira vez de vestibular da Santa Marcelina e também passei na Unesp e foi uma grande surpresa. E aí eu falei “nossa, e agora?”. E por mais que eu quisesse moda, mas já tinha descoberto o figurino como possibilidade, Rádio e TV era legal, eu falei “E agora?”. Como boa geminiana, né. Dúvidas! Para onde eu vou. Aí eu lembro que eu perguntei muito para minha família, mamãe e papai, falei “o que que vocês acham?”. E eles “você é quem sabe”. “Mas vocês é que vão pagar, eu não tenho dinheiro”, eu não trabalhava na época ainda, era bem estudante mesmo. E minha mãe disse “olha, o dinheiro é o mesmo. Se você for prá lá, a gente vai ter que pagar para você morar e, se você tiver aqui, a gente vai ter que pagar para você estudar e a gente vai fazer um esforço para isso. Então você tá nas suas mãos”. Eu tinha certeza que ela ia falar pra eu ficar aqui, porque, né... mas eu resolvi ficar aqui, porque moda era fato e então eu fui fazer Santa Marcelina. E aí nesse mundo das possibilidades que eu tinha descoberto do vestir, até antes da faculdade e tal. Eu tinha um tio, que era tio por consideração, amigo de muito tempo da família, da minha mãe, a mãe dele era madrinha da minha mãe, então as avós se conheciam, a minha vó já conhecia essa senhora e eles eram do carnaval. Então ele era grande, foi um grande carnavalesco de São Paulo, Tito Arantes. E eu lembro das festas que tinham assim na casa, daquele cantinho ali sempre tinha um monte de fantasia e paetê e uns desenhos e uns croquis. E teve a paixão pelo desenho, né, de moda. E eu (tem uma reação de surpresa) “é isso que eu quero fazer”. Eu quase fui fazer um estágio com ele e no final não deu certo, eu entrei na faculdade mas eu me encantei com o mundo do carnaval. E aí eu entendi também que eu já era encantada com Carnaval. Nós não éramos no carnaval, mas nós assistíamos sempre. Era uma família muito atuante, um deles era compositor da escola. Mas desde quando eu me entendo por gente a gente ia assistir as escolas de samba. E eu lembro que meu pai trazia as letras dos sambas, tal e eu descobri que tinha um enredo, era um tema e eu achava isso extremamente interessante. Então comecei acho que verdade acho que dos 9, 10, 12, 13 anos também acho que eu tava quase no oitavo ano que era a série de antigamente. Eu ia pedir para minha irmã depois, um pouquinho maior com 13 anos, eu ia sozinha para biblioteca estudar esses enredos, nem todos achavam na biblioteca. Eu fuçava mesmo, né, as partes religiosas que eu perguntava até uma parte de pessoa que eu conhecia, para entender o que eram esses enredos. E quando o samba era escolhido eu era super crítica no carnaval, eu assistia, “essa escola foi boa”, conhecia todas as notas que iam dar. Era um barato assim, era uma doutorazinha em carnaval. E durante alguns anos, uns três anos, que eu sempre adivinhava as três primeiras. Falava “esse enredo poderia ser mais explorado, mas a escola está bonita, aqui não tá legal”. Eu era super crítica, assistia com um olhar profissional. Mas, enfim, entrei na faculdade e vi várias possibilidades. Não, eu não trabalhei nunca com carnaval, apesar de continuar com um amor muito grande. E fui descobrindo outras coisas dentro da moda. Então eu trabalhei com criação no bom retiro, muito tempo com jeans wear, que é muito legal porque o jeans tem muitas peculiaridades, né, de modelagem, de lavagem e tal. Trabalhei

bastante, tive um crescimento até muito rápido, fui trabalhar com esportes também que foi muito legal, com Mizuno, Diadora. Eu lembro que era muito legal que na Diadora era na época que o Guga tava ganhando e a Diadora era toda colorida, vindo para o Brasil e tinha bastante chuteiras e tal. Mas eu tava indo para um lado de gerenciamento de produto, e aí eu falei “hum, eu gosto de criação”, fiquei meio insatisfeita. E aí coincidiu também de eu estar na Diadora e eles resolveram que eles iam parar de produzir no Brasil. Quando eu falo que eu tava nessas empresas, é sempre parte de vestuário acessórios, tá, não de calçados. E aí eu aproveitei essa pausa também meio perdida e falei “e agora para, para onde eu vou?”. E muito consciente que eu tô indo muito para negócios da moda e esse gerenciamento de produtos, era gerenciamento de desenvolvimento e tava indo para produto. Enfim, coisas diferentes, né, desenvolvimento é mais a questão da criação. E aí foi quando eu falei “vou aproveitar essa pausa e tentar mudar e voltar para o figurino”. Eu vi que era uma paixãozinha ali que não aconteceu. E acabei dando sorte de achar um dia, tava procurando emprego, aproveitando a baixa e eu procurando outras coisas. Então eu fiz alguns cursos na Oswald de Andrade, ali na Três Rios, que era sobre figurino, mas era workshop assim de uma semana, duas semanas...

MÁRCIO: Você lembra com quem, Rose?

CRIS: Eu acho que era com, ele é um grande cenógrafo e figurinista, J. Serroni, foi com o J. Serroni e achei muito legal e falei “nossa, é isso mesmo que eu quero” e eu achei num anúncio de jornal, eu tava jogando jornais fora, eu lembro que era uma quarta-feira, comprava muito jornal para ver emprego e meu pai via as outras áreas assim. Durante muito tempo foi meu vício ler o Jornal de domingo, até quando era adulta eu mudei para o Rio eu comprava o jornal do Domingo, O Globo E aí eu vi ali dobrando o jornal, na última página de emprego, que era as coisas que ficavam muito ali comigo, trainee, não sei o que lá da TV Globo, figurinista. Eu lembro que eu só li isso. Tinham vários itens, tá, mas meu olho bateu no figurinista que era tipo o quarto item de sete assim, mas eu fui ler e eu falei “nossa, cara, que coisa eu não sou trainee, mas eu vou mandar, sei lá”. E era para oficina de produção da TV Globo, então tinham várias vagas abertas para esse treinamento, mas era para pessoas com experiência de formação até dois anos, daí falei “ah! Vou mandar mesmo assim.”. E aí quando eu fui ver, mais engraçado da data é que o último dia de entrega era aquele dia e eu “meu Deus”. E eu moro perto de um correio central, mas não daria tempo de ir até lá, eu peguei um currículo correndo, imprimir e enfiei naquelas caixinhas de carteiro de rua, sabe!? Eu sabia que eles passavam lá às 6 horas e no correio central fechava 5. Eram 4 e 30 eu falei que não ia dar tempo de entregar e eu fui correndo lá entreguei no outro. E aí eu fui chamada pra esse teste, eram várias pessoas no Rio de Janeiro que era para TV Globo. Eu lembro que na época eu perguntei e acho que só de figurinista, que eu não me lembro, tinha mais de 300. Enfim. Foi uma semana inteira que eles fizeram de testes para diminuir o grupo. E foi um processo seletivo assim de bastante tempo, eu lembro que eu mandei isso no final de novembro e minha última entrevista foi no dia 28 de dezembro de 99. Bem-vinda ao rio, na virada do milênio. Eu voltei para São Paulo, porque na verdade eu falo que “um terço do mundo passou a virada do milênio no Rio de Janeiro”, então para São Paulo ninguém queria ir. Então eu consegui voltar por causa disso. E assim foi minha entrada no figurino. Então eu meio que abandonei tudo, acabei passando nesse processo seletivo, que foi bem chatinho. Ia para o Rio e eu lembro que eles mandavam por telegrama em 99, “você passou não sei o que lá e você tem que vir daqui a dois dias”. Então tinha que me programar para tá lá tipo era 8:30 da manhã, porque era muita gente, não era só figurino, eram arte, cenografia, fotografia, tem todas as áreas inclusive técnicas, câmeras, para fazer esse teste primeiro é um grande vestibular assim. E eu lembro que eu pegava o ônibus aqui à noite, chegava lá 6 horas da manhã, não sabia se era longe e tal, ia para o lugar, daí tinha ônibus direto, estudei tudo. Aí chegava lá cedo, fazia o teste saía, ia direto para rodoviária, comia alguma coisa na

rodoviária, pegava o ônibus, voltava para São Paulo 10 horas da noite, né. E assim foram indo quatro ou cinco vezes que eu fui para o Rio nesse esquema. Lembro que no último era uma entrevista até que eles perguntaram “a gente tá vendo aqui, né, tem uma questão. Talvez não era nem pra você ter passado”. Acho que foi um gap deles, “mas você tá indo muito bem, mas você já foi gerente de produto e aqui você vai fazer...” eu falei “não, mas eu nunca fui figurinista, mas assim, eu não posso ignorar da minha vida, mas nessa área eu não sei nada.” Eu devo ter ido muito bem porque eles me chamaram, né. Dos quatro selecionados eu fui uma das de figurino. Foi aí que eu entrei em figurino. Uma sorte ótima trabalhando logo com uma novela de época, com a Beth Filipecki, que é o Cravo e a Rosa, né, uma novela tipo incrível. Me ajudou muito a me apaixonar. Eu tive um crescimento acho muito rápido assim, sabe, até me tornar a gerente de produto assim. Eu me formei e acho que em cinco anos eu passei por algumas empresas e já tava lá quase numa multinacional com gerenciamento. Mas quando eu parei no figurino eu falei “nossa, é isso que eu quero fazer”. E foi essa minha entrada no figurino, foi para TV Globo, novela, fiquei lá durante cinco anos, depois eu acabei sendo contratada pela Bete Filipecki, eles abriram vagas lá e eu acabei ficando, e ali eu fiquei cinco, quase seis anos. Quando eu volto como figurinista assistente, eu volto pra São Paulo, eu tava muito feliz lá, mas meus pais ficaram meio adoentados e vi que tava sobrecarregando para minha irmã. Me deu um insight assim, aquela coisa que credicard não paga né. Talvez fosse um grande momento para mim lá, mas eu voltei. Mas ao mesmo tempo eu pensei “eu não posso voltar e largar tudo”. A minha tendência é cuidar deles e eu não posso deixar a minha vida. E aí eu me inscrevi no curso, uma pós de história da moda. Eu tinha feito duas épocas, estava apaixonada, eu já gostava muito na faculdade de história da moda e tal. E tinha uma pós e o professor era um mestre dos mestres, que é o João Braga, que eu já tinha feito curso junto com ele. Daí quando eu cheguei em São Paulo, já meio que “amigos tô no mercado”, fui absolvido em menos de uma semana, eu tava com um amigo, César Dante, que tava fazendo novela na Record, super procurando assistente. “O que? A Cris em São Paulo? Agora! Eu tô procurando, tal, ela conhece a novela”. E eu não consegui fazer o curso porque eu assinei como ele e ele falou “então a gente vai fazer uma semana comigo depois você já vai para Tiradentes, que a gente já vai estar gravando você vai viajar acompanhar e você vai ficar lá durante 40 dias”. Eu fui perdendo aula, perdendo aula, daí voltei, daí a gente voltou de novo, enfim, foi uma correria. Eu falei “não vou conseguir levar o curso”, tranquei, mas falei “o ano que vem deixa melhorar eu volto”. E foi o que eu fiz, essa pós era no Senac e quando eu voltei não tinha mais o curso, porque eles tinham transformado no mestrado, montado todas essas informações da pós e montando um mestrado em moda, cultura e arte. Eu falei “Putz, queria tanto, mestrado, talvez dar aula no futuro. Mas é outra proposta, tem que fazer todo um projeto e tal. Eu fiz um projeto rápido, mas teve que mudar no meio porque, ele era incrível, sobre tecidos africanos, coisa que eu amava, tinha facilidade por ter parentes que moram na África, minha tia casou com um Nigeriano e eu sempre tive muito material de estudo e cultura sobre isso. E aí eu passei, mas eu fiz não para passar passei, eu fiz para poder entender como era e eu falei “ano que vem, né”, eu tava preparado para uma pós não para um mestrado. Daí eu fiz passei, na hora que eu passei eu pensei “agora o que que eu faço? Que não era para passar não, não tô preparada para isso. Mas esse ano que vem eu faço eu não passo? (Risos) Agora eu me empolguei, né. Aí eu falei “vou levar”. Eu levei fazendo mestrado e trabalhando em novela. Fiz e foi durante uma novela que gravava à noite. Eu lembro que eu ia às vezes para Record, que era na Record, aí eu ia seis horas da manhã para Record e saía às 19:30, pegava o trem e ia lá para Jurubatuba fazer as minhas aulas, para pegar o trem de novo e voltar pra Record e saía dez horas da noite. Uma loucura. Mas deu tudo certo. Eu continuei fazendo minhas novelas tudo e nesse meio tempo eu saí da Record e fui para o SBT, tava reformulando o núcleo e era um diretor que eu tinha trabalhado. Não, mentira, eu fui para Band. A Band quase não faz novela, mas eu fiz novela na Band e aí esse diretor veio para o

SBT e trouxe a parte da equipe e tal. E eu fazendo mestrado, né, nessa coisa toda fazendo mestrado. Tava no último ano escrevendo a bendita dissertação e encontrei uma amiga da faculdade “Ai, que legal, sabe quem pediu o seu telefone? O nosso coordenador...” era o nosso professor de fotografia na época, eu adorava ele, me dava muito bem em fotografia na época de faculdade, que era o Ivan. Ele era coordenador do curso de moda que tava implantando na FAAP. Ele tava nesse núcleo de moda e colocando outras coisas também. Na época era um curso meio quase técnico que tava implantando ainda na faculdade. Era curso sequencial que chama, né, esses de dois anos de dois anos que tinha muito, ainda tem alguns. E uma pós também em negócios da moda. Ele pensava em mim em negócios da moda, pois quando você se forma, ele e todo mundo lembrava que eu tinha sido gerente de produtos, né, para São Paulo Alpargatas, depois Mizuno, nesse movimento. “Então vamos ver como ela tá, que de repente, né, ela vai estar gostando, a gente gostava tanto dela e tal”. E ele me chamou nesse intuito, mas e “e aí? vamos conversar um pouco”. Não foi logo de cara falando isso, matando saudade, marcou lá na FAAP mesmo e tal. “E tu tá fazendo o que agora? Então e como que tá?”. E eu falei “nossa, já não estou mais nessa há muito tempo.” Ele “que tá fazendo?”. Falei “nossa, tô trabalhando agora com figurino”. E ele nesse curso de moda, ele estava, é muito engraçado isso, como Deus, as forças, enfim, colocam a gente de uma forma super montanhosa, estranha. Ele estava fazendo um processo seletivo para professora de figurino e não estava achando no mercado, porque tinham muitas figurinistas, porém não se tinham muitas professoras com formação, porque o MEC aquele tava mudando tudo, porque antigamente os professores sem graduação ou mesmo sem muita experiência se valiam. Agora não, todos tinham que ter mestrado. Tanto que tava no momento ali com vários professores que estavam na FAAP há 15 anos, ótimo os professores, estavam correndo atrás do mestrado. E era isso e aí tinha que ser assim. E essas outras colegas tinham um ano e meio ali para regularizar. Então ele falou assim “meu, eu tenho que ter alguém que esteja fazendo mestrado. Não adianta colocar uma pessoa que não tem que não vai dar nem tempo”. Ele sentiu muita necessidade. Algumas figurinistas que não tinham essa possibilidade, não tinham interesse em fazer mestrado, porque o trabalho é difícil, né? Você bem sabe. E fazer um mestrado é complicado. Aí eu falei “mas eu tô fazendo mestrado” e ele falou “figurino como é? mas e aí, você não se interessa em fazer mestrado?”. “Eu ia falar agora para você, eu tô terminando o mestrado”. Ele chorou, chorou mesmo. Ele falou “não é possível que eu chamei a pessoa para o projeto no outro semestre, quem sabe para ir montando esse grupo de pessoas, conversando, dando opinião...”. E ele “você disse que está terminando o mestrado?” Eu falava pra ele e ele não entendia, porque era tão absurdo na cabeça dele. Eu falei “não, eu já estou no mestrado, não é que eu vou fazer”. Mas ele falou assim “você já entrou?”. “É, de moda cultura e artes e eu estou fazendo minha dissertação, esse semestre eu termino, a gente tá em julho e em novembro provavelmente vou estar defendendo” Ele falou “meu, me conta mais essa vida de figurino, como você foi parar...”. Eu conversei um pouquinho né eu falei “voltei agora, mas já tô há sete anos” e ele falou “você vai dar aula aqui de figurino!” e eu falei “olha, quem sabe no futuro, olha que legal abrindo portas pro futuro, pra quando eu me formar”. E ele falou “não, você não tá entendendo, é pro semestre que vem.”. Eu tava conversando com ele era primeira semana de julho, férias. Eu falei “mas você já tem esse curso?” e ele “já tem, já tem a vaga”. Mas eu falei “quem tá dando? você tem assim... porque eu nunca dei aula, eu sei muito sobre figurino, eu trabalho já há sete, oito anos”. Aí eu falei “dar aula, meu amigo, eu nunca dei, me mostra aí como que é eu vou estudar...” e ele falou “não não, você não tá entendendo, você que vai montar essa cadeira? (faz cara de assustada) Mas como? Eu só tinha a experiência, não tinha o dado aula. Ele falou “não quero nem saber, é você!”. Só sei que no dia 26/07/2007 eu tava sendo contratada pela FAAP para dar aula ali naquele semestre. Eu falei “meu Deus”, montei um curso ali, um susto absurdo, não sabia dar aula, mas no final acho que deu certo, meu jeito, e no final do ano tem uma avaliação dos próprios alunos e eles

super elogiaram. Na verdade, assim, esse professor, ele falava assim “a moda tem tantas coisas, tantas faculdades de moda agora e nenhuma quase tem figurino. Figurino é super do vestir, não é moda mas é isso, não quero falar sobre moda só, quero falar sobre cultura de moda”. E ele não abria mão de ter figurino e achava que ia ser um diferencial e foi durante muito tempo mesmo o diferencial da FAAP. E aí desde lá então eu comecei a dar aula e não parei mais. Abri essa cadeira lá, e hoje é muito legal porque não só dou aula no curso de moda, mas a minha matéria se tornou uma matéria eletiva, então sempre tinha alguém que se escrevia de cinema, de rádio TV, de marketing, de outras áreas. Então isso é muito legal porque aumentou muito, hoje eu dou aula na animação, no cinema, é muito legal. E aí também fui convidada para dar aula na pós da Belas Artes, na pós de figurino e cenografia. Eu também dou aula de figurino audiovisual. E assim é a minha vida. Deu para contar como eu entrei aí um pouquinho e continuo com figurino, né. Sai o ano passado do SBT, onde eu fazia a direção de figurino na teledramaturgia, né. Agora dei uma respiradinha, né, novos ares, tô vendo algumas coisas aí, a parte acadêmica talvez, pleiteando o doutorado. É um fôlego, né. É isso, acho que responde, né.

**MÁRCIO:** Como você tem organizado a disciplina de figurino e o que você acha que não pode faltar nessa disciplina, que seja essencial para tratar do figurino?

**CRIS:** Eu acho que tem duas duas vertentes muito interessantes que eu trabalho que é assim. Quando você dá figurino para as pessoas que fazem moda, que estudam moda de uma outra forma e quando você fala de figurino para as pessoas que fazem, de alguma forma, audiovisual. Porque primeiro assim, a moda a gente tem que entender, e acho que isso é minha grande descoberta trabalhando com as pessoas, que elas têm que entender que a moda, o figurino não é moda, a moda em si ela é mais uma ferramenta para o figurino. E isso era fácil. Porque o olhar de moda, ele te faz olhar um tipo de Belo. Às vezes tem até o belo que a gente fala que é o mais próximo ao figurino que eu acho, que é aquele belo, que é o que transmite a mensagem corretamente. Eu vou falar isso dentro da minha perspectiva do dou alguns exemplos para meus alunos. Por exemplo “ah, essa roupa é linda, essa roupa é feia”, aí vem a Balenciaga que faz as roupas destruídas e tal “Ah, é feio”, mas assim alguém comprou aquilo, então ele se torna belo função de um desejo teu que é um pouco o olhar que a gente tem que ter com figurino. Se eu faço uma coisa que é para o cara ficar feio, que é para comunicar repulsa pro espectador, aquilo é belo porque ele atingiu o objetivo. E o olhar de moda a gente olha sempre uma coisa assim, que é para o futuro, que é para uma festa, que é para um público. Eu dou um exercício assim com a minha turma, por exemplo, o figurino eu tenho que olhar muitas vezes no dia a dia que é um olhar que a moda não tem, ela olha o dia a dia para uma coisa em especial. É uma situação especial. E aí o que acontece... Então essa diferença para mim é muito importante assim as pessoas entenderem. Eu dou um exercício que é assim, que pessoas são extremamente normais e quando as pessoas colocam o que é esse normal da moda ela sempre tem um upgrade a mais. Eu lembro de um trabalho que eu fiz, eu comecei fazendo moda durante bastante tempo, de nos dois primeiros trabalhos foram de época e eu lembro que quando eu fui para atual na globo, porque foi o terceiro trabalho, aí uma vez era uma fila de banco que era uma figuração, eram seis pessoas a atriz e o caixa, aí eu lembro que o diretor falou “deixa eu ver a figuração como tá”, aí ele perguntou “tá, isso aqui é o gerente do banco?”, não ele é o caixa, então o cara tá trabalhando o tempo inteiro, então assim ele tá muito bem arrumado, não que seja mal arrumado, mas assim, a lida é outra. “Quem é o boy? Esse aqui é o boy? Mas o boy que trabalha todo dia, que vai todo dia pro centro da cidade, essa roupa aqui ele vai usar no final de semana quando tiver na balada. As sutilezas, né!? E aí eu falei “olha, é meu olhar de moda”. Então eu dou um exercício falando olhem as pessoas. Uma figuração num ponto de ônibus super normal, não é periferia, é bairro, aí elas tem uma dificuldade absurda. Ai eles falam “Ah, mas eu pego ônibus”, mas você pega

o ônibus em frente à FAAP, né, meu amor. Então quando a gente vai achar essas imagens, você vestiria isso? Não. Que é o popular. Então acho que isso é uma questão muito importante e outra importante que eu acho da minha forma como eu descrevi é entender os elementos que levam, eu acabei criando assim uma didática, alguns elementos de pesquisa que você faz, que já tem tudo aí, mas eu elegi alguns nomes para ficar mais fácil e outra coisa também é a leitura. Eu sempre faço um aula assim, como ler no roteiro. Porque ele tem três formas de terem informações na escrita do enunciado, nas falas e intenções totalmente outras que não são escritas mas estão intrínsecas, que a leitura técnica. Então, assim, “ela vai cair do cavalo” se vai cair no cavalo eu tenho uma roupa dupla, vai ter um dublê. Mas se a atriz vai fazer, ela anda muito bem a cavalo, ela pode fazer. Não, eu não posso correr o perigo dela cair e não dá certo, por mais que ela ande para caramba. Então tecnicamente eu vou ter aquilo e aquilo outro. Às vezes eu tenho uma coisa, eu nunca falou que ela tinha o cabelo comprido ou curto, só que nessa queda de cavalo seus cabelos enroscam na árvore que ela vai passar por baixo. Amigos, se ela tiver cabelo carequinha não vai enroscar nada, tecnicamente aquele personagem já tem que ter o cabelo mediano, no mínimo. Então acho que é incentivar essa leitura que é a decoupage que é extremamente importante. São dados que estão ali que podem impactar totalmente no figurino ou principalmente na identidade do personagem. Porque criação, Márcio, criação cada história vai vir uma. Outra coisa que eu falo muito, uma coisa que é legal também, é o respeito. Preconceito a gente não pode ter na vida, mas o figurino automaticamente a gente vai usar tudo que a gente sabe para o lado bom e pro lado ruim. Eu dou um exemplo assim, você tem o seu ídolo, sei lá, Cauã Reymond. Meu deus! Aí ele vai ser um cara muito cafona. O que que você vai usar de referência para Cafona? Primeiro sua vivência, depois vai trocar com outros. Dependendo onde você tá. Mas se for o universo próximo ao seu né, eu falo muito assim, vocês né meninas, seus namorados ou namoradas, todo mundo tem seus preconceitos. O que para você é cafona e que você jamais colocaria que se aparecer você fala “ai, pelo amor de Deus”, mas cafona mesmo, não tô falando com gosto pessoal. “Ai, não gosto de bolinha”, gosto pessoal, mas você sabe que muita gente gosta. “Ai, prô, aquelas coisas com cara de 80, aquela bermuda jeans que vem até aqui em cima, daquele pespontão amarelo, aquela etiqueta de couro desse tamanho. Ah, eu acho cafona, tudo que é meio oitenta é cafona”. Tá bom, o que que você vai procurar para vestir nele se você acha que ele é cafona? É isso. E você vai se matar procurando, porque não tá no seu universo, você vai andar o Brás inteiro três dias, você vai achar a peça perfeita, você vai tirar foto, vai mandar para o teu grupo do figurino, pra sua figurinista, sorrindo radiante “Olha o que eu achei que maravilhoso. Você tá chamando de maravilhoso a peça que você mais odeia na tua vida. Então o figurinista tem esse pensamento, ele leva até o que ele acha péssimo de bom em algum momento pro protagonista dele. Outra coisa, se você atingir essa coisa você atingiu o belo porque ele ficou cafona. Você atingiu o belo. Aí tem outra coisa também que você não gosta, mas você não conhece, então o gosto não é nada. Muitas vezes eu brinco assim. “Alguém conhece o Chimbinha e a Joelma? Tô perguntando sem preconceito”. “Ai, prô, eu gosto, ai eu não”. Você não gosta, mas você entende aquela estética, aquela roupa? Não? Então tem motivo de estudo. Você gostar ou não não faz a menor importância, porque pode vir um cara de fora passar o carnaval no Brasil, ela tá lá no trio elétrico. “Nossa, que música diferente, que estética diferente”, daí já aproveita tá aqui e já vai pro Pará, vai descobrir o tecnobrega, vai descobrir essas festas de rua, parecido com um funk, aquelas caixas de som. Aquilo pra aquele cara é tão diferente, é de uma cultura que ele não conhece, que ele vai fazer um super filme, vai usar Joelma de plano de fundo, a história dela, para mostrar essa cultura, e você não sabe metade. É capaz que eu você começa a estudar, uma outra forma, você começa a ver aquilo diferente. O que você ria, o que o outro fala, você gosta, até defende. E culturalmente você tá bebendo uma coisa que está muito do nosso lado e a gente não vê. É mesma coisa a gente fala assim “o que tá acontecendo no nosso tempo como

tendência, tá acontecendo, é muito difícil de você captar. O ano passa, um ano depois você fala “nossa, olha como a coisa mudou por causa disso”. O legal também é a gente sacar essas coisas porque o figurino ele fala muito de filmes que estão acontecendo agora, a temática são de coisas que são no momento de história que a gente tá vivendo. Então figurino atual ele também vai falar alguma coisa sobre isso, nas suas inúmeras vertentes e culturas. Eu tô tratando do Brasil, né!? Então eu acho que é uma coisa que eu faço muito é as pessoas olharem é isso. É o outro, de uma forma que eu não conheço, é motivo de estudo.

MÁRCIO: Na FAAP tem o curso de cinema e você atende a essas demandas, mas sobre o figurino de teatro de outras cenas, você também fala sobre? Não é o foco do curso, mas de entender essas outras cenas.

CRIS: Isso. Eu falo de figurino no geral; Até porque é muito importante explicar para as pessoas que é uma criação, que é legal, que é bacana, mas a gente trabalha para uma indústria, que é a indústria do entretenimento. É uma indústria. Porque que eu falo isso, porque a indústria tem grana que você tem que mexer, tem prazos, tem métodos de cada empresa, tem burocracias, mesmo dentro da criação. Então eu faço questão de falar isso e aí entender, por exemplo, os métodos de criação são muito diferenciados para cada mídia. Quem faz Carnaval tem o time, tem um olhar, tem um material que usa, quem faz filme, quem faz teatro faz outros, O teatro é uma coisa que vai nascendo um geral, de um diretor junto com as pessoas, as possibilidades de gesticulação. Então se eu já leio o texto daquela peça e já faço um croqui, mas quando você vai assistir os ensaios, talvez você tenha desenhado o caminho que é totalmente outro. Então, assim, isso eu faço questão de falar, e fora que essas coisas técnicas mesmo. Você faz, por exemplo, um filme, você não tem um distanciamento, você tem do ator, você não tem distanciamento, você tem uma nitidez muito grande do material, porque é extremamente ampliado na tua frente. Se você não faz aquilo bem, é tosco. Tudo que você tá fazendo é ampliado. Ao mesmo tempo continua a fábrica de mentiras, porque se eu tiver que envelhecer uma roupa, eu vou ter que envelhecer de uma forma rápida, é uma pintura artística, eu não fiquei “ah, eu vou fazer um filme então você só usa essa camiseta durante esses dois anos, a gente vai fazer um filme daqui a dois anos, porque você vai ser um mendigo”. Não é assim. Então tudo é mentiroso, por mais que copie muito a verdade. Eu ralei, como se tivesse adiantado cinco anos no tempo, de *using* daquela peça. Isso é mentiroso. Então isso é importante também. E aí assim, o olhar é diferente. Por exemplo, a presença física da pessoa no palco, eu tenho ela no palco, é físico é presente, é perto, mas é perto perto? Tecnicamente o quanto para pessoa que senta na fileira a dois e na pessoa que senta no balcão M7? Eu tenho que ter um mínimo uma percepção muito próxima, não vão ter a mesma percepção, fato. É físico, é o que olho capta, mas eu tenho que tentar fazer isso da melhor forma então assim, o floridinho que eu coloquei no final, o *Liberty*, e eu colocar esse miudinho no teatro, no musical, quem tá lá no último vai ver uma texturinha, a atriz que usava aquele vestido rosinha com textura. Não existe, era um floral. Então essas coisas você tem que mostrar. Foi muito legal dar aula de figurino na animação. A animação é uma loucura, porque os efeitos mudam totalmente. Um jeans com suas diagonais, por exemplo, ele pode virar uma calça listrada numa animação quando vai fazer um bonequinho. Então essa necessidade técnica, esse olhar é totalmente importante dentro do figurino. Acho que isso é o mais importante que eu quero que as pessoas aguçam o olhar, para colocar as criações que forem necessárias. Eu não acho interessante colocar a criação... não, vocês vão ter a criação o tempo inteiro, mas como usar as técnicas possíveis e o olhar para essas diferenciações. E outra coisa assim da cena, a gente fala assim “quem manda não é o ator, quem manda não é diretor, quem manda é a história”. Tem coisas que você vai colocar ali e não conta aquela história, então não adianta o teu gosto pessoal. O meu primeiro trabalho que eu passo para os alunos a protagonista é uma senhora de 80 anos, ela não é rica, não é uma dondoca, tem qualidade

diversas assim, mas ela tem que ser uma senhora. Então a primeira coisa que imaginam é dentro da moda. Ai pega Iris Apfel, pega Constanza Pascolato... mas elas contam essa história, gente? Você vê essa mulher fazendo isso. Você vê a polícia chamando ela porque tá achando que ela tá perdida. Elas têm muita atitude, então não adianta você querer vender elas para mim, não conta a história. “Ah, mas você vai assistir você vai gostar de ver com a senhora”. Vai, mas ela não é. É o texto quem manda, é a história. Em moda tem esse negócio de desconstruir. Porque assim, primeiro que eu vou dar figurino, as pessoas tem que ter o mínimo já de informação. No primeiro ano figurino é muito complexo. Mas ao mesmo tempo que eu dou aula no quinto semestre, no sexto semestre, elas estão embutidas de ideia de moda e chego eu para desconstruir. Eu não tô falando de um público alvo, eu tô falando de uma identidade. Uma das aulas que eu dou, por exemplo, é de pesquisa de imagens, porque tem figurinos que o Pinterest não adianta a gente em nada. Quando eu vou procurar mais realista, o Pinterest, amigo, não nos ajuda, e o Google não entende como a gente entende. Eu dou umas pesquisas de lingerie, porque o diretor fala que a senhora está se vestindo e eles ficam “Ah!(boca aberta) é uma senhora” e eu falei “não é uma senhora que vai vestir, é uma atriz que está representando essa senhora, é uma atriz ela sabe nesse caso é necessário, ela entendeu o motivo. Agora se é gratuito ela vai reclamar”. Ai eu dou motivo bem razoavelmente assim para entender. Ai elas vão lá no Google “senhora de lingerie”, hoje em dia tá parecendo, porque o Google vai mudando, mas antigamente assim, o mesmo exercício dei uns 7 anos atrás, a primeira foto aparecia era uma senhora toda sensual com um baby doll que era a mãe da *Milf*. E era uma farra, só risadinhas. Ai eu falo “então vamos entender como a gente vai pesquisar”, porque isso também, como você vai pesquisar, porque não adianta pedir para o Google “senhora idosa”. Que senhora que você quer? O Google te ajuda, ele tem imagens à beça, o banco de imagens. Você tem que saber pedir e até isso eu dou uma forcinha para vocês entenderem. Porque a galera hoje é muito... Eu costumo fazer um estudo de gerações até com cuidado, porque às vezes tem pessoas mais velhas na sala, até pra elas não terem um olhar assim “ai que saco”, que eu sei que elas têm um olhar diferente, tem 35 hoje e como eu tenho alunas de dezenove e vinte, vai ter um gapzinho. Então eu tenho que conversar com essas linguagens também com essas duas pessoas, e fazer eles entenderem que o Google não tem imediatismo que eles querem. “É muito difícil procurar figurino” eles falam. “Mas o que você quer?”. “Aqueles senhoras assim...”. “Vamos lá, mas que tipo de sutiã é esse?”. “Ah, calcinhas maiores, sutiã de sustentação. Entra lá no *DeMillus*”. Ah! É isso!”. Então você achou a imagem. É mexer com o raciocínio, vai te abrir no possibilidades também para você entender mais coisas, inclusive no que o diretor fala. Uma referência que você não conhece. Tudo bem você não reconhecer se para ele é óbvio. Você escreve rapidinho no celular e vai sugar. Nunca ignore com o diretor tá dando como referência. Te abre um novo mundo. “Ah, eu não concordo”. “Mas vamos ler antes?”. O figurino ele vem com muito estudo, o que aparece pra gente é uma pontinha de iceberg, ele tem que ter muita base embaixo, teórico, para segurar essa verdade do figurino, que nem sempre é entendível de imediato com espectador, mas ele vai passar uma comunicação e um sentimento. Se uma personagem tá feia, a gente lê “Nossa, ela tá triste. Nossa, agora ela vai arrasar. Nossa, agora ela tá poderosa”. A comunicação é tanta que a gente fica segurando para não falar com colega do lado. Então eu faço eles entenderem essa comunicação, entender também que ninguém é doutor em figurino. “Ai, mas eu assisto muitos filmes, eu reparo em todos os figurinos”. Como espectador. Tem uma coisa que é muito legal de figurino, quando eu falo de linha de show por exemplo. Quem nunca chegou, você nunca assistiu Faustão, você foi na festa, levantou quatro horas da tarde, aí tava com uma preguiça do caramba, liga a televisão e fica zapeando, porque nem para assistir uma série você tem cabeça. Daí tá lá no Faustão, uma banda que você gosta, vai assistir um pouquinho e aí aparece um monte de menina dançando lá e você fala “olha essas roupas, quem fez essa roupa?”. Quem nunca perguntou isso, né!?

Brasileiro é figurinista nato ou técnico de futebol. E quantas vezes você assistiu aquele programa? Você não é o público, você tá ali de gaiato. Porque o público não tá reclamando, o público quer aquele. Assim como você assiste alguns produtos e a tua mãe chega e fala “nossa, que horror isso, que roupas são essas? Pelo amor de Deus! Paga tão caro numa calça rasgada, então dá para mim que eu rasgo”. É a mesma. Tua mãe é o público dessa calça rasgada? Não é. Então tá tudo certo. Tem uma coisa chamada público, faixa etária que existe e faz parte o que? Da nossa indústria de entretenimento; Eu bato muito nisso, porque a pessoa “ai, não vou fazer isso aqui é brega”. Não tem o menor problema, eu não tenho filhos e fiz 12 anos novelas infantis que são super premiadas, eu não falo premiadas com prêmio só, premiadas quando tá no Netflix uma novela que as pessoas já viram três vezes você e já passou no SBT e tá lá durante quatro meses em top 10, não só uma como quatro!? Isso é um prêmio. Mas veio do nada? Eu tive um insight? Eu sou boa? Não, eu pesquiso e eu não tenho nem em casa para fazer o laboratório. Eu não tenho sobrinhos e eu não tenho filhos. Então, é estudo. Não vem do meu (faz um movimento com as mãos como algo brilhante). Então assim, para tirar esse glamour, eu não sou um grande criador, né!? Quando você estuda, eu falo muito isso para eles de questão de indústria, de mercado. A Netflix, hoje ela tem uma questão que é muito forte da diversidade, há 10 anos atrás se falava o quê da sociedade? A ecologia. Ecologia, gente, vai dar ruim, vai dar ruim, já ta dando ruim e deu mesmo. Hoje a gente corre atrás do prejuízo, mas assim, todo mundo já se conscientizou, todo mundo não, infelizmente. Mas essa briga, a maior briga do governo, ela falar sobre Amazônia, e todo mundo “ai, que Amazônia”. Gente, vocês não estão entendendo o tamanho de tudo isso. Hoje é diversidade, que aumentou ainda mais com uma pandemia, começou a falar nisso, quando se fala mais na pandemia justamente no momento que morre um homem preto de uma forma absurda. Não tem como as pessoas não pararem para ver, estamos falando de pandemia. Todo mundo tava parado vendo notícias na televisão. E outra coisa, a indústria que segurou a cabeça, a sanidade de muita gente, qual foi? A indústria do entretenimento. Todo mundo fala da lei Rouanet, que não sei o que, mas o que que segurou você? Teve que cortar um monte de coisa da sua vida, mas se eu cortar a internet ferrou, né!? Então é uma indústria que ficou aí bombando de alguma forma. E a Netflix trabalha com hoje com o quê? Diversidade é ordem, eu tô falando porque eu já trabalhei, já fiz trabalhos e eles dão palestras e palestras e todo o material deles, principalmente o material jovem americano, reparem, eles não passam só mais de Nova York e tal, é um lugar dos Estados Unidos que você não sabe onde é. O lugar de Paris que você não sabe onde. Os protagonistas são pretos, orientais, indianas, não é só menina loira. A própria nossa *De volta ao 15*, a mais bonita é a Maisa ou a Larissa Manoela? Não é mais a princesinha, o namorado é o quê? Um japonês, ou um pretinho, ou um indiano. A melhor amiga é? Uma coreana. A gordinha está ali, o gordinho está ali. Às vezes tem até alguém que pode ser deficiente. Então assim, isso é a diversidade e inclusão, reparem. Todas as séries, todas as séries da Netflix ela tem diversidade, até então, são empresas que estão atuando e se eu não estou esperto no que está passando por aí, não me atento a esse momento do mercado, eu não posso sair bem. “Ah, eu não acho esse menino mais bonito”. Você já parou pra pensar por que você não tá achando ele tão bonito? É uma provocação. “Ai, nossa, tem duas famílias pretas na Globo, por que que a Globo está forçando a barra?” Realmente, empacou isso e pela primeira vez a gente tem uma protagonista preta que passa por para outra protagonista preta, famílias todas pretas. Não fala só sobre o racismo também, porque chegou uma hora que não dá mais. E aí eu vi pessoas pretas já falando “nossa, mas a Globo tá forçando a barra, hein”. Então assim, se nós somos Brasileiros, 50% são pessoas pretas, porque não pode ter pessoas pretas? Então a gente tem que acostumar o nosso olho. Eu falo muito sobre isso, fuge do figurino, mas abre o que a cabeça, que acho que é o principal que a gente tem que entender, é uma coisa que da nossa época que tá acontecendo agora. Estamos falando de pessoas que nós vamos vestir. Eu tô começando a falar com meus grupos, dou umas possibilidades, do novo

caminho. Não são coisas que estão sendo faladas, estão sendo vividas. Tá acontecendo, eu chamo de consumo Prateado, você já ouviu? Esse termo é sobre o consumo de pessoas acima de 50 anos, porque é a grande faixa etária que a gente tem consumidora agora para os próximos 10 anos. Então, se você não muda o meu olhar para isso, vamos ver, a Globo já fez esse experimento, a Globo é muito danada. Porque há um ano, dois anos atrás, tinha o problema dos idosos, dos velhinhos, aí sai daqui a pouquinho. Mas é o grande público. Então tudo vai mudar porque, tem o maior público consumidor, pessoas entre 55, 50 anos e 75 anos que não são mais aqueles vovôs e vovós. Porque a gente agora tá cuidando mais da pele, não tem 10, 15 anos atrás, tem o Renew Cronos até 55 anos e agora é pra 65 anos. Então se as pessoas estão se cuidando desde já, com 45, e quando elas tiverem 75 elas estão muito bem. Elas estão muito ativas. Pode ser que muitas nem queiram se aposentar e tivessem se aposentando elas vão estar com uma grana que elas se programaram para fazer o que? Viver muito bem, ver muito bem. Que significa bons restaurantes e viagens. Não é ficar em casa fazendo crochê da vovozinha. Não é à toa que o governo aumenta a aposentadoria de 60 para 65. É uma sacanagem, mas para ele está na ativa. E eu tenho que ter o quê? Um núcleo de produtos para essas pessoas e área médica. E é uma tendência global gigante e quem tá se atentando a isso vai se dar muito bem, porque as pessoas vão estar bem, mas não vão estar perfeitamente bem. Por exemplo, não é o corpinho da menina de 18, é um corpo bem cuidado, mas é o corpo de uma pessoa de 50 anos. Segurou o máximo possível a sua flacidez, fez ginástica e tal, mas é um corpo diferente. Alguns pudores estão diferentes. Então se você se ligar que essa mulher de 60 não é uma vovó, mas é uma mulher antenada, mas ela não veste 38, não quer aquele decote aqui porque não é essa mais, mas quer uma roupa bacana, você tá feito meu amigo. É você que vai vender para caramba. A indústria médica, eu falo em outras coisas mas pra voltar nessa questão do público, a indústria médica tá super atenta a isso, eles estão fazendo, por exemplo, gel lubrificadores femininos. Essas mulheres mantêm a sua vida sexual super na ativa. Mas são embalagens mais simpáticas, bonitinhas que você pode levar na sua bolsa, pode deixar em cima do seu criado mudo, que não vai agredir não é aquela coisa mais escondidinha. Faz parte quase do *Skincare*, é uma sutileza, não é aquele KY escondido. Porque a natureza vai melhorar muita coisa, mas a menopausa vai chegar, você vai ter uma qualidade melhor na menopausa, mas ela vai tá aí, não é que não tirou isso, não é a pílula da juventude. Mas é um bem-estar geral melhor. Essas questões físicas que vão ter com o tempo, secura vaginal, mas o psicológico, o desejo continua, entendeu a sacada desse negócio do consumo prateado!? Se você der um google vai aparecer umas coisas de consumo prateado. Tem várias mulheres com os cabelos prateados lindos, são super modernas. Porque essas pessoas, eu já tenho 50 eu tô aí no consumo, ela vai continuar tatuada, ela vai continuar motoqueira, ela vai continuar gostando. Então isso que é legal, é um outro olhar para essas pessoas. A vovó vai viajar junto com o neto, provavelmente ela fale “vou te levar”. Passou na faculdade não é mais dar o carro, não vai ter mais ganhar o carro, até porque tem outra pesquisa falando que os jovens não se preocupam com o carro mais na vida deles. Talvez isso daí você ao invés de ganhar carro vai ganhar o que? Uma viagem para Paris com a avó. E a avó vai te apresentar lugares bacanas, inclusive a noitada.

**MÁRCIO:** Você acha que a disciplina que você tem ministrado tem influenciado na escolha profissional de algum aluno ou aluna de ser figurinista E você tem notícias desses alunos se tornarem figurinista?

**CRIS:** Tenho sim, eu até acompanho bastante e alguns deles mantém contato também de “Ai, Cris, como que tá?”, com aquela ânsia de entrar no mercado e a gente conversa muito. E eu goso de acompanhar também quem tá fazendo alguma coisa “Opa! Tá fazendo, que legal!”. Então, assim, eu acho que influencia, inclusive na faculdade tem muitos casos que as pessoas, elas entram por esse diferencial e querem ser figurinistas, trabalhar com moda. Meu curso é

muito rápido, ele é um semestre só, mas às vezes monto algumas coisas diferentes. No ano passado, por exemplo, acho que no grupo de moda foram seis TCCs de figurino, que é bem razoável, e são pessoas que estão aí caminhando no mercado, tem pessoas bem fortes que estão atuando em musicais, fizeram uma pós, são bons assistentes, alguns figurinistas na publicidade, eu consegui trazer alguns, alguns foram dentro de emissoras, novelas. Tem, tem sim, isso é muito legal. E muitos deles assim lembram e falam “Ai, Cris, eu lembro de uma aula que você falou. Foi determinante pra eu fazer. Bem que você falava”. E tinham uns alunos que chegavam e falavam “eu não sei o que esperar” e depois, tipo, “é isso o que eu quero pra vida”. Na aula descobriram o que é, acharam que não iam gostar, e na aula mudaram toda a percepção que tinham do que queriam fazer e foram para figurino.

MÁRCIO: Tem poucos cursos de figurino no Brasil, e aí eu tô considerando a partir da pesquisa da Joana, que eu posso até te passar depois se tiver interesse, que ela fala sobre cursos que não são de figurino mas tem disciplinas de figurino. Moda, artes cênicas, cinema. Aliás, na FAAP no cinema não é obrigatório figurino?

CRIS: No cinema não é, mas muitos procuram. É impressionante como eles falam “mas tem que ter”. Por isso foi aberto essa outra, que tem procura.

MÁRCIO: Eu não sei exatamente se tem algum curso de cinema no Brasil, não pesquisei e preciso até saber, se tem figurino?

CRIS: Eu não tenho esse conhecimento. Em pós até tem, esse de cenografia e figurino que fala um pouquinho, mas em faculdade, bacharelado, eu não conheço, de verdade.

MÁRCIO: Ee também não sei, mas na moda e nas artes cênicas eu tenho certeza que tem.

CRIS: Na moda tem, na moda do Senac tem, que é o Kledir Salgado, ele é uma graça. Na Santa Marcelina, em moda que eu saiba não tem, mas eles têm o TCC de figurino.

MÁRCIO: Olhando para o mercado hoje, você acha que o ensino formal de figurino, no caso a disciplina de figurino na moda, é importante e impacta na profissão de figurinista? Durante a sua fala você já responde um pouco, mas se você quiser enfatizar algo, trazer algo mais.

CRIS: Assim, eu acho que faz diferença sim, porque as pessoas quando trabalham nessa indústria, elas têm muitos sonhos, né!? “Ai, figurinista, elas sentam ali, são incríveis, são cabeças pensantes...”. São, podem até ser, mas elas talvez não dimensionam o tamanho que é a pesquisa, é mais pesquisa. É muito mais ação do que toda essa inspiração. “Ah, tem o diretor que mandou...”. Não, a história pede um negócio assim, como você vai resolver o que a história pede diante de uma visão artística, geral da obra, do diretor e tal. Então eu acho que ajuda a entender uma realidade, eu não escondo nada, os perrengues também. Só que quando você tem aquele perrengue, três meses, e quando você vê depois uma cena de um minuto e fala “nossa, valeu muito a pena. que lindo, né!?”. O amor à arte não é você trabalhar de graça. Não. Teve suor pra pesquisa real, fazer o melhor em relação a isso, buscar os melhores materiais, entender o que que precisa, que não é o que você quer. Pode ser que daqui a dois, três trabalhos “aí, agora vou ter oportunidade de usar o que eu quero” e até perdeu a força “também nem quero mais”. Você trabalha em prol da obra, não ao que você quer, ou muitas vezes até o que o ator quer. Que as vezes ele também tá errado, né!? Então eu acho que assim, essa realidade é muito bacana demonstrar. E aí eu já senti com algumas amigas, até profissionais que já trabalharam, os próprios alunos que tipo “nossa, professor, eu já cheguei lá e já entendi, uma leitura uma decoupage”. Então a figurinista quando ela fala “então vai fazer isso aqui” eles falam “velho, ela deixa na minha mão”, meio bravo, Mas eu falei “ó, ela deixou entrar na sua mão uma coisa ela tem uma confiança absurda” e ele “ah, é verdade, né!?”. Então outros felizes assim “ela ficou super feliz quando eu falei isso. Ela me ouviu mais. Até a outra figurinista ficou meio assim, fica lembrando toda hora que eu sou

estagiária, mas ela gosta que eu falo. Ah, eu lembro da aula”. Então tem esses feedbacks que são gostosos assim. E aí me dá a valia de que é importante, faz valer o estudo acadêmico.

MÁRCIO: Duas coisas que eu quero pontuar na sua fala, que você fala e é incrível. Você falar que às vezes é mais ação do que criação no figurino. E agora o que você fala do estágio tem programa de estágio na FAAP? E você já chegou a orientar alguém para estágio de figurino, indicar alguma coisa, valeu?

CRIS: Já! Eles têm assim, não FAAP exatamente, mas assim, normalmente as empresas que abrem e buscam. Então nas grandes empresas elas estão trabalhando, por exemplo. Eu trabalho com estagiário, eu procuro pedir que sejam de moda, porque eu acho que tem esse esse gapzinho da faculdade de moda assim, porque eles vão trabalhar, eles têm um olhar mais apurado sobre algumas coisas. Eu abro também pra outros, mas assim dentro da TV eu tinha esse estágio, eu sei que outras tevês também tem trabalho para Estagiários, TV Cultura, a Record, todos essa necessidade dentro do grupo de trabalhar com estagiários.

MÁRCIO: Mas o curso de moda tem algum estágio pra cumprir o curso e se tem a chance de dar abertura para o figurino.

CRIS: Tem sim, inclusive eu já trabalhei com algumas alunas, já consegui indicar algumas. Tem que ficar esperto. “gente, manda pra lá. manda pra tal lugar, estão precisando”. Então tem sim e o figurino super vale como estágio, é super importante e eles até incentivam.

MÁRCIO: Pela sua experiência profissional, você no dia a dia do trabalho, na TV, no cinema ou nas séries, você vê o dia a dia do trabalho no atelier, no set, no seu acervo como um espaço informal de ensino de figurino. Que aí é outro lado, é receber pessoas não formadas, ou não estagiárias, receber pessoas interessadas ou com repertório produzido de forma autônoma, tipo a pessoa que aprendeu a costurar com avó, aprender um curso de desenho rapidinho, foi fazer figurino por conta, não estudou. Então você acha que esse espaço é propício para ensinar tanto essas pessoas quantas que também vem da formação?

CRIS: Eu acho que é também. Eu acho que tem talvez, às vezes, uma dificuldade maior, nesse espaço desse raciocínio de pensar o personagem. Porque muitas vezes as pessoas que vêm do informal elas são imediatistas, e aí o figurino tem essas nuances de “Ah, ele é bad boy, veste preto”. Então eu acho que a academia, ela ajuda um pouquinho a distanciar esse imediatismo da visão geral estereotipada, que nem sempre a gente trabalha com o estereótipo, então às vezes podem ter uma dificuldade. Eu já senti, já trabalhei com pessoas assim ótimas e levaram numa boa, mas eu vi onde estava a dificuldade. “Nossa, mas a pessoa não é má? Porque ela tá assim? Deveria ser mais pesada”. E eu digo “não, ela é má mas ela é manipuladora”, e a pessoa “Ah, entendi”. Não vai no estereótipo, essa dificuldade de entender a parte intelectual ali da coisa. Mas pegam, porque eles têm a prática, né!? “Ah, eu entendi. Ah, porque ela tenta enganar”. Eu já trabalhei com pessoas assim, mas que foram ótimas, que catavam e começavam a sacar algumas coisas, perguntavam, são pessoas muito dispostas a perguntar. Ela tá aprendendo ali, ela já se ligou que ela aprendeu com a vida, olhando, com a experiência. Então essas pessoas muitas vezes elas são, assim, muito mais abertas. Elas já tiveram esse treinamento. Então elas têm um radar muito mais afiado a qualquer coisinha que tem, as antenas são muito mais afiadas, porque ela aprendeu assim.

MÁRCIO: Para finalizar, como você compreende o trabalho de um(a) figurinista como na TV?

CRISA: Eu acho que assim, a primeira coisa é a indústria. Eu faço questão de entenderem que é uma indústria, a TV é uma indústria de entretenimento. E ela tem horário, ela tem prazo, ela tem dinheiro a ser visto, horário de entrada e de saída. Você tem que se adequar muito a indústria, por mais “que absurdo!”, ali na TV, por exemplo, a novela é um dos produtos

desenvolvidos. A Johnson e Johnson tem vários produtos. O SBT, a Globo tem vários produtos e nós trabalhamos em um desses produtos. Para entender o que tem regras a serem seguidas. Outra coisa dentro de uma Indústria, você vai entender quais são os pilares dessa indústria. Porque muita gente vem “mas você tem isso aqui e por que que você não tem isso aqui?”. Tá dentro do pilar dessa indústria? Que é gerar entretenimento para família ou gerar entendimento independente da... não importa. Então acho importante você seguir isso, porque daí você vai entrar nesse viés, a sua criação, da sociedade que você tá vivendo e pra quem você tá criando e que não precisa ser necessariamente será a sua o seu maior nicho. E aí do resto você vai entender o que é o seu trabalho. A TV tem várias questões técnicas, o batimento, o moiré, mas eu tenho que ter xadrez, como resolver isso? Eu tenho 4K, 8k que eu gravo. Mas aí com tempo, por exemplo, essa mudança tecnológica é uma loucura, porque todo mundo que vai assistir tem 4K? Será que o que eu tô vendo aqui na gravação, como as pessoas vão receber lá? Então às vezes, por exemplo, eu tenho 4K aqui, mas às vezes eu coloco numa, minha mãe tem das televisões que ainda é o HD, para ver como que tá aparecendo naquela TV. Que a gente brigou tanto no 4K, mas como que tá lá no outro? Como as pessoas vão receber? Que não tem a TV de 65 na minha casa, que tá lá na 49, no HD, que é um grande público. Fica meio granuloso, dá uma diferença, às vezes muda-se muita cor, bastante. Às vezes eu tenho uma cor que é vinho, mas se ela tem aquele tecido que ele é um dentro ele tem chão sabe o que eles são vinho, que dentro ele mais escuro, aquele preto fica alaranjado, é uma coisa vinho que fica. Já aconteceu comigo, eu olhava pra TV e tava ferrugem. Então assim, pensando técnico que é legal, nem todo mundo que vai seguir, mas eu acho bacana você tem essa noção pelo menos. Por que ele vai impactar no seu trabalho, é uma mudança tecnológica. Porque aquela série tem aquele aspecto ali, porque aquela luz usada é diferente, a luz vai bater diferente. Tem um trabalho que eu fiz uma vez, que era uma novela, que tinha uma questão de um uniforme militar dos anos 60 e a gente tava vendo as cores mais ou menos, a gente não tinha a média, a gente achou uma referência e tal. e a produtora me veio com dois tecidos. Um era bem escuro e outro era mais claro e ela falou “que tem um pouco mais claro e ele é mais parecido” e eu falei “esquece, vai ser o mais escuro” e ela “não, mas...” e eu “ó, ele tá colocando aqui nessa sala que não tem luz. Agora vem aqui um pouco perto da janela. A gente vai trabalhar com luz o tempo inteiro, com incidência de luz. Um estúdio ele tem luz para caramba e se esse aqui já é mais claro lá ele vai ficar cinza, ele vai ficar claríssimo, e esse aqui vai clarear um pouco, ele não tá no mesmo matiz, mas ele vai ficar mais claro”. Ela olhou pra minha cara e fez “Ah, tá bom...” Meio assim, ó (faz cara de deboche). Ela é até hoje a minha amiga e fala (com cara de deboche) “a incidência de luz”, isso já faz dez anos que aconteceu quase e até hoje ela fala. Daí eu falei “não, nem leva esse daqui, leva o correto”. Chegou no lugar que ela ia comprar e tirou um pedacinho da bolsa e era um lugar bem na porta na Tiradentes, aquelas lojas o balcão é bem perto da porta, ali as portas são grandes e tem um incidência de luz inclusive é natural. Aí ela tirou da bolsa e falou “Ai, meu Deus, peguei o tecido errado” e procurava na bolsa e “minha Nossa Senhora”. (faz como quem fala no telefone) “Cris, eu deixei o tecido aí?” e eu “não, você não deixou aqui. Você lembra que eu coloquei para você você colocou na sua bolsa só o correto” e ela “meu Deus, ele está totalmente claro aqui, eu pensei que fosse outro. Caraca”. Porque são coisas técnicas e você vai aprendendo com o tempo. E depois disso é piada, não tem uma vez que a gente se encontra e ela “a incidência da luz”. Ela tira onda, ela falou “cara, ok, ela sabe”. Porque ela quando tirou o correto e ia ficar parecido com o outro, ela achou que estava com o errado. E ficou. Então, a gente vai ver assim no estúdio. Aquela situação no estúdio, na externa, assim que a gente vai ver. A gente tava vendo num lugar totalmente errado. Um sufoquinho assim, “errei, deixei aí”. E eu “não não, tá certo, tá aqui comigo” tirei até uma foto “você lembra que tinha uma pontinha”. Eu lembro que quando eu tirei foto no celular eu fui

na rua e tirei foto, “esse daqui tá mais claro ainda”, tirei dentro também. E ela (em tom de brincadeira “ai, tá bom, fica humilhando.”

MÁRCIO: Acho que é isso, Cris, tá maravilhoso. Se você achar que tá faltando algo. Eu ia perguntar sobre o seu mestrado, mas daí tenho que fazer outra entrevista para falar sobre.

CRIS: É o mestrado em moda cultura e arte, que eu fiz no Senac e eu direcionei a minha pesquisa, até na época ele foi encaminhado para ser um livro. Mas hoje em dia não dá mais, ele já caducou, mas a pesquisa pode ser boa, ainda eu quero interligá-la com doutorado. Era “racismo e preconceito visto através da figurino da telenovela brasileiraentão”, falava um pouquinho sobre a questão do posicionamento, esse crescimento do que é o pós abolição, em questão de embranquecimento, como isso acontece, as lutas da imagem e o espaço do negro dentro das Artes, um pouquinho do teatro do negro dos anos 50 60 70 e até chegar no negro na novela. Eu paro ali quando eu tava fazendo, era 2007 até 2009, na primeira protagonista negra da Globo, feito pela Taís Araújo, novela de Manoel Carlos. Coloco muito essas questões, onde tá né nas novelas de época, na escravidão, mas e quando passa isso onde está? Bacana, sempre tem um negro ali, uma amiga da protagonista, tal, mas assim, o que agente, o que impacta mesmo que as pessoas não percebem, a pessoa negra ela tá lá, tem espaço sim mas essa pessoa fica sempre sozinha, uma coisa que fala um pouquinho sobre a solidão da mulher negra, e outra conta que fala assim ela não tem família. Então automaticamente você coloca naquela marginalização, que você não tem uma família, um lucro familiar, ela está sempre vivendo nos núcleos brancos. Ela está no espaço, ela foi aceita. Também aqueles quatro estereótipos que a gente tem no cinema americano. A mummy, que a grande mãe, carinhosa, babá, aquela fofinha. A gente tem um homem rude, mal, estuprador, revoltado. O palhaço que é sempre o preto atrapalhado, o preto que fala errado, a gente teve grandes nossos assim no passado, eles eram isso sempre, engraçado, palhaço, que fala errado, que faz atrapalhada, que se dá mal, bêbado, o Mussum, esse estereótipo que é muito grande. E tem aquele outro, que é o mulato, que passa, que é aquele que sempre quando ele quer ultrapassar onde ele é destinado, ele acaba sofrendo alguma retaliação. Por exemplo, ele quer ser médico “você vai ser médico como?”, se ele faz alguma coisa errada, “tá vendo como ele não tem capacidade”, que briga por um espaço melhor e sempre vai receber uma retaliação, ele vai ser sempre visto como mau ou inadequado. Então esses quatro estereótipos são muito usados assim, existem pesquisas muito fortes e infelizmente a gente acha que eles vem desde os primórdios no cinema americano e é uma repetição do que era no Brasil. Quando a gente teve uma novela que a gente precisou de um protagonista preto, foi escolhido um cara branco que se pintou de preto.

## APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ANDY LOPES (03/05/2023)

MÁRCIO: Queria que você se apresentasse e falasse um pouco da sua trajetória, da sua formação, do seu trabalho com figurino.

ANDY: Contando assim desde o início como que comecei a minha história, de como eu sempre tive esse objetivo de trabalhar com figurino, com arte, não era uma ideia que eu já tinha preconcebida quando eu comecei, mas logo com meus dezesseis anos eu comecei a costurar por conta própria e porque tinha um estilo mais alternativo, eu gostava de me vestir de uma forma diferente e não tinha dinheiro nem grana para comprar as coisas babadeiras sabe!? Na época acho que bombava era aquela loja Opera Rock, que tinha umas roupas super descoladas e tal, só que eu não tinha essa grana, esse “aquê” e eu queria me vestir lindamente. E aí eu comecei a costurar sozinha, uma amiga minha a mãe dela tinha uma máquina, aí ela me emprestou a máquina e foi quando eu comecei a costurar. Aí nesse processo o de começar a costurar e começar a entender um pouco da costura, aí eu comecei também a desenhar, começava a desenhar as roupas para mim. Então pegava papel, desenhava “eu acho que vou fazer uma camisa pra mim assim assado” e não sabia porra de nada, não sabia de modelagem só sabia que eu queria fazer aquilo e fui dando os meu pulos, né!? Inventava aqui, puxava aqui, faz um T e veste. Por fora era uma coisa maravilhosa, naquelas, né!? Mas por dentro tudo feio, mal acabado, com as costuras tudo embolado. Mas não importava. O importante é que eu estava vestida, linda, maravilhosa. E nesse momento que eu comecei costurando e desenhando e a entender que eu tinha um certo talento, uma certa facilidade para aprender a costura. E aí dentro da minha família eu acho que tem um pouco também da história das minhas duas avós. Elas costuravam, não que fossem costureiras e sobrevivessem da costura. A minha avó por parte de pai, ela tinha uma máquina de costura, ela sempre teve, desde que eu me entendo por gente na casa dela, só que ela costurava essas coisas mais triviais, fazia uma bainha, fazia vez ou outra umas blusas, tudo muito simples, nada muito elaborado. Então ela sempre tava envolvida com costura, ela sempre gostou de fazer artesanato, fazer decoração para casa dela, tanto que ela fazia laço, então muita coisa eu fui aprendendo ali nesse convívio com ela e esse gosto também por costura. Aí a minha outra avó por parte de mãe também tinha uma máquina de costura e ela já costurava para fora, só que ela não fazia uma costura de pegar encomenda, fazer ajuste, ela fazia tapete. Sabe esses tapetes de franzir? Você pega vários retalhos, vai cortando várias tiras e depois você faz meio franzidinho, é meio cheio de froufrou. Eu acho maravilhoso. E aí ela fazia muito esses tapete para vender, porque era uma forma que ela tinha para ganhar o dinheirinho dela, que ela era dona de casa, não tinha nenhuma profissão, nenhum Ofício. Então era uma vida muito simples. Meu avô era pedreiro, o marido dela, então pra complementar e fazer a graninha dela ela fazia esse trabalho de costura que eram os tapetes. Aí eu ajudava ela a cortar as tiras, passava tempo cortando tira, cortando tira, aí ajudava ela a enfiar a linha na agulha, mas como toda costureira ela morria de ciúme da máquina, ela sequer deixava eu sentar na máquina de costura. E eu adorava, né!? E foi aí que eu comecei a sentir que eu já tinha esse gosto pelo artesanal, pela arte, pelo manual, ajudando as minhas avós nesses trabalho, né!? E aí lá com 16 anos, voltando, eu queira fazer minhas roupas e aí eu peguei emprestado essa máquina da minha da minha amiga, eu comecei a costurar e foi quando eu fui percebendo que tipo “nossa, eu acho que me encontrei, eu acho que é isso que eu quero mesmo para minha vida. Eu gosto de fazer isso, eu gosto de trabalhar com isso eu vejo um futuro para mim”. Eu já tava me encontrando, uma forma de escape, uma forma de dar vazão nessa arte que eu queria explorar, nesse meio nesse meu processo artístico que eu tinha. E sendo que para minha família, para meus pais principalmente, era uma coisa

extremamente tolimda, não existe essa ser artista, não era uma opção, não é uma opção para família de classe média baixa. Ou você vai ser um concursado, você vai fazer uma faculdade, é ter um trabalho formal, o emprego extremamente formalizado, mas artista “Deus o livre”, não podia ser. Então tem uma certa resistência dos meus pais, tanto que eu comecei a costurar escondido na casa da minha amiga, minha mãe não podia nem sonhar. E fora todos os preconceito que tinha em costurar também, “é uma coisa de mulher”. Eu ouvi muitas vezes isso, essa resistência assim, só que eu gostava muito de fazer, eu adorava fazer, eu adorava costurar. Então tipo eu gostava muito de ir no comércio, que é como se fosse uma 25 de maço aqui em São Paulo, lá em Belém a gente chama de comércio, e eu adorava ir para loja de tecido, ver um tecido. “Ah, esse tecido é lindo, dá para fazer uma blusa, e eu ia lá e fazia uma blusa do meu jeito, eu não tinha muita noção. Aí depois que eu fui já pegando uma certa familiaridade com a máquina eu comecei a suprir as “moda molde” na minha avó, essa minha avó por parte de pai, ela tinha assinatura, muita revista de Moda Moldes e Caras, só que ela não fazia, mas ela comprava para ter modelo. Isso é das miinhas duas famílias né e eu acho que isso é muito também de quem é de uma classe média, que não tem dinheiro para consumir uma marca uma grife, uma roupa da moda então ia muito na costureira do bairro, que era vizinha, que morava no final da rua, escolher um modelo e levava lá para elas fazerem. Então isso era muito comum, qualquer festa de família que tinha, sempre minhas tias mandavam fazer roupa, todo mundo mandava fazer roupa na costureira. Então por isso que elas compravam essa revista, principalmente a minha avó. A minha avó por parte de pai era muito vaidosa, era uma senhora extremamente vaidosa com a roupa, muito clássica, gostava de usar uma coisas bem bonitas. E minhas tias também eram bem vaidosas. Então eu cresci nesse universo de vaidade feminina, de ter uma roupa pra uma ocasião, de mandar fazer uma calça maravilhosa. Aí minhas tias eram bem peruas e eu cresci com isso. Aí eu comecei a costurar escondido, aí passaram anos e minha mãe começou a aceitar que eu costurasse, aí eu levei a máquina de costura pra casa e eu passava a maior parte do tempo costurando na minha adolescência, muito como uma válvula de escape para eu me desestressar das situações de uma adolescência complicada, que acho muitas pessoas devem ter tido o que eu tive com meus pais, com a minha mãe. E costura pra mim sempre foi um escape. E foi quando eu comecei a fazer algumas coisas pra alguns amigos meus. E eu era gótica, né, amiga!? Gótica, trevosa, em Belém do Pará num calor de 40 graus. Ouvindo Evanescence, ouvindo Amy Lee, ouvindo Avril Lavigne. Lápis no olho. E aí querendo usar roupas bem bafônica mesmo, para lacrar, né, causar. E aí eu tive umas amigas também que eram góticas junto comigo, a Laila e a Larissa, que a gente já tinha estudado junto quando a gente era criança, amiga de bairro, da rua de trás digamos assim. Aí a gente parou de se falar, porque cada um foi para um lado, e a gente se encontrou na igreja, no grupo de jovens da igreja, que é muito engraçado. E elas também eram meio gótica e então a gente se juntou. E a mãe da Laila também tinha uma máquina de costura, que já costurava também. Então a Laila queria sair com um vestido e a mãe dela fazia e tal essas roupas. Aí eu tinha alguma dúvida de alguma coisa de costura eu já ia lá para casa delas e aí eu pedi ajuda para elas me ensinarem. “Ai, tia, como é que faz isso aqui? Como é que põe isso aqui? Não sei o quê. Como é que põe um zíper?” que eu não sabia como é que botava um zíper, eu colocava pão na época, né, passava uma fita crepe no tecido segurando o zíper e depois eu vinha alinhavando e só passava a máquina. Mas não sabia fazer. Era tudo meio no truque. Aí eu comecei muito ir para lá e a gente começou a fazer parte do grupo da igreja lá da Comunidade São Geraldo Magela. E todo ano tinha a via sacra, que é bem comum, a paixão de Cristo. E aí a gente começou a participar dessas peças e tal. E aí foi quando eu comecei a fazer figurino. Daí tinha essas tias da igreja, que também estão envolvidas, e ela fazia muita coisa já para a igreja né decoração. Então quando eu tinha a via sacra ela fazia as armaduras dos soldados, ela mesma fazia os capacete de papel machê, fazia asas dos anjos. Só que ela fazia isso tudo sozinha e aí a gente começava a ir para casa dela

para ajudar ela a fazer essas coisas. Então acho que eu tive muito essas pessoas onde eu fui me aproximando, criando certos vínculos assim e ao mesmo tempo aprendendo. E eram normalmente mulheres mais velhas, né, que já tinham uma certa experiência com costura ou com artesanato, nenhuma delas eram tipo profissionais dessas áreas, todas faziam por talento natural, e que gostavam de fazer aquilo, tanto a mãe da minha amiga, da Laila quanto a tia Deli, faziam porque gostavam mesmo de fazer. Então eu gostava de me envolver com elas porque eu gostava de fazer aquilo, também gostava de aprender. Então eu aprendi a fazer papel machê com a tia Deli, aprendi a fazer asa de anjo, tirando assim fino de isopor, assim ó (faz um gesto simulando), fazendo mais lascas de isopor depois recortando tudinho, colando uma por uma. E a tia Deli era extremamente caprichosa assim, sabe!? Fazia uma coisa assim muito bonitas, com muito detalhe e muito cuidado. As armadura de soldados ela tinha uma técnica que era maravilhosa, ela pegava esse papel laminado, passava no ferro, aí ele embolava todinho, aí ela fazia várias camadas de jornal, de papel machê, colava, aí ele criava uma textura, porque tinha passado o ferro, depois ela modelava naquele jornal e criava as armaduras dos soldados romanos para fazer a via sacra. Ela inventava da cabeça dela, fazia um monte de coisa. E aí juntou eu, a Laila, a Larissa, mais a tia Deli. Como a gente já tava fazendo parte do grupo da igreja, então a gente vai para lá para ajudar ela a fazer essas peças, a fazer esse figurinos, a fazer esses adereços. Então a gente ficou muito envolvido E aí foi crescendo, obviamente, ganhando uma certa dimensão, um certo destaque na comunidade, né. A via sacra, as nossas peças, e aí então tinha Coração de Maria, por exemplo, é coisa de igreja, né, mana. Cê sabe. E a minha família é extremamente católica, religiosa, que vai na missa todo domingo, novena, participativa mesmo. E é um evento social, e então eu estava envolvido nesses eventos E aí foi quando eu comecei a fazer os figurinos, porque a tia Deli ficou com a parte de adereços, aí eu falei “ah, então eu vou fazer o figurino do...”, por que já desenhava, né, desenho desde pequeno, assim, sempre gostei de desenhar. E aí mais ou menos nessa adolescência, lá pelos meus 14, 15 anos, eu comecei a costurar pra mim e a desenhar pra mim, e aí comecei a fazer parte desse grupo de igreja. E aí a gente começava a imaginar as peças, a gente começou a desenhar. “Ah, então a roupa do Herodes vai ser assim, assado. Aí vai ter que ser um tecido tal. Na época era muito engraçado porque, todas as roupas da peça o que a gente tinha eram os adereços, que era o que a tia Deli fazia. Então era as cabeças dos soldados, as armaduras, o saiote, né, o restante, a coroa, digamos, do Herodes, do rei, né, a coroa de César. Aí aquelas túnicas muito simples, quadradas, né, ou um pano amarrado. Ou lençol. E todo mundo levava um lençol, fazia uma moulage alí na hora, enrolava e era um lençol gigantesco, que ao mesmo tempo já prendia na cabeça e aquele negócio já enrolava no corpo e já era o figurino. E era tipo uma galerona na época, essa turma de jovem, galera da igreja, de um bairro. Então todo mundo faz, muita gente participava, umas 40 pessoas, então era todo mundo assim: prende a coroa na cabeça com pano e enrola todo o lençol no corpo. Eu tô lembrando agora. Aí eu falei “não, pera, tamo falando do Herodes, que é o rei”, aí eu também atuava, além de fazer o figurino a gente também atuava. Eu comecei fazendo o povo, né, era só ficar gritando “crucifique-o, não sei o que...” e depois eu fui ganhando um espaço, né!? Aí eu fui fazer os personagens e eu só não fazia os bonzinho, eu não fazia nem apóstolo, eu só fazia vilão. Eu já fiz a demônio, eu já fiz diabo já. Amiga, o meu Diabo foi assim um escândalo (risos). Acho que tem assim essa alma *queer*, *drag queen* que existe na gente, que eu acho que é um pouco querendo colocar pra fora esse lado exuberante, que eu sempre gostei e que eu acho que é um pouco da *Drag* também que eu gosto, de montagem. Aí eu disse “ah, não, eu quero fazer Heródes”. Só que é isso, não tinha verba, né, não tinha dinheiro, porque é coisa de igreja. Então é isso, tinha o lençol porque era o mais barato, cada um levava da sua casa, cada um se virava. Aí quando eu comecei a fazer meu personagem eu falava assim “ah, não, eu não vou nãñãñãñãñã”, batia meu pé. E juntava, como nós já tínhamos os amigos, eu, Laila, Betinho, mais Fernando. “Ah, não, eu vou fazer o Cesar e eu quero uma roupa

assim, assim, assado também”. Aí a gente começou a meio ficar pressionando o coordenador dos jovens, era o Igor que era nosso diretor. A´tipo ele entendia a gente porque ele fazia parte de um grupo de teatro lá de Belém, né, da cidade, isso eu tô falando em Ananindeua, tipo Guarulhos, sabe, um outro município que faz parte da grande metrópole de Belém, mas é um outro município. E ele fazia parte de de um grupo de teatro até conhecido na época, fazia várias peças muito famosas, veio do Ver-o-peso, um dos diretores conhecidos lá de Belém, então ele trazia muito dessa experiência dele de lá para a gente. E aí ele começou a entender de fato que tinha essa necessidade de fazer figurino legal e tal, porque a gente tava super disposto a fazer, só que não tinha dinheiro. Ou comprava um tecido ou mandava pra costureira, sempre esse dilema, né. Aí foi quando eu falei assim “então tá, compra o tecido que eu vou começar a fazer o figurino, mas eu vou fazer só o meu, o do meu núcleo, do meu amigo e das minhas amigas”. E a tia Deli era muito maravilhosa, porque ela também desenhava, então a gente desenhava junto as roupas, e aí ela mudava para costureira. Aí quando chegava da costureira, aí às vezes vinha umas coisas que, aí foi quando eu comecei acho que entender um pouco de costura, de acabamento porque ela tipo falava assim “nossa, não, isso aqui tá horrível ninguém faz isso aqui assim, essa pence”, ela era bem peruona, ela dava uns pitis enormes, ela era estrela, ela era diva, uma senhora de bairro, já aposentada, já criou os filhos ele virou uma grande Diva. Aí ela falou assim “ah, não, não dá, não tem que ser assim”. Aí eu comecei a entender “Ah, não é assim que faz, não é assim” aí eu comecei a fazer. Aí eu tava te contando que eu fiz o Diabo, né. Eu fiz Herodes, aí o outro ano eu fiz um outro rei que tinha lá que eu não lembro agora o nome desse que mandou crucificar Jesus e um outro ano eu fui fazer o diabo. Amiga, fiz um diabo belíssimo! Mandei comprar, sei lá, 6 metros de viscose preta, aí eu fiz um vestido com gola rolê até aqui assim (mostra colocando a mão no pescoço), tipo 1860, manga bufante e sequinha bufante e vem secando bem justinha. Chiquérrimo! Ela tinha um corset, que ela era gótica, bem gótica também. Eu não tenho foto, eu queria ter as fotos. É a vida, né, a gente nem lembra de guardar essas coisas.

MÁRCIO: E essa referência de um vestido século XIX vinha de onde?

ANDY: Essa referência que eu peguei de fazer o Diabo foi de uma cantora na época, que eu seguia, que eu acompanhava, que chamava Sopor Aeternus, assim bem trevosa. E assim eu sempre fui muito curiosa. Eu sempre gostei de ler, de pesquisar de referência, sabe, principalmente referência visual. Eu sempre gostei muito de ter referências visuais. E a Anna-Varney Cantodea, que é o nome dessa cantora, ela tem uma estética que é meio Butô, sabe japonesa. E ela é uma mulher trans, para mim já era muito interessante a história, porque de algum lugar eu já me identificava, porque não se falava muito de transexualidade, e isso eu tô falando de vinte anos atrás, mais de vinte anos atrás. E ela era uma cantora trans, gótica, que tinha um visual que era, era dela mesmo, era estilo de vida, não era um personagem, ela é essa pessoa. Bicha, aí eu falei assim “eu quero ficar igual essa gata”. Maravilhosa! Aí eu fiz comprarem esse tecido aí eu fui fazer, fazer na casa da minha amiga. Aí esse foi ótimo ano que eu fiz, se não me engano. Eu já tava com meus 16, 17 anos de idade, eu já tava há uns três anos no grupo da igreja. E o nosso grupo cresceu, sabe, dentro da comunidade, então a gente fazia apresentação na nossa comunidade e a gente era convidado pelas outras paróquias, outras igrejas para apresentar as peças na comunidade. Então eu falei “porra, é isso que eu gosto de fazer, gosto de costurar, gosto de fazer figurino, eu quero fazer moda. Aí eu saí de Ananindeua, fui morar com meu pai, já tinha terminado meus estudos, tentei prestar vestibular para artes visuais, não passei de primeira, tomei bolo. Aí comecei a sei lá cursinho, eu já tava morando em Belém, porque meus pais tinham se divorciado nesse período também. E aí meu pai foi morar na casa da minha avó e eu fui com ele, e aí comecei a ir para alguns rolês, ir pra festa, ir pra alguns encontros da galera que também era gótica. Aí foi outro divisor de águas, eu comecei a ir em eventos de cultura Japonesa, de cosplay ao busão de encontros da galera

que também era gótica aí foi grande assim na minha vida eu acho que foi quando também outro divisor de águas né que foi e comecei a ir em evento de cultura japonesa, o cosplay. E aí lá em Belém tenho uma comunidade muito forte Japonesa por ter tido uma migração muito grande de japoneses ali pelos anos 40 eu acho, que no período da segunda guerra entre 40 até os anos 60, sabe. Então é muito forte mesmo a comunidade lá. Então tem uns eventos de cultura japonesa, aí eu assistia meus animes, coisas bem adolescente mesmo comecei a frequentar esses eventos de cultura japonesa, só que eu ia só pra acompanhar, para ver os videogames, o que tava sendo lançado. E aí quando eu dei de cara com os cosplayers. Só que eu vi os cosplay achava legal, Ok, não me empolgava tanto. Mas quando vi as gays fazendo Visual Kei, bicha eu quis morrer, eu me cortei. Porque morreu já era gótica né, então eu ia toda maquiada, com meu olhinho preto, minha telinha. Eu customizava muita coisa, pegava uma camiseta cortava, colocava uma tela, enfim. Pra não alongar muito. Aí eu comecei a fazer Visual Kei. E eles arrasavam, amiga. Era uma galera (faz gesto de dinheiro com as mãos) bem aquézada mesmo. Tanto que os eventos eram nas escolas de grande nome, no colegio Marista, esses colégios de freira e uma galera com grana. Mana, e eles tinham grana mesmo, era tipo filme banda, Rockstars. “Eu quero fazer, não vou deitar, eu vou fazer também. E aí foi quando eu comecei a fazer Visual Kei também E aí comecei a conhecer o pessoal de lá, pegando outras referências de bandas japonesas, outros estilos, e aí eu fui conhecendo outras coisas. E aí foi quando comecei a produzir para os amigos meus, comecei a ganhar dinheiro, porque a bichinha não trabalhava, né. E a gente é muito fodida na adolescência, né, e que pagar as coisas. Quer comprar e fazer Visual Kei? Tem que ter dinheiro. Aí meus amigos sempre falavam “ah, onde você comprou essa saia, que saia linda” eu eu “fui que que fiz” e eles “ah, faz uma pra mim”. Eu nem sabia cobrar, eu cobrava o dinheiro para comprar o tecido. Então eu ia no comércio, comprava o tecido das pessoas, comprava o meu tecido e meio que não cobrava outro valor, era só mesmo pra fazer. E aí foi comecei a ficar fazendo, aí tenho esse meu amigo, que é meu amigo até hoje assim, meu melhor amigo de infância que é o Dilvan, e ele foi meu primeiro cliente. Porque ele também começou a querer fazer a Visual Kei, porque a bicha também era enjoada ela “também quero, e bonita”. Esses eu ainda tenho algumas fotos lá no Facebook, acho que ainda acha dessa época. Aí eu já comecei a fazer, fazer alguns trabalhos para outras pessoas, para alguns amigos ,então já meio que me encontrei, “é isso eu quero fazer”. Aí eu já tava lá pelos meus vinte e poucos anos, já tava me encontrando num direcionamento dentro de mim para onde eu queria me encaminhar, que eu acho que era para essa parte da roupa, da costura de criar. Só que é isso, não tinha ainda escola de teatro, não sabia de nada disso, tava bem perdida. Eu estudava, fazia cursinho E aí ficava tentando fazer esse esses cursos mais formais, história, sabe. Mas não passava e também não acho que eu não tava tão dedicado também para passar. E aí foi quando comecei a trabalhar de uma forma mais formalizada, fui trabalhar numa loja, aí já se passaram alguns anos, lá pelos meus 23 anos. E quando comecei a trabalhar numa loja, que eu já tinha uma grana fixa, carteira assinada, e eu ganhava um salário mínimo e tal, mais uma comissão, então eu falei assim “acho que dá para pagar uma faculdade”. E aí foi quando conversei com a minha mãe na época “ah, mãe, tô afim de fazer uma faculdade” e aí tinha uma faculdade de moda lá em Belém, na Unama, que é uma faculdade paga, caríssima. E abriu uma Estácio, sabe!? E lá tinha design de moda, era um curso novo, começando. E para mim eu já tava “realmente é isso que eu quero fazer, quero fazer moda, quero fazer moda, quero fazer moda” na minha cabeça era fazer moda. Eu já gostava de criar, já gostava de desenhar, eu já costurava, até fazia pequenas encomendas, E a minha mãe já tinha superado as crises dela de eu trabalhar com costura, porque varias pessoas “ai, Fátima, para com isso, seu filho faz umas coisas tão legais, tão bem, você tem mais que incentivar”. Foi aí quando ela mudou, virou um pouco a chavinha, aceitou e foi tanto que foi com ela que eu conversei para fazer faculdade de moda. E eu fazia coisas para as amigas dela. Às vezes ela “ai, a minha amiga quer que tu faça uma

blusa assim, ela mandou o modelo”, mandava e eu fazia assim, sabe. Mas todo mundo tem informal assim, sem pretensão nenhuma. Aí fui fazer moda, aí eu já tava lá sendo bem assim nos vinte e poucos anos. Aí fiquei fazendo faculdade de moda, e a faculdade tem esse lado que você acaba conhecendo muitas pessoas. E o curso de moda lá em Belém não é um curso muito jovem assim, não sei agora, mas na época quem acabava fazendo curso de moda eram tipo senhoras artesãs, que já tinham sua vida já de certa forma estruturada, já tinham filhos. A maior parte da minha turma era de mulheres mais velhas, que costuravam, algumas já eram artesãs, já fazia um trabalho de artesanato, bolsa, boneca, e tavam afim de fazer um curso superior para se profissionalizar, ter um diploma. E aí para mim foi um grande encontro, onde eu fiz duas grandes amigas, que foi a Fátima e a Grace, que já eram bem mais velhas que eu assim, já eram senhoras, já eram mães, só que a Fátima ela não era uma artesã mesmo, que trabalhava com isso, mas ela é extremamente artista, extremamente artista. E tinha a Grace, que era a rainha dos crochês, do capitonê, do artesanato, e que trabalhava com isso. Tinha um ateliezinho em Icoaraci onde ela morava, tinha uma lojinha e o que ela fazia não era roupa, era tudo artesanato. E aí a faculdade me abriu esse leque assim de conhecimento, porque como começou a surgir os trabalhos da faculdade e tal e elas, as minhas amigas, tinham certa dificuldade por conta mesmo do tempo que tinham ficado fora da escola, de entender os assuntos, das matérias, e eu tava super fresh, eu entendia, e então eu super ensinava para elas as coisas, a fazer os trabalhos. Aí eu dava aula de desenho e e tal e tudo. E aí elas começaram a me pagar, para eu dar aula para elas, sabe, tipo ser o professor particular delas. Só que ao mesmo tempo era uma forma delas me incentivarem assim que eu sentia. Porque elas super gostavam de estar comigo, porque a gente se dava super bem e também me davam um super apoio “Andy, você costura muito bem, você tem futuro na moda” sabe? Elas me davam muita inspiração mesmo, tanto que são pessoas que eu sou gratíssima às minhas amigas. A Laura, a Alzira são pessoas que até hoje a gente mantém um contato, né, que a gente ficou durante a faculdade muito próximas e também, e todas elas eram mulheres mais velhas. Claro eu tinha amizades com pessoas da minha idade, mas dentro da faculdade eu fiz muitas coisas com elas. E elas eram muito maravilhosas de fazer mesmo. Eu admirava muito elas, porque embora elas tivessem certa dificuldade na parte teórica da faculdade, meu amor, os trabalhos manuais, nas apresentações práticas, elas arrasavam, “eu ficava assim (faz uma expressão de impressionado/a). Lindo, lindo, extremamente criativas e talentosas. E elas fazem muito trabalho juntas né, a Fátima com Graça, Laura com a Alzira, ou eu com a Laura. E a Laura já era costureira mesmo, costureira costureira mesmo de viver de costura, sustentou a família dela com costura, sabe. Então foi aí que eu comecei a conhecer essas pessoas que me deram todo esse incentivo e conhecimento. E aí eu comecei a andar com elas, dar aulas para elas, conhecer as casas delas. E a Fátima na casa dela tinha um espaço, tem até hoje, que é um ateliê, porque ela nunca tá parada e ela tá sempre fazendo alguma coisa, ou fazendo almofada, ou fazendo bolsa, ela sempre tá fazendo alguma coisa, inventando, e é uma coisa que eu amo. Então quando eu cheguei na casa dela eu já fiquei encantado, porque ela tinha um estoque gigantesco de tecidos, de aviamentos, de material que ela vinha acumulando de milhões e milhões de anos, porque ela sempre gostou de estar envolvida nisso, e a Graça também. Então foi quando eu comecei a aprender algumas coisas. Por isso que eu gosto muito de artesanato, né. Porque eu acho que o artesanato é o primeiro caminho que a pessoa tem como tecido com a linha. É o processo primário com tudo com que é a roupa no final, né. Tudo começa no artesanato, sabe, e é no ponto, é uma trama, é no crochê. A graça é extremamente crocheteira, uma crocheteira de mão cheia, então é tipo o ali com elas eu comecei a aprender um pouco artesanato, e aí foi quando eu tipo mergulhei mesmo no artesanal, porque eu achava lindo tudo que elas faziam. E embora talvez ela não tivessem todo esse conteúdo acadêmico ou de conhecimento mesmo teórico sobre moda, sobre costura, no que elas tinham de conhecimento empírico e manual do saber fazer, do saber manual, era assim de dar aulas, show assim de 10

a 0 em qualquer pessoa. Então eu comecei a aprender com elas nesse tempo todo da faculdade. Aí eu fiquei junto com elas, fui aprendendo e a gente fez muita coisa. A gente estava sempre inventando coisa para fazer. Aí uma vez a gente até fez um desfile de moda. Chegou férias de julho em Belém e a Fátima tinha uma casa na praia lá em Mosqueiro. Daí ela “ai, amigo, vamos montar uma coisa, um brechozinho, a gente tem um monte de coisa pra vender” e eu que sempre gostei “vamo”. A gente tinha uma ideia, a gente topava. A gente não ficava assim “ai, será? e se não der certo?” e eu “vamos! vamos! vamos fazer!” e ela “a gente não tem nada a perder, a gente coloca uma arara lá na garagem de casa, compro uma cervejinha, passo um café, a pessoa vem, entra, olha e a gente vende e ganha um dinheirinho” e eu “vamo! topo!”. Aí a gente chegou lá e começou a montar e aí eu comecei a dar uma ideia “ai, amiga, acho que a gente podia dar uma incrementada aqui” e aí nessa ideia, era julho, né, de passar o verão em Mosqueiro, aí a graça já colou “eu também quero participar, eu tenho umas coisas pra vender no brechó” aí a Laura também topou “meninas, eu vou pegar e fazer umas peças e vou pôr pra vender”. Menino, eu só sei que o negócio cresceu. A gente chegou lá em Mosqueiro e a Fátima tinha um amigo que era dono de um bar, e ele conversando ela falou assim “esses aqui são meus amigos da faculdade e a gente tá vindo agora para cá e a gente vai montar um brechó e tamo até fazendo umas peças para vender” e aí ele “ai, não acredito, amiga”. E ele tinha um bar bem na beira da praia, que tinha uma escadaria belíssima e dava para praia, a escadaria toda coberta de plantas, lindo. Aí ele deu a ideia “vocês não querem vir fazer um desfile aqui?”. A Fátima na hora “claro! a gente quer fazer um desfile!” e ao mesmo tempo ela já topava porque ela já sabia que eu ia topar também. Era tipo amigos de crime e ela “vamos, amigo?” e eu falei “opa, amiga! vamos!”. E uma coisa que eu pensava era “meu Deus, a Fátima deve ter ganhado uma loteria, deve ser muito Milionária e vive uma vida muito simples. Porque ela não tinha medo de fazer, de investir. Então ela falou assim “então pronto a gente vai fazer um desfile!”. Saímos do la do Mosqueiro, fomos para Belém, fomos no comércio, eu e ela, começamos a comprar um monte de tecido, e era isso, comprava, começamos a investir e ela comprou tudo e tecidos. E eu comecei a desenhar “Ah, eu acho que a gente pode fazer uma blusa assim e uma assado e nãñãñãñã”. E eu tenho guardado até hoje o flyer desse desfile. Foi tudo! Bicha, essa história é muito louca, porque o negócio cresceu, ganhou uma grande proporção. A gente foi parar na rádio da cidade para dar uma entrevista falando sobre o desfile, convidando as pessoas a fazer parte, fizemos uma mini seleção de modelos de lá, que bombou, amigo. E aí o Brechó foi só uma fachada porque a gente não quis vender mais nada, senão ia desfalcas as peças do desfile. Eu vou ver se eu peço para graça esse vídeo. A graça fez chapéus de crochê, então, mano são umas coisas maravilhosas que elas faziam. Então assim, elas tinham as ideias e elas executavam, e elas executavam de uma forma muito primorosa. A graça fez uns chapéus de praia todo em crochê, com a estrutura de arame, belíssimo, belíssimo, belíssimo, belíssimo. Então pronto, tinha minha gangue, né. Tanto que eram as melindrosas, né, como a gente era chamada. E ao mesmo tempo a gente era barraqueira, na faculdade a gente deu uma causada porque a gente sentia que queriam boicotar a gente (risos).

**MÁRCIO:** Vocês tinham alguma disciplina de figurino na faculdade ou não Não

**ANDY:** Nenhuma. Na faculdade era um curso técnico de moda, né. Então ele era muito mais voltado à indústria então ele não tinha licenciatura então ele não tem todas essas outras linguagens então ele é muito mais formatado para ser de indústria. Então lógico tinha história da moda, da indumentária, tinha antropologia, tinha modelagem industrial. E aí só que tudo voltado mesmo ao mercado, ao negócio. E um curso técnico profissionalizante. Só que para gente, que era muito delirante, eu, Fátima e Grace, aquilo já não nos cabia muito mais, né. A gente nunca tava pensando “ah, mas qual é a tendência? é isso ou é aquilo?”. Eu já era um pouco mais atendida, elas não, mas o que elas faziam era temporal, porque é artesanato e o

artesanato é isso, é temporal, artesanato é uma coisa que é bem de sempre, desde que se inventou a agulha se existe o artesanato, o artesanal. O artesanal ele é clássico, ele é atemporal, então ele não tá preso numa época, ele não tá preso no tempo numa tendência. Ele é o que é. A arte com a mão. Então elas sempre faziam coisas artesanais, tudo delas era artesanal, então isso começou a espelhar também no meu trabalho. Nas coisas que eu fazia. Aí nesse tempo tive uma certa dificuldade financeira, sair de casa e morar sozinho, aí não consegui pagar e tive que trancar a faculdade e tal e ela continuaram a faculdade e eu continuei ficando com elas, encontrando com elas, ia lá para faculdade mesmo já me fazendo mais faculdade, mas eu continuar ajudando elas a fazer os trabalhos, elas me pagavam para eu dar aula para elas. Era uma forma de subsistência, poder dar aula para elas, elas marcavam uma turma. Então é por isso que eu sou muito grato por elas, não tenho tamanho pra dizer o quanto sou grato por essas mulheres na minha vida. Porque no momento eu tava bem lascado, tinha saído do emprego, fui morar sozinho, que merda de pobre num é pouco, quando vem vem tudo de uma vez. Então eu perdi o emprego, fui morar sozinho, tava sem grana, tava sem condições de pagar o aluguel, aí elas me chamaram pra dar aulas pra elas, a Alzira até me pagou para eu fazer o TCC dela. Então eu já não precisava trabalhar com nada formalizado, então comecei a trabalhar com isso, só dando aula para elas, dando oficina para elas, oficina de desenhos. Aí elas já estavam na época de fazer o tcc, aí eu revisava, eu lia para elas, elas fizeram uma coleção de bolsas, aí muito maravilhoso. Então elas fizeram várias amostras. “Ai, olha isso. E eu tô fazendo isso, tô fazendo aquilo”. Só que elas não sabiam como colocar isso dentro de um produto, então elas me pagaram, me pagaram bem, bicha, não era pagar um um cafezinho, um almoço “eu vou lhe pagar um almoço”. Não, elas tipo me pagavam pagavam e ali eu comecei a entender o lugar de me profissionalizar um pouco mais, de entender que isso é um negócio e eu me sinto valorizado por elas. Então elas faziam, eu desenhava, transformava e ajudava elas por trás na coleção, do processo. E aí como foi que eu fui chegando pro figurino, foi mais ou menos nesse período. Eu tinha trancado a faculdade e eu tava sobrevivendo do trabalho que fazia pra elas e a Fátima me cedeu o ateliê dela que ficava na casa dela para eu começar a pegar umas encomendas e foi quando comecei a fazer vestido de festa, eu nunca tinha feito vestido de festa na vida, na vida, na vida. Aí surgiu a oportunidade de fazer um vestido de festa de uma formatura, aí eu até cheguei e falei assim “meu Deus, amiga!”. O Junior, que era o nosso professor de desenho, tinha me ligado e tinha me pedido porque uma amiga dele precisava de uma roupa para formatura e ela queria uma coisa diferente, exclusiva. E aí ele falou “ah, eu tenho os alunos meus que são ótimos”, a gente virou um grupo assim, “um coletivo, que fazem coisas maravilhosas, era em contato com eles” daí ele passou meu contato. Aí eu toda me tremendo, eu falei “ai, amiga, o Junior me ligou” e ela “você vai fazer, pode ligar pra ele” e eu “mas você sabe fazer” e ela “não mas a gente dá um jeito, chama a Laura, a gente vai lá pra casa da Laura” aquela nossa amiga costureira, né. E a Laura fazia vestido de noiva, fazia o caralho a quatro e aí ela falou assim “perfeito! vamos para casa da Laura”. Aí eu cheguei na Laura, expliquei pra ela que era isso. Eu sempre gostei de acompanhar o processo delas trabalhando, então eu fui aprendendo a costurar dessa forma empírica, mais de observação, não tinha uma forma, não uma metodologia, aprendendo de autodidata. Aí eu fui e fiz esse vestido. Ficou lindo, ficou maravilhoso e aí esse que é o babado, porque aí eu desenhei um vestido todo maravilhoso, todo assimétrico, com bordado de pedraria, eu tenho até foto tá lá no Facebook desse vestido. Aí eu fiz esse vestido, eu mesmo bordei é todo bordado de arabescos e pedrarias e tal, ficou lindo. E a partir dali tipo foi meu primeiro salário trabalhando mesmo com o moda, aí comecei a pegar outras encomendas e começou a surgir. E a Fátima me cedeu o ateliê dela para ficar trabalhando de lá, então fiquei dois anos praticamente direto, quase eu nem ia mais em casa, eu já morava lá com a Fátima assim, minha mãezona, maravilhosa, amo demais. Elas são uns amores de pessoas. E aí eu comecei a fazer isso assim, então eu quis sair da moda

porque é isso, eu já não tava mais me encaixando, eu queria criar, fazer umas coisas diferentes. Daí quando eu larguei a faculdade, além de não ter condições, eu já não tava me sentindo ali aprendendo alguma coisa. E aí comecei a fazer esses trabalhos e tal e aí eu acho que não foi nem dois anos mais ou menos, um ano e meio, eu tenho um amigo que era que era estilista de loja de tecido. Eu sempre gostei de me aproximar dessas pessoas, da área, meus amigos são pessoas que me inspiram. Então ele era da loja de tecido, até quem me apresentou ele foi minha mãe, logo quando comecei a faculdade, que era o Charles, e ele fazia vestido pra ela quando ela ia para festa e tal e ela “ah, vou te apresentar o Charles, que um amigo da loja de tecido, ele pode te dar algumas dicas”. Daí o Charles desenhava e fazia vestido, tanto que eu pegue umas dicas com ele “ai, Charles, eu tenho que fazer esse vestido para fazer assim assado e tal, eu tô pensando que é mais ou menos assim” e ele “é, é mais ou menos isso, mas aqui ó você faz assim para você entender um pouco esse caimento, você tem que jogar no corpo da pessoa e marcar na pessoa”. Ele foi me dando esses pequenos truques de como você conseguir fazer. Daí comecei a ficar fazendo aí fui trabalhar com Charles, porque só das minhas encomendas já não tava dando para arcar com as despesas. Daí ele me chamou “bicha, não quer trabalhar comigo?” eu falei “ah, vamos, eu vou lá trabalhar com a senhora”. Aí eu comecei a trabalhar com ele na casa dele fazendo vestido de festa, vestido de noiva, e depois dele eu fui trabalhar com outro estilista lá de Belém que era o Marcos, que aí chamo até de mamãe, que foi a minha mestra mesmo assim, mestre, um cara foda que aprendeu também na vida, nunca fez um curso, nunca se profissionalizou assim de fazer uma faculdade, sabe, aprendeu mesmo fazendo na vida. E tanto o Charles com o Marcos sempre atendeu essa elite de Belém, que quem comprava vestido de festa é uma galera que tem grana, né. Então aí foi quando eu comecei a trabalhar com materiais mais nobres, né, com umas coisas mais sofisticadas, e umas coisas muito mais elaboradas que eu me tremia toda. E o Marcos ele era assim ele só dizia assim “bicha, vai, faz!” um tecido que, sei lá, custou 2.000 reais o metro, ele “vai, mana, sem medo, faz” e eu “e se der merda” e ele “vai, se der merda eu tô aqui e corrijo”. Era um mestre mesmo porque foi quando eu aprendi o ofício de costura, tudo que eu sabia até então foi um conhecimento empírico, né, autodidata, de observação e com foi meu meu tutor mesmo, foi aquele que chegou eu tava fazendo ele “bicha, espera, é assim, vou te ensinar aqui, ó como como você vai provar roupa” e aí eu fui aprendendo aí ele falava assim “o segredo é você saber provar uma roupa, provar roupa não é todo mundo que sabe provar roupa” era tipo mestre mesmo. Ele falava “olha, você tá com a mão muito pesada, não é assim que pega no tecido, larga esse tecido”. Me ensinou a cuidar mesmo da roupa com um cuidado que lógico que o tecido tem que ter, que a roupa tem que ter. Aí eu fui já entrando aí eu fui me apaixonando cada vez mais pela roupa, que a roupa tem vida, né, tecido tem movimento, e o tecido tem caimento, tem vida, ele se transforma, ele se modifica, sabe. Olha, eu nunca vi ninguém fazer um plissado no ferro como ele fazia ele fazia um vestido plissado tipo tipo um Vionnet, mas só ele sabia fazer, sabe. E ele fazia tudo no ferro assim sabe e ele falou assim “é a delicadeza tem que pegar, não é assim que você vai puxar senão você descostura”. Então foi aí onde eu tive um grande mestre que me ensinou muita coisa. Aí fiquei trabalhando com ele um ano e tal e aí eu já tava me sentindo, de certa forma, apto a andar com as minhas próprias pernas. E nesse meio tempo, e tudo isso tudo junto, eu trabalhava com Marcos, saía do atelier do Marcos e ia para casa da Fátima, passava já um tempo na casa da Fátima, porque como eu já tava trabalhando então não consegui mais manter a nossa ideia de atelier, até porque também ela já tinha começado um outro curso, elas se formaram na moda e começaram a fazer figurino na escola de teatro de dança. E eu nem sabia, não fazia ideia de que existia esse curso, elas que me apresentaram porque elas começaram a fazer. E aí elas falava “ai, você tem que ir lá no curso para conhecer e tal e papapapa, tem que conhecer, você vai gostar, é a sua cara, tem tudo a ver contigo, os professores são ótimos e tal, não sei o que, o professor fulano de tal...”. Elas começaram a me alimentar do figurino e eu comecei a ver os trabalhos que

elas estavam fazendo lá na faculdade, no curso aí eu falei “ai, amiga, eu vou, eu vou”. Aí foi quando eu saí do trabalho e comecei a trabalhar por conta própria, isso já em casa, começando a costurar em casa. Lá pelos meus 24 anos e tal. E aí fiquei trabalhando em casa e eu fui lá conhecer o curso do figurino ETDUFPA e amei, amei, amei e me encontrei. Aí lá os professores são extremamente aptos e preparados para serem os professores do que eles me ensinam. Eles sabem do que eles estão falando então e a maioria deles já são mestres e doutores de artes cênicas, que ao mesmo tempo já faziam figurinos e eram carnavalescos do carnaval de Belém, então tinha uma experiência de carnaval, que é uma outra linguagem né, é um outro método de fazer as coisas, e diferente do que do que me frustrava fazendo o curso de moda é que era tudo muito mais teórico e não tinha nada muito prático, tudo era muita teoria, e eu sempre gostei de botar a mão na massa já na faculdade de figurino tinha que ter a mão na massa e fazer. Tanto que a prova de habilidade para você entrar no curso, você tinha que levar uns retalhos de tecido uma garrafa PET, aí eles dão a prova escrita e a prática eles dão um tema, uma história x, e você tem que montar um figurino naquela garrafa a partir daqueles retalhos que você levou e montar uma bonequinha. E ali na hora eles iam avaliar se você tinha alguma habilidade com figurino. Acaba que todo mundo passava, quem procurava tinha interesse. E assim como era na faculdade de moda, o culto de figurino no ETDUFPA era um curso extremamente de mulheres mais velhas. É muito engraçado né porque é um curso mesmo que não tinha esse despertar para a galera jovem lá em Belém, muitas já trabalhavam com teatro, com artesanato, por ser um curso gratuito, então era uma galera realmente de baixa renda às vezes até. Costureira costureira mesmo que sobreviviam da costura. E aí foi quando eu comecei a fazer o curso de figurino e me apaixonei por todos os professores. Aí tinha história do figurino, história da indumentária, contavam um pouco dos figurinistas brasileiros, dos de fora, de como se montava um figurino. Aí eu já tava apaixonado, era isso mesmo que eu queria fazer. E como a escola é uma escola de teatro e dança, então ela sempre tem apresentação, sempre tinha evento. Então tinha uma peça, uma coisa só teórica. Então os professores chamavam os alunos a participarem do processo de figurino que eles estavam assinando. Então ia ter a peça “O Auto da Compadecida” ou “Vidas Secas”, quem tava assinando chamava os alunos para ir participar, ajudarem a fazer, fazer parte do processo. Ai, mana, aí eu já me apaixonei. “Eu quero, eu amo e tal, é isso que eu quero fazer” foi quando eu me encantei pelo figurino. Eu fui entendendo a importância da roupa, tem uma linguagem, o figurino tem o papel de comunicar alguma coisa, conta uma história, o personagem ele tá sem contato e refletido naquele figurino, pode ser num detalhe pode ser escrito, você pode até escrever na figurino, o figurino é aberto e tudo tem uma teoria, né porque “de acordo com teatro de tal, você não precisa ter uma roupa, você pode ter só uma placa escrito doente” aí já se entende aquela pessoa como doente. Então eu fui entendendo tudo isso e que para mim isso começou a me alimentar mesmo. Porque eu sempre vi a roupa também como uma forma, porque pra mim também começou assim quando eu te contei, uma forma de me expressar. Uma forma de dizer para o mundo quem eu sou, o que eu quero, isso lá atrás nos meus 14 anos “olha eu sou gótica, eu não concordo com esse sistema, eu sou gay, não binarie”. Porque é isso, eu era gótica mas eu não queria andar igual um garotinho de coturno e camisa de banda. não não não, queridinha, eu queria estar de sainha de tule, corsetzinho, meia arrastão, luvinha mitenes. Era assim que eu andava. Mana, a minha mãe queria a morte porque, imagina, eu causava, né. Então é isso, o figurino trouxe pra mim tudo isso que era importante, digamos, na roupa, né, nessa comunicação. E acho que hoje em dia já tá muito mais explícito e claro de que a roupa tem esse papel também de comunicar, né. Antes, acho que tô falando isso o que é, uns 15 anos atrás, a roupa era meio que uma tendência, a moda, acho que agora com a internet, com os influenciadores digitais, tá todo mundo percebendo que a roupa ela é uma linguagem para você comunicar, quem você é, qual é a sua personalidade, qual é o seu estilo, a que comunidade você pertence, qual a sua etnia, que

grupo você quer exaltar, sabe!? Nem existia quase roupa de tecido africano, e isso é uma forma de você mostrar ao mundo que “eu sou preto sim, eu valorizo a minha cultura, eu valorizo a minha etnia e eu só vou usar isso”. Como você vê agora, é uma coisa de uns 10 anos para cá mais ou menos, né!? E aí para mim sempre foi isso a moda o figurino e eu comecei a fazer o curso de figurino. Só que elas eram um semestre adiantado que meu, mas mesmo assim eu continuei fazendo com elas os trabalhos de escola e tal e aí foi quando eu assinei meu figurino lá, então tinha uma peça que é um trabalho que elas assinaram e eu assinei junto com elas. Era um espetáculo que chamava “Ecarte o cruel”, era de um diretor extremamente polêmico desses, tipo o Zé Celso, que gosta dessas peças provocativas, grotescas, sexualizadas. E era isso o figurino dessa peça. A história do Ecarte era um cara que morreu e foi parar no purgatório. Só que ele era muito mau, era muito cruel, então ele vai passando por toda a infância dele, mostra essa trajetória. Então toda essa vida dele é de muitos traumas, muita maldade. Então ele se apaixona por uma rainha, por uma princesa e essa princesa era uma princesa ninfomaníaca. Mana era uma loucura. Se você vê o roteiro dessa peça é uma coisa sinistra. E ele queria que esse figurino fosse inspirado numa peça que ele já tinha feito. E ele era um diretor até muito conhecido em Belém, até premiado, digamos, lá na cidade, pelas peças dele e pelo figurino. E ele tinha feito uma peça anteriormente chamada Auto da Barca do Inferno, acho que você já deve ter ouvido falar. Ele fez o figurino todo onde as pessoas usam no corpo em outro curso sabe tipo Vovózona todo mundo vestia um outro corpo, uma coisa meio Vovózona, só que os corpos todos disformes. E eu sempre tive esse meu lado com a moda, né, e ele queria essa e isso fosse o figurino dele, fosse baseado nesse trabalho, e que quem tinha feito na época esse figurino foi um grande artesão, que eu até indico a senhora procurar, chama mestre Nato, lá de Belém do Pará, ele é assim, não é muito conhecido ele é esses artistas vanguardistas independentes, que ficaram desconhecidos, mas que tem um trabalho incrível incrível. Eu sou louco até para desenvolver um trabalho através da trajetória dele e da estética dele, porque ele tem uma história de vida muito interessante e ele fazia bandeiras e estandartes todos inspirados na cultura amazônica e na Umbanda. Ele que me inspirou a fazer bordados com tecido, sabe, é uma das características do trabalho dele. E ele fazia até tecido, ele era muito maravilhoso. E ele que fez esses outros corpos dessa peça. E além desses corpos, ainda tinha que fazer o figurino dessa peça. Aí eu fui fazer minha pesquisa e tal, e até peguei uma referência que eu lembro foi da Rei Kawakubo, da Commes des Garçon, e aquela coleção da Viviane westwood, que ela faz que tipo uns enxertos assim no corpo, umas coisas grandes e deformadas assim, eu não lembro de que ano, é uma coleção dos anos 80 assim. Aí fomos fazer essa peça e aí foi muito difícil, porque a gente nunca tinha feito esse trabalho e é um trabalho que só ele sabia fazer na verdade. E aí então a Ézia, que é professora lá, trouxe o mestre Nato para dar um workshop para gente, uma oficina de como fazer. E para mim foi grandioso, porque eu tive uma oportunidade de conhecer ele trabalhando com ele. Então ele ensinou exatamente todo o processo de como fazer esse enchimento, como desenhar um corpo, como criar sombra, como pintar depois. Eu tenho foto no meu Instagram lá atrás. E para mim tudo isso era muito maravilhoso, eu amava e era o que eu queria fazer, essas coisas era o que eu queria tá fazendo

**MÁRCIO:** E o curso durava dois anos e era um técnico dentro da Universidade?

E aí fui fazer esse curso, e a cada ano, cada final de semestre, o curso é dois anos e é um técnico, você com uma dupla, tanto figurino, técnico em ator, em dança, então em cada turma é obrigatório fazer uma apresentação de final de ano. Então é onde acaba todo mundo participando. Então aluno de figurino vai assinar uma peça de dança, vai assinar uma peça de teatro. E aí você aprende na prática todo esse processo, ir na reunião de roteiro, ler roteiro, decoupage, tem que apresentar a proposta, a referência, e aí faculdade ela disponibiliza uma verba, que não é muita também, não dá para fazer muita coisa. Então tem que dar os seus

pulos, né. E aí a gente tem essa oportunidade de aprender, de fazer na prática, porque essa peça vai ser vai estrear, vai abrir bilheteria, vai ser anunciada. Então vai estar aberto para o público, para todo mundo ir lá. Então é uma coisa tipo séria mesmo, você treme nas bases. é um cagaço do caralho. E aí mesmo estando no semestre anterior da minhas amigas, elas começaram me chamar para assinar junto com elas essa peça, porque elas precisavam de alguém que criasse essa parte, que estruturasse o projeto para elas. Então que ajudasse a desenvolver os croquis, a fazer a pesquisa de referência. Então comecei a participar fazendo isso e a professora liberou também. Porque pode essa interação curricular, você não fica preso, é muito livre. E aí que é gostoso. bicha, aí você aprende de tudo lá no curso. Você aprende a fazer cabeça, a fazer a estrutura de biriti.

MÁRCIO: O que é biriti?

ANDY: Biriti é uma palha, que ela é que você faz a tala, sabe que faz pipa? Só que ela é muito leve e você consegue fazer umas coisas arquitetônicas através dela e é muito usada, por exemplo, lá em Parintins, para fazer aqueles carros gigantes, que você consegue criar arquiteturas e de uma forma leve, sem ser através de, você substitui o ferro pelo buriti.

MÁRCIO: Tecnologia Amazônica...

ANDY: Tecnologia Amazônica (risos). Os grandes pulos que as gatas conseguiram dar. E os professores são carnavalescos, então eles fazem as escolas de samba da cidade. Então a gente aprendia tudo. Então por isso que eu aprendi a fazer adereço, porque lá nesse curso eu aprendi a como usar a cola de contato, para que serve, como se faz uma cabeça de arame. Eles ensinavam mesmo você a fazer o adereço, você ia montar a criar o figurino, era uma coisa muito prática mesmo. Aí pra mim foi essa escola também, eu aprendi a fazer. E aí quando chegou no segundo ano, né, as amigas se formaram, que é essa grande apresentação de formação. E eu consegui parar esse tempo para fazer, só que eu tinha começado a trabalhar, porque também não dava só para estudar. E o curso, era uma coisa que a gente sempre brigava muito, é que ele era de tarde. E tem inclusive o de cenografia também, e o de cenografia era a noite. Então muita gente fazia cenografia porque dava para trabalhar durante o dia e ir para escola à noite. Então para para fazer o curso de figurino eu faltava muito por conta do trabalho, né. E aí nessa época eu já não tava fixo no Marcos, mas eu fazia uns freelas lá para ganhar uma grana, porque eu ficava mesclado entre... e acho que é isso que é muito difícil, né entre você estudar e trabalhar. Que é o que você fez ano passado, ne. É muito difícil porque você não consegue focar muito em um nem no outro. Então umas disciplinas eu já tava meio que perdendo. E aí foi quando tipo eu já não tava indo mais tanto para a faculdade. Era uma época que eu tava precisando trabalhar, então eu tava largando de mão. E essa minhas amigas ficavam “Andy, você precisa voltar, os professores estão perguntando para você. Andy volta lá”. E elas me davam todo incentivo. A Graça, como ela morava em Icoaraci e para ela ir para a faculdade ela passava por casa, então ela que dizia assim “vamos, eu vou passar na tua casa e a gente vai junto”. Porque às vezes eu não tinha nenhum dinheiro de passagem de ônibus, sabe, bicha!? E é uma coisa que às vezes você não consegue abrir o tempo inteiro. Era uma situação que era isso, eu precisava trabalhar porque senão não tinha como me alimentar, não tinha como pagar o aluguel. Então tinha que parar às vezes uma semana sem estudar, para fazer alguma coisa, me chamava pra fazer alguma coisa para eu fazer uma grana, e aí que você perde muita coisa, né. Então aí que elas me ajudavam também, na medida do possível. E aí foi quando eu... aí eu já vou meio que agora contar um pouco como foi que eu conheci o Fabio Namatame, que foi lá na escola de teatro e foi quando me inseri no figurino no outro figurino. E aí a escola de teatro tinha uma parceria com Theatro da Paz, que era o festival de ópera da Amazônia, que é o grande festival que tem lá em Belém no teatro da Paz, aonde vem vários cantores de ópera, figurinistas grandes, renomados, para fazer uma grande produção.

Então, como eles tinham essa parceria, alguns alunos sempre iam fazer algum trabalho, fazer um estágio, só que sempre era uma coisa muito breve assim, não era nada é longo, era uma coisa sempre muito breve. Então nesse tempo que eu tava lá na faculdade, vez outra aprecia “ah, vai ter uma ópera tal e o fulano tá precisando de estagiário”. Aí era, sei lá, ficar prendendo botão nas roupas do coro, ajudar numa coisa específica, dar uma mão de obra mesmo. Daí foi quando chegou a ópera Pescadores de Pérolas e quem era o figurinista era o Fábio Namatame. E a Ézia, que era coordenadora do curso, era extremamente fã do Fabio Namatame, que ela era muito fã do trabalho dele, que ela era muito fã de musical, ela falava muito bem dele lá no curso, ela sempre falou muito das peças dele que ela tinha ido assistir, ela tinha os livretos que ela apresentava, então a gente já conhecia mais ou menos o trabalho dele e ela tava super feliz que ele ia para lá. E aí ela conversou com ele e pediu se ele podia dar uma oficina, alguma coisa, tipo um masterclass para gente, ao invés da gente ir lá e tal, servir como mão de obra e não aprender nada, ela queria se ele podia ir lá e dar um masterclass para gente e tal e o Fábio topou. E eu nem sabia que ele ia, que eu tava nessa fase meio afastada lá do curso. Então ele foi, deu o masterclass, explicou, o Fabio, você conhece ele, né, maravilhoso, falou bastante, gosta de fazer figurino, gosta de fazer o que faz, então deu uma puta aula. E além de dar a aula ele levou algumas coisas pra gente fazer e propor algumas coisas pra gente, pra levar pra peça dele. Ele deu tipo um briefing, fez tipo um trabalho de figurino, foi explicando a história da peça, “minhas referências são essas, eu tô trabalhando com uma coisa meio origami, eu tô trabalhando com esses materiais e tô precisando de umas peças para fazer uns chapéus, porque vai ter uma festa e eu queria que nessa festa todo mundo estivesse usando uns chapéus bem extravagantes e tal” e ele já levou um monte de material, um monte de coisa, “então, assim, eu queria que cada um criasse alguma coisa aqui que eu queria usar na minha peça e tal, no meu figurino”. E foi maravilhoso e a minha amiga até falou pra mim, eu nem ia, ela que falou “amigo, você tem que ir lá, o Fabio Namatame...” e eu falei “Sério? Mentira!” e ela “Sério! Vem, vai ser legal”. Porque eu achava que ia ser aquela xaropada de cola quente, tãñãñã. Aí foi, conheci o Fabio, fizemos o chapéu e tal, aí ele começou a conversar, aí ele falou “eu tenho um outro desafio para vocês”. Aí ele levou uma amostra de um trabalho, era um tecido todo dobrado em origami, mas na costura e ele disse “eu quero reproduzir esse mesmo trabalho, que foi meu assistente de São Paulo que fez, que foi o Juliano, só que eu queria reproduzir isso para um tamanho maior, para uma saia. Então esse é o desafio se alguém aqui consegue fazer”. Porque quando você vai fazer a ópera lá, o teatro fornece uma estrutura de ateliê, costureiras, cortadeiras, e lá ninguém conseguiu fazer, ninguém teve a boa vontade também de querer fazer digamos assim. Aí ele “eu queria saber se alguém aqui consegue fazer e tal, mas esse aqui eu quero contratar uma pessoa que faça pra mim”. Aí todo mundo foi lá, tentou fazer, as costureiras que já eram experientes e tal e ninguém conseguiu fazer. Até que eu consegui resolver como é que era aquele negócio. Aí ele falou assim “bicha, a senhora quer fazer?” e eu falei “ah, topo, topo sim. o que é pra fazer?” e ele disse “a saia da protagonista da cena principal nãñãñãñãñã”. Aí a gente já fica nervosa toda se tremendo e eu “tá, mas é uma saia de seis metros de tecido”. Bicha, e eu morava num kitnet, sei lá, de vinte metros quadrados, meu ateliê onde eu trabalhava era lá. Aí ele “você topa fazer?” Eu falei “claro, topo fazer”. Aí peguei, fui e levei para casa, lógico que ele me deu um prazo aí tipo uma semana. Amiga, dei meu jeito, né, mana. Arreda o sofá, o tecido era esticado eu dobrava no sofá, fazia um pedaço, jogava para o outro lado (risos). Na época eu namorava com o JUnior e falava “segura aqui”, enquanto eu ia fazendo na máquina, para caber, não tinha espaço nem de tentar naquele negócio, bicha. E tinha que entretelar toda a saia, porque tinha que criar, imagina, bicha, era difícilimo. E dentro da minha casa eu já tinha me mudado, eu não tinha uma sala, eu tinha um espaço de ateliê, dez metros que era minha sala, eu tinha uma mini mesa de corte, um pouco mais alta que eu tinha mandado fazer também, que não era muito grande, minha máquina de

costura e foi e só, era super pequeno. Mas ali fiz a saia. Aí deu super certo, ele adorou e ele pediu para fazer mais uma outra saia, porque eu também já fazendo a técnica de uma eu consegui desenvolver outra saia, eu falei “olha, você percebeu que se fizesse assim, assim, assim vira uma outra coisa assim?” aí ele “nossa, então essa vai ser a saia da outra que vai ser a vilã, a rival, não sei o quê. Mas você consegue fazer?”, eu “ai, consigo” e ele falou assim “ah, então eu quero que você venha fazer comigo lá no nosso espaço que a gente tem e tal, porque eu acho que vai ser melhor”, porque meio que tinha falado para ele que tinha dado um trabalho, e aí fiz a saia. E lá em Belém eles não tem esse sistema de assistente, de produção, de produtor. meio que o figurinista lá acaba fazendo tudo. E ele tava precisando de um assistente aí ele “ai, Andy, você não quer ser meu assistente aqui nesse tempo tal?” e eu falei “claro, imagina, como não, vamos lá”. Aí eu fiquei fazendo assistência com ele na peça, eu ia com ele ver tecido, na loja tal tem, porque eu já conhecia o comércio, e aí então eu comecei a fazer as coisas e tal. E aí beleza, super rolou, deu super certo, tinha um ótimo contato, meu primeiro trabalho com o Fabio, acredito que ele gostou pra caramba, bateu uma super química. E aí eu falei assim “caralho, não quero mais ficar em Belém, não dá mais assim, não quero mais ficar fazendo teatro, porque eu fazia muita peça, muita coisa de costura para o teatro, para ajudar os amigos, só que não ganhava porra nenhuma, sabe. E aí eu falava assim “não, eu quero fazer isso assim, eu quero trabalhar com isso”, o Fabio tinha falado e eu tinha lógico jogado, né, “ai, Fabio, se eu for para São Paulo eu vou te procurar” e ele falou “com certeza, quando você for lá pode me procura, você tem meu contato, me manda mensagem”. Ele me pagou o serviço da saia, mas esse trabalho de assistência fui eu também que me propus a fazer pra ele. Eu senti que ele tava precisando de alguém ali com ele, fazendo um pouco essa assistência, esse braço direito, para ficar resolvendo algumas coisas, e eu fui mesmo de graça, né. Tanto eu quanto meu amigo Frederico, que também foi muito importante, porque a mãe dele tinha uma confecção. Frederico a mãe dele já tem uma confecção em casa, faz roupa para fora, biquínis, maiôs, confecção. Então ele também deu um super quebra lá. Só que enfim, acabou essa ópera, eu já tava de saco cheio de Belém, da cidade, querendo outros ares mesmo, queria mais e poder aprender mais. Porque esse trabalho que eu já desenvolvo, que eu aprendi nesse tempo, é pra fazer essas coisas, esse tipo de trabalho, sabe. Aí eu continuei fazendo a escola de figurino, mas também tava um pouco capenga, porque eu tava precisando trabalhar mais, né, para poder continuar pagando as coisas. E aí trabalhava em casa, então acordava de manhã, fazia um pouco de costura, ia para a faculdade, voltava a noite e ficava até altas horas costurando. Então tava um processo muito cansativo. Aí foi quando tipo eu comecei a entender também o que é o figurino, foi quando eu também trabalhei com o Fábio, né, porque eu trabalhei com um figurinista experiente, que já faz umas coisas grandes, que tem uma outra relação com figurino, um figurino mais elaborado, que exige mais demandas e mais responsabilidades. Então para mim aquele contato, aquele pequeno convívio para mim já abriu muito meus olhos. E eu falei “é isso que eu quero”. Então eu me programei “bom, então pra daqui um ano eu quero ir para São Paulo eu vou atrás do Fabio”, só que a gente sempre ficou mantendo o contato, ele falava “ah, eu tô fazendo a peça tal” e eu mandava “eu tô fazendo isso aqui”. Tivemos ali um contato, né. Foi quando ele falou “Andy, tá indo uma amiga minha figurinista aí, ela é de São Paulo, que tá precisando de um assistente e eu tô querendo te indicar, tu tá disponível?”. E naquela época, amiga, eu tava disponível para qualquer coisa. Porque o que eu mais queria era trabalhar com figurino. E lógico, é muito diferente quando você faz um trabalho que é trabalho mesmo, né. Porque foi o primeiro trabalho de figurino que eu fiz no formato profissional mesmo, uma coisa grande mesmo, todo mundo era profissional, elenco profissional, o diretor profissional, foda, renomado. E exige uma outra experiência, um outro cuidado. Então até o material com que você trabalha não é mais penoso, sabe. Você não tá tendo que chorar, porque ia ficar lindo se a saia fosse de seda, mas não tem dinheiro para comprar seda e vai fazer de chiffonzinho, de cetim. Lá era “é

seda, vai ser seda mesmo”, caríssimo. E eu acho que o material também, não que o material seja tudo, mas o material ele conta muito para a qualidade, para o que aquele personagem quer contar. Pode ser simples, mas uma pessoa rica está usando seda, pode ser uma camisola, mas se for de seda pura já tá rica, tá chiquérrima (risos). E aí eu queria mesmo fazer figurino, figurinão, grande, sem perrengue, sem sofrimento, trabalhando com material bom, sabe, com uma ótima estrutura. Aí eu falei “topo!” e foi quando ele me indicou para a Verô, que tava indo lá fazer a, não, minto, pescador de pérolas que fez foi a Verô, ele foi fazer Otello, não, Mefistófeles. E aí a Verô foi lá fazer O Pescador de Pérolas, que era a ópera que o, como é aquele do cidade de Deus? Meirelles, que ia assinar. E, tipo, só nome conhecido. Quando ele me falou eu falei “caralho, que puta responsabilidade. eu topo, eu quero”. E aí a Verô entrou em contato comigo, aí foi num formato totalmente profissional, ela me contratou pra eu ser assistente dela mesmo, para trabalhar com ela. Porque, chegando lá em Belém, as mesmas dificuldades que o Fabio teve com as costureiras, com a mão de obra, a Verô também teve, então ela tava precisando mesmo de um assistente. Então eu entrei e fiquei fazendo assistência para a Verô lá. Aí fiquei, fiz a peça toda com ela, já trocamos esse contato e tal, deu super certo. Fiz algumas peças de costura da principal, que ela passou para mim e era uma peça super interessante, porque ao mesmo tempo que tinha a parte que era ópera, tinha essa parte que era filmagem, então era uma mistura de teatro com audiovisual. E aí foi quando eu conheci o figurino para o audiovisual. E aí eu fui acompanhando a filmagem. E aí, pronto, foi outro (faz um gesto de explosão com as mãos) na cabeça. Foi um “não, eu não sei nada de figurino. Sabe assim, quando zera a caixinha? “Porra, eu não sei nada de figurino”, porque é totalmente diferente, né, a dinâmica do audiovisual. Aí eu fui fazer e tal, adorei, me apaixonei, me encantei, e aí também fizemos esse contato e tal e eu falei pra ela “tá no meu projeto para São Paulo e tal”, aí ela “nossa,vai, vai ser ótimo, lá também precisa de muita mão de obra, essas coisas que você faz não tem muito, você é um ótimo aderecista”. E de fato eu acho que aqui em São Paulo te uma certa carência de profissionais que trabalhem mais com esse lado artesanal, desse lado mas artístico dentro do figurino. E eu acho que é onde o artesanal é muito mais importante pro figurino, por é aquele detalhe de bordado, de uma casa de botão que é diferente, um aplique que você faz, um chapéu. E de fato não tem tão grande assim essa mão de obra em São Paulo, é um pouco carente que eu vejo. Aí ela falou “vai, que vai ser ótimo”. Aí, enfim, foi quando me entendi, nesse meio tempo que trabalhei com a Verô, foi mais ou menos um ano pra eu me organizar, mas ao mesmo tempo eu já tava com a minha cabeça formada de que era esse o caminho mesmo que de fato eu queria trabalhar, né, meu trabalho ia ser dentro do figurino, trabalhar com figurino. Porque quando eu entendi tipo “eu quero trabalhar com figurino”, então eu vim para cá para São Paulo justamente para trabalhar com figurino. E aí eu não consegui concluir o curso da escola de dança, porque como eu precisava trabalhar, e aí surgiu a oportunidade de vir para São Paulo, porque meu namorado passou no mestrado na época aqui em São Paulo e aí eu falei “bom, é agora que eu vou também, né, aproveitar o mesmo bonde”. Aí eu não concluí a faculdade e eu tava focado mesmo no meu profissional, fazer aquilo que eu quero, e foi aí quando eu vim para cá. E aí eu entrei em contato com o Fabio, fiquei trabalhando no ateliê dele, que foi quando eu te conheci, que eu acho que foi nesse meio tempo que a gente se conheceu, conheci Alex, conheci outras pessoas e comecei a trabalhar com figurino. O diferente de Belém pra cá, aqui você consegue se manter com figurino porque existe um mercado de figurino aqui você consegue mesmo, porque tem figurino em todo os estados do Brasil, mas ainda se concentra aqui, aqui e no Rio de Janeiro de você for ver. Aí eu comecei a entender assim “bom aqui em São Paulo eu consigo me manter trabalhando com figurino”. E desde então de lá pra cá, eu tenho feito, tenho trabalhado com figurino, trabalhei com o Fabio, trabalhei fazendo adereço, fazendo figurino, também tinha o contato da Verô, e eu fiz um trabalho com ela, que foi até o Coisa mais Linda, porque era uma série de época, precisava de costura, precisava de adereços,

e então ela me. Foi aí também que eu fui aprendendo como funciona o audiovisual, como funciona esse figurino para o audiovisual e aí isso já tem uns sete anos. E graças a Deus e a Nossa Senhora de Nazaré tenho só trabalhado com figurino, com costura, com adereço, que é o meu propósito. Foi muito difícil me manter, eu contei toda a minha trajetória, tiveram muitos altos e baixos, eu já pensei em desistir, eu realmente passei fome, eu realmente não tinha dinheiro para pagar conta, tive minha luz cortada, tive um estigma muito grande por parte da minha família, porque de fato nem todo mundo entende, né, que é possível ter dinheiro trabalhando com figurino, e até porque todo mundo via lá na minha família que eu era um pé rapado praticamente e falavam “é, você vai trabalhar com figurino pra que?”. E eu falava “eu vou porque eu acredito no meu trabalho como pessoa que faz, no meu trabalho como função, como profissão, porque figurinista também é uma profissão, também é um negócio, não é uma ideia, uma ideologia”. E era isso que eu tentava falar para a minha família, falar para os meu pais. “Pra mim isso não é uma brincadeira, um hobby, um passatempo, pra mim é meu ganha pão, é como eu quero ganhar minha vida”. E aí vim pra cá, comecei a fazer contato e graças a Deus comecei a desenrolar trabalhos e fui aprendendo e comecei a aperfeiçoar também o meu trabalho, porque fui pegando o trabalho... em cada trabalho que a gente vai fazendo a gente vai aprendendo alguma coisa, né!? Então também comecei a fazer envelhecimento, que isso a gente aprende lá na escola de teatro, a gente tem aula de envelhecimento. E aí é isso, ao mesmo tempo que eu fui trabalhando tanto com Fábio, trabalhava no ateliê dele né, mas sempre fiquei pegando encomenda e trabalho sempre, eu nunca gostei de ficar parado, sempre gostei de ficar pegando encomenda para estar fazendo e sempre fiz em casa. Só que nesses sete anos eu fui entendendo como eu mudei, como eu me profissionalizei, como meu trabalho não é mais o mesmo trabalho de sete anos atrás, já tem um método de trabalhar eu já tenho uma qualidade de trabalho que eu precisava explorar ainda mais e profissionalizar ainda mais e foi quando eu disse “bom, não dá mais para trabalhar dentro de casa”. Isso foi mais ou menos há dois anos atrás, quando eu comecei a pensar que eu faço trabalho para a Globo, para HBO, faço trabalhos grandes, para grandes empresas, que exigem de fato uma qualidade e o resultado de primeira, a altura deles. E lógico, para mim isso sempre foi a minha preocupação no meu trabalho, entregar com toda essa qualidade, fazer meu trabalho bem feito, entregar da melhor forma que eu posso fazer, que não deixa a desejar de forma nenhuma. E foi quando eu percebi que em casa, de fato, eu não conseguia mais fazer. Porque já não me ajudava a entregar essa qualidade do meu trabalho, não dá mais para fazer um figurino que vai para o canal Disney, fazer ali na sala de casa, em cima do cachorro, não sei o quê, e o boy chegando, e tem que dar atenção pro boy, dentro de casa, perde a casa, vira uma bagunça. E isso atrapalha muito o pensar, o processo criativo, então eu não tava tendo tempo para viver o processo, eu sou uma pessoa do processo. Eu sou uma pessoa que gosta de fazer figurino não só pela mão de obra, mas eu gosto de fazer o processo, eu gosto de estudar. Eu recebo uma demanda e aí eu falo “ah, de que época é? que ano é? qual a história desse personagem?” Que foi tudo que eu aprendi na escola de teatro, né. O que essa pessoa fez? “Ah, ela é rica, mas é decadente então a roupa é um pouco destruída. Então eu sempre gostei de parar e estudar o personagem, fazer um croqui, criar um roteiro para poder desenvolver o trabalho. Aí veio a pandemia e eu não consegui me mudar, mas eu sempre me mantive com essa ideia. Assim que eu tivesse condição de me manter, porque eu também não ia ter essa puta grana também, mas eu fui juntando dinheiro para abrir o meu atelier para figurino, porque eu quero desenvolver o meu trabalho agora de uma forma profissionalizada, eu quero dizer eu sou tipo um costureiro de figurino, um designer de figurino, um designer têxtil. Porque até então, fazendo em casa, não só eu me sentia, mas como eu via que as pessoas também não tratam com tanta seriedade o meu trabalho, mesmo que eu entregue o resultado mais do que o esperado, dentro, sabe, do esperado. Mas ainda é muito parecido, muito amador, né. Eu acho que é a hora que eu preciso realmente dar esse

passo para justamente conseguir também me estabelecer e eu entender quem eu sou agora, sabe. Quem sou eu dentro desse mercado? Eu sou profissional de que? Porque senão também a gente fica perdida eu entendi que eu sou um designer de figurinos, eu sou um artista têxtil. Eu sou uma pessoa que trabalha com a demanda, mas atendendo a partir da história que aquele figurino conta e não é qualquer pessoa que faz, para isso você precisa de um profissional, que entenda que figurino, que entenda de pesquisa, que entenda de história e que seja respeitado e reconhecido como esse profissional também, sabe. Porque precisa também criar dentro do nosso mercado, outras categorias, outros profissionais, que existem envelhecista, que é fundamental o trabalho de um envelheceista dentro de um figurino, existe o aderecista, existe o dressing maker, digamos assim, a pessoa que faz a roupa, conta essa história junto com a roupa, que eu não vejo muito, eu sei que tem várias costureiras excelentes, de renome, que trabalham super bem, e não é um lugar de competitividade, de forma nenhuma. Eu acho que todo mundo é muito bom mesmo e tem trabalho para todo mundo, só que eu precisava de fato desenvolver o meu trabalho e abraçar. Fazer um exercício assim “eu sou do figurino”, mesmo informalmente, eu não sou mais informal, na verdade é isso, sabe. Eu acho que tive toda essa minha trajetória, construí de uma forma de batalha, de corre, de busca, mas agora chegou a hora que eu preciso entender que eu já não sou, que a vida já me deu essa faculdade. O Santa Marcelina que eu não fiz, sabe. O berço que eu não nasci, sabe. Os cursos que eu não fiz com uma fulana de tal. Todo esse gabarito, esse respaldo que acaba sendo grande porta para a maioria das pessoas, que eu não tive, eu tive em outros lugares. Eu tive um aprendizado, a minha faculdade, foi sendo em outro lugar, em outra pessoa, com outros cenários, sabe. Mas ao mesmo tempo dentro do figurino, dentro da arte, porque eu não consigo me deslocar da arte. A gente que trabalha com arte, a arte não se desloca da gente, né. A gente só vai mudando a nossa forma de trabalhar, vai mudando só a nossa base. E hoje eu descobri que a minha base de trabalho, a minha base como artista é um tecido, o tecido é a minha base, então nele é onde eu faço do plano ao tridimensional eu passo do liso para o enrugado, a textura, sabe. Eu faço do rasgado o remendo. Toda a parte do tecido. Então eu me encontrei com o tecido sendo essa minha base, meu ponto de partida de desenvolver o meu trabalho, a minha arte. Bate naquele momento, né, que vai gerando uma ansiedade, porque eu já tava “preciso do meu ateliê” para poder trabalhar como artista, como se deve trabalhar, como se deve fazer esse trabalho, eu não posso fazer isso aqui em cima de uma mesa, porque depois eu vou ter que tirar tudo, Não, porque isso atrapalha o meu processo. Eu quero ter esse espaço onde eu possa fazer isso de forma gradativa. E aí eu comecei a respeitar o meu trabalho, eu comecei a respeitar aquilo que eu tô fazendo. Aí pra mim foi outra (faz um movimento de explosão com as mãos). Porque eu vejo que eu também não sei nada, zerei de novo. Aí agora eu tô num processo que eu tô aprendendo tudo do zero. Lógico que, ao mesmo tempo, eu tenho uma bagagem de Belém, vim com uma bagagem, que é onde estou começando a abrir esses baús sabe e vendo assim “não, mas eu não cheguei porque eu não tenho uma faculdade, um curso, nãñãñãñãñã... mas espera lá, eu fiz na peça tal, olha esse trabalho, olha o trabalho que eu aprendi, que eu e a Graça e a Fátima fizemos de capitonê, eu fiz um negócio de casa de abelha que foi um vestido” sabe. Isso é figurino também. Então pra mim, o meu gabarito, eu comecei a aprender coisas novas e agora eu quero começar a abrir a minha bagagem e a começar a expor a minha bagagem, sabe, “essa é a minha qualidade, esse é o meu trabalho”, para as pessoas também me procurarem já sabendo o que elas esperam sabe,. Agora eu quero construir o meu lugar nesse mercado, “a Andy é um figurinista sim”, a gente já não é mais uma Zé Ninguém, sabe. Não é uma pessoa sem conhecimento “sim, ela ter um conhecimento”. E aí valorizar isso, porque eu acho que quando a gente começa sem estudo, que é essa base da sua pesquisa, informalmente, a gente tem essa dificuldade de se reconhecer de uma forma formalizada. Porque a gente sente que precisa dessa validação, acadêmica, formal, não que não seja importante. E é por isso que eu falei,

que agora eu quero parar, focar no meu trabalho, eu quero começar a fazer outros cursos, eu quero fazer um outro curso de modelagem, sabe. Eu não aprendi na faculdade, eu aprendi na vida, mas eu quero outras técnicas. Eu quero fazer um curso de tinturaria, sabe, eu quero continuar explorando, expandindo assim, sabe. E vamos lá, eu tô nesse momento agora. É muito louco, porque é um grande passo para mim, como pessoa física. Eu até me emociono assim, porque, assim, porque lembrando de toda essa história, de mim, uma bicha periférica em Ananindeua fazendo o figurino de lá da igreja e tô aqui agora com o meu ateliê em São Paulo, fazendo com a Verônica Julian, fazendo com o Fabio Namatame, sabe. Pra mim é até uma coisa um pouco assustadora, mas é esse medo que eu agarro para ganhar força. Vamos lá, aconteceu, eu não vou ter medo, esse é o passo que eu tenho que dar, é isso que eu tenho que fazer, sabe. Porque é só assim que eu vou conseguir olhar pra essa Andy e dizer assim “não desiste, acredita, você tá no caminho certo, todo mundo vai falar, vai ser difícil, mas vamos nessa, com medo mesmo”. E eu parei agora, não penso mais sobre, eu não fico pensando no amanhã, no futuro, se não vai dar certo, eu quero fazer. Esse momento de montar um ateliê, tem sido muito emocionante para mim. O primeiro dia que eu cheguei aqui, que eu comecei a organizar minhas coisas, eu só chorava. Eu não acreditava realmente e eu ficava agradecendo para o universo por ter me colocado ao lado de todas as pessoas também. A Fátima... porque eu acho que eu não cheguei aqui sozinho, graças a essas pessoas que estão comigo eu acho que graças a todas as pessoas que estão comigo nessa trajetória e sempre acreditaram no meu trabalho, sempre me deram incentivo, sempre me deram força, dizendo que eu sou bom. Porque a gente se sabotava para caralho, então que bom que tiveram essas pessoas, que me estimularam. A não desistir.

MÁRCIO: Eu estava lidando com um impasse, Andy, de, como a gente começa a trabalhar com as pessoas muito fudas no mercado, para o mercado, que tem o nome a gente fica assim “como eu me chamo? Será que o que eu faço são figurinos? Eu sou figurinista? Porque eu estou trabalhando com uma pessoa que eu sou assistente, então será que eu sou figurinista? Mas você já faz figurino há muito tempo, e para essa demanda de mercado, os lugares que a gente vai ocupando. É uma questão também do mercado de reconhecer, de dar a voz para certas pessoas e não dar a voz para outras pessoas.

ANDY: É o trabalho de ficar furando a bolha e me posicionar. Então quando eu falei assim “eu já faço trabalho” porque eu quero também me reconhecer. Onde eu me reconheço? Eu não quero que as pessoas digam para mim o que eu sou, ao que eu sirvo para elas. “Você vem para ser assistente de figurino, você é o aderecista, nãñã, você é o envelhecista”. Não, eu quero dizer o que eu quero ser, por que é esse lugar limitante, que é isso que eu vou dizendo, que eles não vão deixando você chegar lá. Porque eu quero dizer o que eu sou e porque eu vim e aí eu quero furar mais essa bolha. É uma demanda cada vez mais forte, porque quanto mais você também vai entrando em lugares mais limitados, que é muito mais fechado para dentro de quem é daquele círculo, obviamente não é tão fácil também, né. Você sente, não dá para dizer que “ai, fulano fez isso, fulano fez aquilo”, mas você sente que existe uma, nem todo mundo lhe reconhece. Ainda mais quando é uma pessoa preta, periférica, indígena, tem esses lugares, tem esses olhares, tem esse não lhe levar a sério, não credibilizar as coisas que você fala, não credibilizar as coisas que você faz e nem lhe creditar das coisas que você faz. Então você acaba sendo usurpado mais uma vez. Mesmo fazendo o figurino daquela peça, mas quem ganha o nome é a figurinista, mas quem ali construiu, fez e tudo, não ganha esse reconhecimento. E é uma forma de puxar pra mim “ei, tem nome e sobrenome quem fez isso aqui, não é só uma cabeça que pensou”. E Lógico não é uma coisa direta, tudo é muito sutil, tudo é muito estrutural, tudo é muito indireto.

MÁRCIO: Ainda mais com essa “inclusão” agora, a coisa cria uma fantasia, que você fica “tá inclusivo, tá inclusivo”, mas é uma armadilha.

ANDY: Exatamente, é mais para preencher a cota, com eu te falei. Por que eles te incluem, mas eles vão dizer a qual lugar você vai pertencer. Por que são eles que vão dizer se você tá dentro ou você tá fora, se você está apto ou não está apto ao mercado. Eu tive umas experiências nesse tempo que eu estive trabalhando como assistente e tal, em que os estagiários vêm do projeto Criar, pessoas negras, pretas, que é “ah, vamos chamar um estagiário, porque a gente quer um estagiário preto porque é bom, precisa dar uma diversificada”. Beleza, coloca a pessoa lá e sabe o que fazem? Caga para a pessoa, ninguém para para explicar como é que se decoupa o roteiro, ninguém para para dizer assim “olha, venha cá, é assim que vai fazer com a separação de roupa. Quando você recebe uma produção você tem que fazer isso isso isso”. Só querem que a pessoa esteja lá e esteja pronta, e aí se a pessoa não sabe fazer, não faz, diz que a pessoa é corpo mole, eu já ouvi isso. E é muito mais fácil você criticar o corpo preto, o corpo periférico, porque eu vejo que o mesmo comportamento é feito muitas vezes até por pessoas brancas, que entram no mercado com conhecimento e já tiveram todo um outro preparo, já sabem. E existe uma coisa que é a linguagem, que a pessoa que já entra com linguagem de pessoa branca, sabe falar como branco, sabe falar com os brancos como os brancos falam entre si. E quando entra alguma outra pessoa que ela não é, ela nunca é recebida, ela sempre é vista como a que faz corpo mole, a que não tá se esforçando demais, tem que ser proativo, e eu odeio isso. Já tive algumas discussões, algumas brigas assim “ah, porque a fulana de tal tá tendo essa oportunidade, mas ela é muito escorada, não faz nada” e eu falei “mas, gente, nenhum momento ninguém parou para ensinar, para explicar, para dizer - fulano, você vai ficar fazendo isso isso isso, como você está estagiando, presta atenção aqui, cola ali com fulano, dá um norte”. Não, quer que a pessoa chegue e já saiba fazer tudo. Aí às vezes entram uma estagiárias apadrinhadas, que tem a mão na cabeça, que não faz nada, só fica dando truque, dando close. Então, amiga, é isso, sabe, eu sinto que eu quero furar bolhas, eu vim para furar a bolha também. Eu não quero que digam para mim quem eu você, sabe, eu quero dizer pra mim o que eu sou

MÁRCIO: É um lugar muito perverso. Eu tô fazendo essa pesquisa e a minha vontade de falar assim “a galera branca e rica continua mandando no rolê”. Estudo é uma oportunidade, mas quem tem acesso ao estudo? Já são poucas faculdades? Quem tem acesso a elas? Como você compartilhou, você não tinha grana para pegar o busão. Não é só sobre ter cursos, mas como acessar os cursos, quem acessa esse curso. Então você acessou os cursos, não pôde terminar os cursos, mas mesmo assim você continua fazendo a sua formação. E hoje você tem o seu ateliê. Eu fiquei muito feliz de coincidir com esse momento. Muito importante. Espero que faça bem para você, como tá fazendo pra mim.

ANDY: É bom falar, tá sendo tipo uma terapia, amiga. Eu consegui lembrar de coisas que eu nem lembrava, que eu nunca tinha reconstruído a minha história desse jeito, sabe.

MÁRCIO: E não é demérito nenhum. Eu estava com receio de falar do Informal porque o informal, como você falou, é colocado no marginal. E o Brasil foi quase que formado informalmente. Então é se empoderar, é o que você está fazendo, você se empoderará, você se reconheceu. Olhar para atrás e caminhar para frente. Então olhar para sua história e caminhar para frente. É incrível! Então que bom que você compartilhou essa história comigo

ANDY: Obrigado também por me chamar, por me dar a minha palavra. Que interessante fazer parte do seu projeto, espero que te ajude. Acho que é muito importante o que você tá falando. Eu sempre te admirei, eu sempre vi que você é muito cabeça nas coisas que você tá fazendo, você é inteligente porque você não só sabe fazer figurino, não só sabe fazer adereço, tem ótimos trabalho, não só é artista mas como você é, mas você é dedicado em conhecer, a estudar, a explicar e explorar, isso eu sempre admirei em ti. Parabéns! Vai com tudo nesse

mestrado, eu acho que é muito importante, eu acredito na ciência, eu acredito na educação. Justamente para pessoas que não tem voz, pessoas que não tem espaço, e é isso que você tá fazendo com o seu trabalho, criando um pensamento, criando um questionamento. E esse para pensar de dentro da academia também, você teoriza uma coisa e abre outras questões. Eu respeito muito o pensamento acadêmico porque ele produz ciência. Esse seu trabalho, de você sair do mercado e escolher fazer mestrado, você também furou uma bolha, saiu de uma zona de conforto e da prisão, que às vezes acaba acontecendo sabe. E eu acho que é legal poder explorar, sair, porque senão a gente fica preso achando que o mundo, que o universo só acontece ali dentro daquilo. E eu também fiz meu ateliê porque eu também queria explorar outras coisas, não queria ficar só naquele mundinho, que é um pouco também denso, quando você fica dentro só de um sistema. É muita fofquinha, é muita intriga, é muita competitividade desnecessária, chega a ser um pouco abusivo.

MÁRCIO: E eu penso que eu sendo branco, vindo de uma família de classe média que teve uma ascensão e hoje já nem tem mais, eu não sou um herdeiro. Eu tenho consciência de classe, eu tenho consciência de quem eu sou e que eu represento, do que eu acesso e o que eu faço com isso. Eu estou tentando ser mais justo e coerente.

ANDY: Eu acho que a senhora como uma pessoa branca, eu acho que você não deitou nos privilégios “ai, é isso, o mundo tá certo e foda-se geral. Mas você está questionando o próprio sistema onde você está inserido. Isso é importante, não se acomodar. Essas pessoas só chamam para trabalhar porque é uma regra. Vê se chamam um diretor preto. Não tem. E principalmente para a gente contar as nossas próprias narrativas, as nossas próprias histórias.

### APÊNDICE C – ENTREVISTA COM DANI LIMA (18/01/2024)

MÁRCIO: Você pode se apresentar?

DANI: Eu sou Dani Lima, eu Sou figurinista, formada pela escola de Belas Artes da UFRJ, com muito orgulho, eu amo esse e esse período na faculdade, foi muito especial e eu já trabalho... meu período de formação foi de 2004 a 2008, então no meu ano de formação eu já fazia estágio e já comecei a trabalhar, então eu já trabalho faz 16 anos esse ano, né, 2024 faz 16 anos acho que é meio isso. E eu comecei a trabalhar na Globo, minha minha vida profissional começou pela Globo entre estágio, prestação de serviço e funcionária, eu fiquei lá por 9 anos, saí em 2017 e vim pro mercado, vim ser freelancer. Primeiro eu abri um ateliê, porque o meu processo de trabalho ele é muito, ele passa muito por por fazer coisas, eu sou uma figurinista muito prática, que gosta de coisas ligadas a adereço e montagens de peças e modelagem então uma das coisas que normalmente... eu fiz algumas novelas de época como assistente. A minha maior atuação até hoje é como assistente e eu tô num período de transição para assinatura, que é uma coisa bem difícil que a gente pode falar mais pra frente. E eu me perdi, do que eu tava falando? Ah, do ateliê. Eu fiz o ateliê que se chama Volúvel e comecei a prestar serviço para várias equipes de figurino, então, assim, tipo tinha uma uma série que tinha uma noiva *Dark*, aí eu ia fazer a noiva. Coisas do tipo, prestando serviço para projetos específicos. Tem um *Halloween* no filme e tal, eu ia lá fazia aquele pedacinho ou produzia, sei lá, roupa de alguém. E aí, depois de um tempo só de atelier, um ano e pouquinho, eu comecei a coordenar com o trabalho de assistente no cinema. Então comecei a fazer série e filme lá para 2019, 2020 e aí tô até agora. E nesse momento, e esse ano, eu vou assinar o meu primeiro longa. É uma alegria, eu tô muito feliz. Vai ser Abril.

MÁRCIO: Ah, que legal! No teatro a gente costuma falar merda, né. Merda no seu projeto. Então, Dani, tem muito essa tensão, fiquei muito pensando nisso. Quando a gente trabalha como assistente, apesar de já ter assinado outros projetos de figurino, é difícil a gente se colocar como figurinista, né?

DANI: Sim, é muito difícil. Eu não sei como é São Paulo, porque é um mercado que eu ainda não conheço muito, mas que vou conhecer porque eu tô indo morar em São Paulo no fim do mês. O filme que eu vou fazer é aqui no Rio, eu volto para fazer o filme, mas eu tô me mudando. Mas assim, o mercado do Rio ele é muito familiar, ele tem grandes famílias do cinema que fazem esse mercado, então essas pessoas dessas famílias chegam primeiro. Se você tem esse conhecimento, se você é dessa família, você tem oportunidades diferentes e você vai ascendendo assim, de forma muito mais. O meu caminho assim, eu sou de, eu sou de uma uma cidade pequena, que é Araruama, que é interior do estado do Rio. Eu venho de uma família de classe média baixa e eu fui a primeira pessoa da minha família que entrou numa universidade pública. Então é esse caminho de alguém que vem de fora, que vai morar na naquela cidade, que vai ter as oportunidades e tudo. Mas então eu sinto que o lugar que eu venho, eu tive que trabalhar muito muito para conseguir alcançar e fazer os trabalhos. E talvez se eu fosse de uma dessas famílias, eu teria chegado um pouquinho mais rápido nesse lugar de assinatura. Mas eu não sei como é o mercado de São Paulo, acredito que seja um pouco diferente, porque São Paulo é muito diverso, tem muita gente de muitos lugares, é maior.

MÁRCIO: Na pesquisa eu tenho várias respostas pra pergunta “o que faz de uma pessoa um(a) figurinista”. E não tem como não passar por esses marcadores sociais, essas questões de classe, né, não tem como. No Brasil a arte é muito elitista.

DANI: É uma profissão de nicho, de elite. Se a gente pensar na origem do das figurinistas, por exemplo, as figurinistas da TV, por exemplo, a origem disso assim era muito amiga do diretor de arte que tinha muito bom gosto.

MÁRCIO: Acesso, eu vejo muito a questão de acesso às coisas e aos espaços.

DANI: Eu trabalhei no início da minha da minha vida profissional, a segunda pessoa com quem eu trabalhei foi a Kalma Murtinho Uhum, grande figurinista de teatro. E era uma coisa muito interessante, porque quando eu trabalhei com ela, que foi no meu último ano de faculdade, eu tinha 22 anos e ela já tinha, sei lá, seus 86. Então era uma relação engraçadíssima, umas gerações muito diferentes, e era muito interessante. Eu fiz assistência para um curso de chapelaria para ela e fiz assistência para uma peça chamada Gloriosa, que era da Marília Pera. Marília Pera fazendo Florence Foster Jenkins, que é uma mulher muito interessante. E a própria Kalma, ela começa a trabalhar com figurino com 30 anos, ela era amiga da Maria Clara Machado, que é a fundadora do Tablado, e ela começa fazer figurino porque a Maria Clara precisava de alguém para fazer as roupas para Pluft, que eles estavam fazendo ali, naquele momento. E assim, esses começos eles são todos meio parecidos, dessas primeiras gerações. E tinha muito a ver com acesso sim.

MÁRCIO: E a resposta, pra maioria dos profissionais, das profissionais, é por esse caminho e é muito dolorido falar sobre isso. É uma cicatriz do Brasil, assim, muito dolorida. Eu não queria ir por esse caminho na pesquisa, porque ia me machucar muito e se não é por esse caminho eu vou pela educação, que eu acho que é o mais democrático.

DANI: Mexe muito. E, assim, tem uma uma geração aí no meio do caminho, que chegou, não é exatamente tipo supassumo das elites, mas não tem formação porque não tinha formação. O que tinha, assim, até tinha, o caso dessa figurinista, o curso da EBA, ele é um curso de 75 eu acho, então, assim, já existia. Só que é um um curso integral, de uma universidade pública, de repente era uma coisa que ela não podia fazer, ou que não era possível, ou que ela não sabia

que existia, sei lá. Mas eu perguntei para ela uma vez assim, era uma chefe que eu tinha, eu perguntei “qual faculdade você fez?”. Porque eu trabalhava na Globo eu achava, em alguma medida, talvez por muita ingenuidade, eu comecei muito cedo, que todo mundo tinha que ter formação para estar ali. E aí eu fui descobrindo que não. E aí ela ficou muito ofendida, ela falou “eu não tenho faculdade, você não deveria me fazer essa pergunta”, uma coisa assim, Foi horrível! E aí eu falei “você me desculpa, eu não achei que era um problema”. Desculpa, pedi desculpa e passou. Mas, assim, já vivi.

MÁRCIO: É, engraçado, que bom te ouvir falar isso. Porque surgiu disso assim, sabe, de olhar pro lado e para mim todo mundo era formado em alguma coisa aí na hora eu falei “não, a maioria não é formada em nada”, acessou por outras vias, mas não pelo estudo, né. Já tá maravilhoso tudo isso que você tá contando assim. Acho que já dá pano pra manga. E aí eu vou começar agora... é um assunto muito bom, é muito bom. Aí eu vou para perguntas mais objetivas agora, Dani, mas aí que acho que passa por tudo isso que a gente já tá falando, mas é mais para falar realmente sobre a formação formal, a sua formação assim. Aí a primeira pergunta é: como você ingressou na UFRJ?

DANI: Tá, eu fiz vestibular para, como é que o nome daquilo, Artes Plásticas, com licenciatura em Artes Plásticas. Desde criança eu fui uma criança artista e já que sabia que eu queria tipo “ah, eu quero estudar na faculdade que o Portinari estudou”, coisas do tipo, bem com 12, 13 anos. Então eu meio que me preparei para fazer isso, então eu estudei bastante, fiz curso de desenho para fazer prova específica e tudo. Então eu passei para licenciatura em artes plásticas na UFRJ e pra história da arte na UERJ. Só que a UFRJ era primeiro semestre e a UERJ era segundo e o curso era integral. Então eu abri mão da UERJ porque eu não tinha como fazer os dois ao mesmo tempo e quando eu entrei na faculdade eu achei que, comecei a fazer as aulas e, rapidamente, eu entendi que, talvez eu não quisesse ser professora e que era um curso que tinha muita coisa de tudo e era um pouquinho de tudo e muito de nada. Então eu fazia seis meses de pintura, que não é nada, aí você muda pra escultura, porque você tinha que experimentar todas aquelas Artes que estavam ali na escola, para seguir, né. E aí eu não não me vi, não curti muito, e comecei a procurar os outros cursos, entender assim “quero mudar de curso, o que que eu quero fazer?”. Aí comecei a frequentar aula de desenho industrial, até que chego numa aula chamada oficina de têxteis, que era uma aula de indumentária. Era uma aula de tingimento, bordado, textura, que era com um professor chamado Samuel Abrante, que é incrível. Um professor que tem uma formação de letras e de doutorado em letras. Ele é um homem do carnaval e é uma pessoa interessantíssima. E eu fui pra aula dele e falei “é isso aqui que eu quero”. Aí fiz uma prova interna e mudei de curso. Então eu fiz, sei lá, três períodos de artes plásticas e mudei para para indumentária. Fiz aproveitamentos das matérias que eu podia e mudei. E foi assim que eu fui parar no curso.

MÁRCIO: Então você comentou que antes da faculdade, você já tinha o desejo, desde a infância, por Artes. e, especificamente, por figurino você teve alguma aproximação com costura ou algum olhar pro figurino?

DANI: Eu tinha muita atenção para produtos específicos, por exemplo, Castelo Rá-tim-bum eu achava incrível aquelas roupas, aquele cenário, eu desenhava aquelas roupas, eu gostava daquilo. Ou, sei lá, A Fantástica Fábrica de Chocolate, tinha essa coisa de gostar de ver. E a primeira vez que eu desenhei um figurino eu devia ter uns 15, 16 anos para uma peça da minha cidade. Então, assim, se eu fazia uma peça, eu gostava de fazer o meu figurino, tinha alguma coisinha ali. Mas eu não sabia, por exemplo, que existia essa faculdade quando eu fui fazer o vestibular. Talvez ela não fosse a minha opção, foi uma coisa que eu descobri vivendo

ali, entendendo, lendo aquelas matérias, tipo, Teatro de Bonecos “quero!”. História da indumentária quero fazer, sabe, foi meio isso.

MÁRCIO: Então você teve alguma alguma proximidade com a com a indumentária, né, quando você desenhava esse figurino.

DANI: Era uma coisa muito assim, não era minha, o meu foco principal, eu era louca por história, então eu inclusive pensei muito em fazer história na UFOP, que foi sua faculdade, né? Eu fiquei louca uma época querendo ir estudar lá, aí minha mãe falou “você não vai para Minas de jeito nenhum”, era muito longe da minha casa, era uma coisa muito longe. E aí os meus vestibulares foram todos assim, história, Arte, história da arte, tudo meio na mesma linha. Então era paixão por história, paixão por desenho e pintura, muita paixão por história da arte. E assim eu fui chegando no figurino, e que faz todo sentido, porque é muita história. Amava a literatura, então tava tudo ali, né.

MÁRCIO: Você teve essa experiência, e que a gente às vezes nem sabia dar nome ao que tava fazendo, mas já era figurino, né. Aí eu queria saber como foi o curso, as disciplinas, os professores, os colegas de turma, a estrutura física, as oficinas e a academia assim, sabe.

DANI: Bom, primeiro é muito importante dizer que eu estudei numa época muito especial que foi 2004 a 2008 no primeiro governo Lula. A faculdade era uma coisa assim, tinha verba, tinha manutenção, tinha muita coisa acontecendo, tinha muito muito fomento, né, muito projeto, coisas diferentes. A gente nem falava tanto de política porque era um outro tempo, né. Era uma outra vida, né. Então eu tive a sorte de tá nesse prédio, nesse momento de, tipo, tinha movimento estudantil, mas era tudo meio pequeno ali, sabe. As coisas estavam funcionando, tavam acontecendo. Então eu tive bolsa de iniciação científica, por exemplo, eu fazia um projeto que era muito legal que chamava centro de referência de indumentária de vestuário e têxtil, alguma coisa assim. Então a gente fazia numa sala aí tinha catálogo de tecido, roupas, roupas de época, e aí a gente pensava sobre como aquilo deveria ser guardado da forma correta, era uma coisa que tinha um caráter de acervo assim. Era nesse projeto que eu trabalhava e eu fiquei alguns anos nele. A faculdade era integral e fica num lugar muito isolado que é a Ilha do Fundão, que os prédios da ilha você tem que ir de ônibus para alguns de tão longe que é. E que é assim uma coisa que era difícil pra gente, mas, enfim, a gente passava o dia inteiro ali, almoçava, ficava para as aulas da tarde, era muito legal e, o que mais, fala aí.

MÁRCIO: Ah, só uma pergunta que eu esqueci de fazer que é importante, que me ver agora, teve prova de aptidão, né?

DANI: Teve, teve prova de habilidade específica. Quando eu fiz duas, eu fiz uma para entrar na no curso de artes plásticas, que era uma de observação assim, tipo, sei lá, um copo em cima de um cadeira e uns cortes laterais de umas coisas. Pra indumentária foi um desenho de manequim, depois com alguma roupa. Eu fiz e passei também.

MÁRCIO: As disciplinas, os professores...

DANI: Os professores, tinha uma parte, o foco, eu sei que essa pergunta tem mais pra frente, mas o foco do curso era teatro, mas tinham alguns professores que eram do carnaval e então a gente tinha alguma pinceladinha de alguma de carnaval. A gente tinha uma professora de indumentária histórica, muito importante, que era Maria Cristina Volpi, e a gente tinha Beth Filipecki, que era professora na época, que é a pessoa que me levou para trabalhar na Globo. Era uma sumidade assim de figurino, uma grande professora. E tinha esses professores efetivos, né, e aí tinha de dois em dois anos os contratos, então chegavam outras pessoas da área para trabalhar. E tinha uma professora que era chamada Ivete Dibo, que é de caracterização, que é maravilhosa, que é do teatro. A gente tinha cursos de modelagem, isso

era tudo muito básico, mas tinha um pouquinho de tudo assim. Essa parte técnica ela era bem básica.

MÁRCIO: As etapas do figurino, tipo desenho, croqui, um pouquinho de modelagem, eu de uma olhadinha na grade e não sei se mudou da sua época muito né, mas que é beneficiamento de tecido...

DANI: Tem muitas indumentárias, a parte histórica, que eu acho que são seis sete com projeto final, que era maravilhoso. Isso é muito forte, era muito forte na minha época, porque a gente estudava nesse curso, estudava uma época específica e desenvolvia projetos sobre essa época. Então era muito interessante

MÁRCIO: Desenvolver que você diz é desde o início do projeto até a execução?

DANI: A gente só ficava no projeto, a gente fazia pesquisa e fazia o projeto. E aí fazia orçamento. Coisas que, assim, é muito, depois com o olhar do trabalho, é muito básico assim. Hoje em dia eu fico pensando que talvez a gente tivesse que ter mais professores do mercado, que tivessem envolvidos nos projetos reais, porque tinha muitos professores que eram só acadêmicos, que estavam ali só na dando a aula. A Maria Cristina era uma professora maravilhosa de história a parte histórica dela era incrível, era uma coisa muito importante. Então eu acho que tinha isso assim, a gente saía um pouco despreparado dessa parte mais da vida real.

MÁRCIO: Ah, mas vocês executavam em algum momento um projeto? Desde o projeto até a execução final?

DANI: Nas indumentárias, que era de 1 a 7, a gente, do último ano, na última indumentária, a gente fazia o nosso projeto final. E aí nesse momento aí a gente executava. Inclusive eu tenho uma fotinha disso, depois eu vou te mandar. E assim, era um projeto lindo. O meu projeto final era Machado de Assis, O Amante, só que a gente só tinha que escolher um personagem para montar o figurino. Então era o projeto todo orçamento e uma roupa. A gente tinha prática, porque todo semestre a gente fazia figurinos das mostras de teatro da direção teatral, que é uma das habilitações lá das artes cênicas da UFRJ, é cenografia, indumentária e direção teatral. E eles ficam em outro Campus, que é o campus de da Praia Vermelha, então a gente não é tão junto, mas todo o período tinha essas mostras e a gente fazia o figurino. Assim, eu não fiz em todos, eu fiz em alguns, mas a era uma forma da gente e exercitar o figurino na faculdade.

MÁRCIO: Mas isso era mediado por alguma disciplina ou era mais uma coisa que acontecia? A faculdade se comprometia a fazer essa ponte?

DANI: Não era mediado por nenhuma disciplina, ele contava alguma coisa de horas eu acho. E tinha apresentação dos projetos pra gente. Então os alunos diretores iam pra faculdade, levavam o projetinho deles e formava equipe. E assim a gente vivia a experiência de fazer figurinos com 150 reais e duas mariolas assim, pouco dinheiro, muita treta, um monte de gente novinha fazendo as coisas assim. Era engraçado, era uma forma de exercitar o ofício.

MÁRCIO: Se a gente soubesse que ia ser tão pior no mercado de trabalho, né? (risos)

DANI: Sim, se a gente soubesse. E aí aí é isso. E aí você perguntou do campus, então o campus tinha manutenção, era muito legal, ele tinha, a gente não tinha tanto espaço, a gente poderia ter mais espaço enquanto curso e isso é uma coisa que acontece. Eu tô falando muito? Tá tudo bem? É porque eu fico muito animada. Uma coisa que acontece, porque assim, a escola de Belas Artes, ela foi deslocada pro Fundão na ditadura. Ela existia no prédio que é o prédio do Museu de Belas Artes, que fica no centro do Rio, pertinho do Teatro Municipal. Os alunos da Escola eram absolutamente envolvidos com a ditadura, com a com a luta contra a

ditadura, e eles eles imprimiam cartazes, coisas assim, nas salas de gravura e tavam ali no fervo, né. Organizavam muitas manifestações e faziam muitas coisas. Aí, o que que que acontece. A escola inteira é transferida pro prédio da Reitoria na UFRJ, e ocupa dois andares. O prédio da Reitoria era o prédio que tem Reitoria e a FAU, que é a escola de arquitetura. Então eles meio que juntam tudo assim, fazem um um agrupamento lá. Tipo o ginásio de esportes da arquitetura vira o ateliê de pintura, e nesse meio tempo aí os cursos de Artes Cênicas são criados. Então a gente já nasce num prédio que não nos cabe. Não tem espaço exatamente pra gente. Então a gente tava sempre meio improvisado. Fazendo oficina de boneco usando aquelas colas de sapateiro, um cheiro forte dentro de uma sala que só tem janela em cima, todo mundo doidão e calor danado, sabe. Essa coisa de você tá num lugar que não era preparado exatamente para aquilo. Só que assim era um prédio grandão e num tempo que de fato tinha verba pras coisas acontecerem e tava tudo bem. Era bem bonito nessa época. Há pouco tempo eu fui lá e foi bem triste, tá muito sucateado.

MÁRCIO: Tinha máquina de costura industrial, ferramentas para atingimento, mesa de corte?

DANI: Não. Tipo, essa parte de atelier de costura eu só fui ver fazendo pós-graduação na no Senai CETIQ em moda. A gente não tinha um grande atelier de costura montado na faculdade, a gente tinha umas aulas de planejamento de costura, de costura, mas não tinha máquina na faculdade era tudo meio, a gente ia fazendo os cortes e montava em casa e alguém levava a máquina, a professora levava. Mas isso é uma coisa que deixava a desejar na época. Os alunos não saíam costurando. E eu acho que tem um pouco a ver com de repente com a grade, que era uma grade muito retrógrada naquele momento, não sei se eles achavam que a costura era uma coisa menor, sabe, para esses grandes artistas que estamos formando aqui, como uma coisa técnica ou uma um aprendizado técnico que, não que a gente como figurinista a gente não precisaria ter, porque ia ter alguém para costurar pra gente, se isso é uma outra parte do trabalho, não sei se é uma coisa realmente de não ter a estrutura necessária para para ter aquele ateliê. Mas de fato a gente não tinha um um ateliê de costura e modelagem.

MÁRCIO: Mas vocês tinha outras práticas, né, de Laboratórios textéis.

DANI: A gente tinha oficina de têxteis, fazia atingimento, bordados, beneficiamento. Ah, a gente tinha uma oficina de estamparia, que aí tinha, sei lá, muitas técnicas de estamparia. Desde carimbo até alguma coisa no computador, que era bem rudimentar nessa época o Corel, o Photoshop, lá em 2005, 2004. Deixa ver o que mais. Oficina de bonecos, adereço que era uma aula prática também, adereço de figurino, né, então a gente fazia máscara, adereços ligados ao figurino, montava um chapéu para alguma coisa específica, fazia máscara.

MÁRCIO: E as disciplinas que eu vi que são optativas, eletivas, não sei nem se tinha professora ou professora, mas lá consta e figurino para cinema, figurino para carnaval, essa palavra figurino no carnaval também tem quem não goste de falar figurino pro carnaval, mas tinham essas outras cenas que não só do teatro. Ou pelo menos constava na grade, mas não funcionava exatamente.

DANI: Na minha época não tinha essas disciplinas, não tinha nem como eletiva, nem como uma matéria de grade. Deve ser uma coisa currículo novo.

MÁRCIO: É, no currículo novo tem lá como como eletiva, optativa. Mas não sei, geralmente chamam de disciplinas fantasmas, que tem mas ninguém dá, ninguém aplica. Mas consta lá.

DANI: Talvez como uma forma de adequação aí a esse esses mercados que a faculdade não atende. Engraçado que nem o Carnaval que, assim, apesar da gente ter alguns professores do carnaval e da escola historicamente, a Rosa Magalhães foi professora da Belas Artes, o Fernando Pamplona foi professor da escola de Belas Artes, e a gente não tinha tanta ênfase

pro carnaval, era mais pro Teatro mesmo. Então as matérias, a gente tinha uma matéria de interpretação, que era engraçadíssima, a gente era muito ruim, todo mundo tinha vergonha.

MÁRCIO: Mas vocês como interpretação, como atores e atrizes?

DANI: O professor ator que ia lá. Era muito engraçado que a gente tinha vergonha, não gostava de fazer. Aí tinha umas aulas de teoria de teatro também.

MÁRCIO: Direção, iluminação?

DANI: Tinha o curso de cenografia indumentária e você pode se formar nas duas habilitações. Na prática, na minha época, você fazia mais um ano para se formar em cenografia ou um ano e meio. E eu odiei odiei cenografia. Tive uma experiência catastrófica com o professor e “falei não quero! não quero! Socorro!”. Aí fiz só o que era obrigatório da cenografia, que eu acho que era até Ceno dois ou Ceno três, que eram umas matérias de técnicas de iluminação, que eram umas coisas que eu tinha que fazer para para concluir o curso. Então a gente tinha é, as matérias ligadas a figurino, a gente tinha uma matéria ligada a iluminação, que era absolutamente voltada para cenário e que não tinha tanta ênfase pro figurino e eu vejo isso como um erro muito grande, porque figurino e luz assim né tipo, muito importante. A gente tinha, o currículo da da escola de Belas Artes como um todo, ele era muito antigo, era um currículo ainda meio que tipo inspirado no primeiro currículo que era da missão francesa. A escola é dessa época, então a gente tinha muita matéria técnica tipo umas matemáticas, tipo geometria descritiva e uns desenhos doidos, tipo uns desenhos de projeção de sombra. Era brabo, eu era horrível, era péssima. Das Belas Artes. Eu não entendia muito bem porque a gente estava fazendo aquilo, mas eu tinha que me formar, eu era obediente, então eu tava lá fazendo todas essas matérias. E aí eu fiz o eu fiz até as matérias técnicas e só o que eu precisava da cenografia para me formar na indumentária e sair.

MÁRCIO: Eu não tinha essa noção, achava que era cênicas voltadas somente para essas áreas de cenografia e indumentária. A direção também não sabia, eu não sabia que tinha essas disciplinas, porque a minha questão é, eu sou de artes cênicas mas é interpretação o meu curso, era ou interpretação ou direção ou licenciatura e a minha habilitação é interpretação Mas eu tive cenografia, caracterização, mas meu foco era a interpretação. Eu achei curioso de ter a a interpretação no curso de cenografia e indumentária, eu não tinha reparado na grade. Eu não sei nem se tem hoje eu tenho que dar uma olhada de novo.

DANI: Quando eu fazia era tipo um semestre só, a gente quase morria, porque não era tipo, era muito difícil. E aí no final o trabalho final você tinha que fazer uma performance. E aí eu fiquei “gente, o que que eu vou fazer?”, não dormia pensando nessa performance. Aí eu peguei uma tinta azul e me pintei inteira com a tinta azul e fiquei lá, tipo, foi a minha performance.

MÁRCIO: Ô Dani, e havia bastante teoria, né, você falou muito da questão da indumentária que era até , acredito que não fosse só ela, a professora Maria Cristina Volp, né?

DANI: É, mudava um pouco de de período. Eu tive aula de indumentária com a Maria Cristina Volp, com a Beth Filipecki e com o Ronald Teixeira. Foram os três professores.

MÁRCIO: Basicamente teórica essas disciplinas?

DANI: Sim. E eram disciplinas que tinham um projeto de figurino. Então a gente estudava uma época e fazia um projeto sobre em cada semestre.

MÁRCIO: Então vocês podiam fazer recorte de tecido, croqui, orçamento, como você estava falando.

DANI: Sim. E então, assim, indumentária um era pré-história aí a gente ficava lá estudando a época e fazia algum projeto de figurino que, assim, sempre tinha um texto envolvido, né, que fosse sobre aquele período. Então século 16 a gente fazia uma história dessa época. Aí tinha bancas e a gente apresentava o projeto, e aí os professores criticavam e falavam coisas, era legal. Era interessante, eu tive um processo de banco horrível que eu falei “não quero nunca mais fazer isso aqui”, eu tinha, sei lá, 18 anos, quando eu entrei em cenografia um e a banca do primeiro projeto que era uma um texto da Clarice Lispector foi horrível, o professor que foi fazer a avaliação, que nem era o professor da matéria, olhou para meu falava assim “você se orgulha disso aqui? você se orgulha disso?”. Uma coisa horrível, eu não conseguia falar, eu dei um uma travada, não conseguia falar aí ele falou assim “você não vai falar nada?” eu falei “olha, eu não tô conseguindo falar com você, você tá assim... eu não esperava isso, eu me dediquei para esse trabalho”, enfim, eu passei na matéria, mas, assim, ele fez coisas horríveis nesse dia. Ele jogou uma maquete de uma outra garota no lixo.

MÁRCIO: Dani então você já falou que acho que o curso não tinha algo muito voltado pro mercado de trabalho, só reforçando o que você disse, que os professores não estavam de fato no mercado de trabalho, os professores e professoras. Mas você fala que a a Beth Filipecki te convidou para trabalhar na Globo, né, mas num geral assim, o perfil do curso não incentivava muito pro mercado de trabalho, não tinha um um apelo profissional, de mercado?

DANI: É, a gente tinha alguns professores que eram do mercado, tipo, na minha época a Beth era uma referência disso e alguns professores, normalmente os substitutos, que vinham passar um tempo ali. Mas os professores da casa mesmo, eram muito voltados pra pesquisa a maioria. Então tinha assim o incentivo de você sair e fazer o mestrado, coisas do tipo, né, seguir a vida acadêmica.

MÁRCIO: Por experiência própria, fico pensando que é difícil de fato você trabalhar e estudar ou lecionar, né. A Beth Filipecki ela trabalhava e dava aula, mas ela fazia as duas coisas, orientava, se ela não se envolvia tanto na academia talvez.

DANI: Ela nessa época, ela dava aula na Unirio, ela é aposentada das duas faculdades, ela deu aula na Unirio muitos anos, na UFRJ. A Unirio não tem habilitação indumentária, só em cenografia e interpretação, mas ela dava aula de indumentária pro curso de cenografia. E ela dava aula na faculdade, deveria ser, sei lá, uma manhã em cada faculdade, uma coisa meio assim, e tinha o trabalho na Globo. Mas é isso, uma pessoa que tem equipe para fazer, né. Uma figurinista desse tamanho não faz as coisas que a gente faz, né. Não acorda de madrugada para fazer externa, não pega o figurante pra vestir. Acontece, né, tipo, é outra vida, a pessoa já em outro lugar.

MÁRCIO: Ela desenha, entrega o projeto e a galera executa, coordena meio de longe assim, né?

DANI: Ela tem uma, pelo menos na época que eu trabalhava com ela, ela conceituava o projeto, né, tava sempre ali, fazia as provas, dava uma passada no estúdio, na externa. É uma possibilidade de fazer outras coisas da vida, né, ela não tem que cumprir o horário como a gente tem que cumprir, de ficar ali as horas todas. É isso, né, uma conquista de trabalho. E o processo dela era muito professoral mesmo, até no trabalho era assim. Então ela falava muito sobre a época. Eu fiz um trabalho muito lindo com ela, que foi o meu primeiro, que foi Capitu, que foi lindíssimo. Então, assim, na minha carreira tem muitos desses trabalhos de ateliê de época, coisas assim.

MÁRCIO: Interessante que você falou dela também ter esse tom professoral fora do da academia, que é ver o espaço de trabalho como espaço de aprendizado também, que é um pouco do que eu falo também.

DANI: Mas é muito diferente assim professora e chefe. Vamos falar sobre isso? É difícil a nossa área de chefias e é tudo muito intenso, não é fácil, a gente tem muito ego, muitas questões. A coisa que a gente precisa muito pensar sobre, mesmo, como a vai querer viver a nossa vida e executar o nosso trabalho da melhor forma. Porque já é muito difícil, já são muitas horas, figurino se desdobra em 2000 itens, 5000 itens numa facilidade absurda. Tipo, um personagem usa 10 itens, o relógio, o brinco, e tudo isso demanda um trabalho nosso de construir ou de sair para para produzir, tudo isso demanda pesquisa. E a gente precisa entender como é que a gente vai viver melhor também as relações de trabalho, porque já é muito intenso o trabalho.

MÁRCIO: Fico pensando também que é o olhar que se tem para profissão também de fora, como os outros departamentos olham pro figurino, aí também às vezes tem que se colocar para ter respeito “ah, é mulher, é gay”, sabe. E aí é “roupa, vestir roupa, qualquer coisa, é fácil”.

DANI: Eu tenho uma fala muito desse lugar do de produção assim, como o nosso trabalho se desdobra em tantos itens. Então quando alguém me pede um negócio absurdo rapidamente, eu sempre falo “ó, isso aqui não é simples. Eu não tenho, para eu vestir, provar essa pessoa, eu eh eu tenho que ter três opções e essas três opções se desdobram em 18 itens. Eu preciso deslocar um carro, deslocar uma pessoa da equipe para produzir isso, a gente precisa pesquisar, não é só uma calça. E o figurino ele tem uma coisa que assim, ele é um brinquinho, um sapato, um chapéu, é tudo leve, tudo levinho assim, né, um vestidinho. Aí você junta, você enche um caminhão de 8 metros de roupa e fica pesado. Então aí é como se a gente não precisasse de carregador “não, mas é tudo leve”. Não é assim, são engradados e engradados de sapatos, a gente precisa de gente para tirar isso de dentro do caminhão. Então existe um entendimento de que é fácil que a gente faz, não é fácil que a gente faz.

MÁRCIO: Acho que, eu tenho até escrito, escrevi agora a pouco que “o vestir é algo cotidiano, que qualquer pessoa faz e que é muito fácil”.

DANI: E como o nosso trabalho não tem uma tecnologia de ponta envolvida, uma câmera que tem uma lente que custa o preço de um apartamento, que o fotógrafo viaja, vai para Los Angeles fazer um curso para aprender lidar com a lente. É como se as coisas fossem muito menos, não é tão valorizado.

MÁRCIO: É artesanal, nosso trabalho é artesanal, é técnico. E você falou que fez estágio durante a sua formação, contou como estágio? Era obrigatório?

DANI: Não era. O meu estágio mesmo foi esse, né, e depois os trabalhos com a Kalma já foram assistência, mas aí eu tava no meu último ano de faculdade mesmo. Eu não me lembro exatamente eh se a gente tinha, eu me lembro que tinha alguma coisa de alguma coisa de umas horas, tinha alguma coisa que a gente tinha lá na na direção teatral, para contar para alguma coisa, então eu acho que o estágio também tinha um, é, também tinha esse lugar aí da gente precisar fazer também para completar.

MÁRCIO: Mas não era obrigado ser fora da Universidade, tipo que nem direção que era dentro, era entre cursos, interdisciplinar ali. Mas fora da Universidade, como você foi pra Globo, não tinha necessidade então?

DANI: Eu acho até pelo fato do curso ser considerado um curso integral. Ele era um lugar distante e ele era manhã e tarde, aí não teria tempo para fazer o estágio. Eu acho que a

faculdade considerava isso. Eu corri muito durante a faculdade e esse meu último ano eu tinha tempo para fazer esses trabalhos e consegui conciliar assim. Então deu certo para mim.

MÁRCIO: A próxima pergunta é: como está escrita a sua formação no Diploma?

DANI: Artes Cênicas com habilitação indumentária.

MÁRCIO: Eu faço essa pergunta porque é indumentária, é caracterização, é traje de cena, figurino, não existe um curso que tem esse nome. A Cristina Volpi, eu vi uns textos dela falando sobre a Sophia Jobim, que foi a precursora do curso e, estudava indumentária histórica, era indumentarista histórica ou algo assim. Eu vi no texto que até tentaram mudar o curso para figurino. Mas isso ia mudar muita coisa no MEC, é uma confusão danada.

DANI: Na minha época teve essa conversa de tentar mudar e eu me lembro que não foi pra frente. Mas não foi a primeira vez isso, de vez em quando acontecia. Rolava essa tentativa. Tentaram uma vez nessa época, falavam alguma coisa sobre de desenho de figurino, porque a gente tinha desenho industrial, né. E design de figurino, coisas do tipo. Mas era isso, era complicado né, mudar o nome naquelas alturas.

MÁRCIO: Também tô indo pra um lugar que nem figurino é uma palavra que é um consenso, assim, academicamente. Mas é a palavra mais popular, que a gente tem, né, que aparece em ficha técnica e tudo mais. Eu optei em usar figurino porque é popular, é o que o povo fala, é o que tá na ficha técnica, é o figurino

DANI: Eu acho importante manter, porque senão pulveriza. Já é tão pequeno e tão nichado. Imagina, parece que vira outra profissão, né.

MÁRCIO: E é justamente isso, dele deriva o termo figurinista, que é uma ocupação e eu tô falando sobre a ocupação, o trabalho de figurinista.

DANI: E me dá um pouco sensação de quando fala em traje de cena, que é uma coisa associada, é como se tivesse submetendo o figurino à direção de arte, à cenografia, me dá um pouco essa sensação.

MÁRCIO: Eu venho mais com a questão histórico, material, olhando para roupa não olhando pro que ela produz, né. É traje, traje de cena, mas figurino é quando entra em cena ou é para uma cena, o figurino é ele em ação. O traje de cena é um coisa meio histórica, meio olhando distante assim.

DANI: É verdade, é muito distanciado mesmo. A gente perde o personagem nesse meio do caminho

MÁRCIO: E aí você falou se o curso prepara bem para iniciar no mercado de trabalho, a gente já falou um pouco disso. Você teria algo mais para falar?

DANI: Eu acho que, eu não sei com essa mudança de currículo se teve uma mudança de mentalidade mesmo sobre isso. Mas no período que eu estudei eu achava bem pouca a preparação pro mercado. Não tinha nem noção disso, né, fui entender trabalhando. Tem uma coisa que eu achava muito falha, que era a questão do orçamento dos projetos, Quanto custa de verdade fazer uma coisa, tirar o trabalho um pouco do lugar do amor. Quanto custa isso aqui? Quanto é que custa esse vestido aqui de noiva? Esse tecido? É como se a gente sempre trabalhasse dando um jeito, né. E os orçamentos ficavam muito aquém disso, era como se a gente sempre pudesse arrumar alguma coisa para dar um jeito naquilo ali. E uma outra coisa também é cachê, negociação de cachê, coisas do tipo. Porque era muito do lugar do amor e menos do lugar de “estamos formando profissionais aqui, dessa coisa tão difícil. Por exemplo, na minha turma 18 pessoas se formaram no meu ano, comigo, e era sempre muito misturado, nunca era quem começou, era assim meio misturado, uma galera que já tava há 7 anos, a outra

que quer formar rápido. E há uns anos atrás, eu acho que uns 7 e 8 anos atrás, eu fiquei muito curiosa e fui procurar essas pessoas e entender se elas trabalhavam na área. E eu descobri que só metade trabalhava na área, então só oito nove pessoas das 18 que formaram comigo continuaram. Outras foram viver e fazer outras coisas, porque de fato é muito difícil, né. Eu tive uma grande sorte que, assim, o lugar social que eu venho, eu precisava de um emprego, eu não ia conseguir ser freela no começo, em casa, esperando os trabalhos. Eu precisava ir com tudo e arrumar um emprego, eu precisava pagar meu aluguel. Os meus pais me ajudavam, mas eu eu tinha que me manter. Eu consegui, né, primeiro fiz estágio na Globo e depois fui prestadora de serviço e depois virei funcionária. Então isso é uma coisa que eu tenho certeza que contribuiu para eu me manter na área, né. Porque eu tive um emprego de carteira assinada durante muitos anos. Só que deu ruim na minha cabeça um pouco, deu, mas estamos aí. Aprendi muita coisa. Não era o melhor lugar do mundo para trabalhar, profissionalmente falando. Mas, assim, é uma coisa que me ajudou a seguir como figurinista e por um lado também me deu uma atrasada na questão da assinatura. Porque a Globo, ela tem essa essa coisa de valorizar o titular, o figurinista titular, tem poucos figurinistas titulares, poucos que assinam os projetos. Eles sobem, promovem poucos assistentes por geração. Então, assim, eu vi pouquíssimos assistentes serem promovidos no tempo que eu fiquei lá, pessoas que já eram assistentes há 10, 12 anos e não tinham nenhuma perspectiva de assinar projetos. Então teve uma hora que eu pensei, ou eu saio daqui e vou pro mercado, vou construir alguma coisa para para virar uma figurinista e assinar os meus projetos, ou eu vou ficar aqui assistente para sempre. Porque eu entrego, eu faço esse trabalho bem, eu tô sempre nas equipes e tal, mas eu preciso fazer por mim aí teve uma hora que eu saí e estamos aí batalhando.

MÁRCIO: Sim, é importante olhar para esse lugar também. Tem gente que tá a fim de seguir carreira de assistente, mas tem gente que quer assinar, né. E é também falar “mesmo sendo assistente, eu também sou figurinista”. Eu já assinei figurino para teatro, já assinei figurino para clipe, já assinei figurino para curta e aí é figurino, tem criação, então também tem um pouco de acolhimento né pessoal e falar “ei, aqui você é figurinista, aqui você é assistente.”

DANI: Eu tenho isso de valorizar me valorizar e valorizar os meus pares, porque a nossa área é uma área muito construída em cima de relações muito difíceis, então acontece muito de dois figurinistas não se baterem, porque o um foi assistente do outro e ele foi horrível, um foi horrível com o outro. Então essas coisas acontecem e isso é uma das coisas que mais enfraquecem a nossa área, porque a gente é uma uma classe desunida, difícil, porque as relações são difíceis. Então a gente precisa pensar sobre isso para melhorar e ficar mais forte, valorizar, te valorizar, me valorizar eu quero ver teus trabalhos, eu quero você cresça, porque tem lugar. Todo mundo pode trabalhar e ter o seu lugar, eu acho importante mesmo, valorizar a profissão

MÁRCIO: E olhar como profissão.

DANI: Eu acho que existe uma ideia de que é glamurosa, é uma profissão glamourosa, corta para a gente desesperado carregando umas sacolas na 25 de Março, atendendo o telefone assim, não sei o que e saindo dali tendo que tá maravilhoso, para fazer uma prova de roupa. Então, assim, o que eu vejo que acontece de ter assim pessoas que entram e que saem, porque sim não é para qualquer. Primeiro você tem que ser muito apaixonado, eu sou absolutamente apaixonada, tipo, eu vejo um figurino e eu quero fazer, eu salivo. Então eu esqueço “ai, aquele trabalho foi uma merda”, mas aí aparece um texto e eu esqueço e fico “meu Deus, eu quero isso”, sabe. Então eu acho que é meio paixão que move a gente mesmo. Para permanecer nessa doidura que a gente vive, acordando 4 horas da manhã, comendo uns lanches horríveis. Eu tô me cuidando muito agora, porque peguei uns trabalhos muito puxados. Eu fiquei mal,

com o corpinho funcionando mal, aí agora eu tô indo em todos os médicos e fazendo minha terapia, tô com tudo em dia é tô par de uma parada agora não por vontade mas por mercado mesmo aí eu tô tipo terapia. A gente fica doente, a gente precisa se cuidar muito, porque é puxado, e tem uma coisa de, eu já tento fazer isso, de não emendar trabalho. Quando eu faço uma série, eu fiz séries grandes, fiz a série da Boate Kiss, as duas últimas séries grandes que eu fiz foi o B.O, aquela do Leandro Hassum. E aí eu tento dar uns descansinhos no meio, tipo um ou dois meses, para não pifar. É importante cuidar da saúde

MÁRCIO: Vou voltar aqui nas perguntinhas. Você acha que as teorias que você teve no curso ajudam no trabalho assim os trabalhos?

DANI: Olha, eu acho que me ajudou, me deu me deu ferramenta de ser pensante, ler um monte de coisa e me alimentar daquele conhecimento todo e tal. Mas o nosso trabalho é muito prático, então quando você chega uma florzinha do campo cheia de teorias, e aí você te colocam para colar 200 sandálias correndo. Minha primeira missão como estagiária foi desembolar um saco de fita gigante. Eu cheguei para trabalhar super feliz e aí me deram, para mim para minha amiga Fernanda Garcia, que é uma parceira de vida, de trabalho, Fernanda é minha melhor amiga, ela fez o projeto final comigo, na fotinho do meu projeto final tem nós duas mexendo no manequim, ela é da minha turma e a gente é muito amiga, a gente mora na mesma rua. A gente vai assinar esse filme juntas, esse filme que a gente vai fazer. A gente vai fazer 20 anos de amizade esse ano que a gente vai comemorar com o filme. O que a gente tava falando?

MÁRCIO: Você tava falando no lugar da estagiária, mas no lugar da Dani figurinista, faz diferença a teoria?

DANI: A teoria que eu aprendi na faculdade, acho que já eu já tô muito distante dela porque já fazem muitos anos...

MÁRCIO: Mas as teorias assim, as indumentárias?

DANI: Sim, com certeza, foi muito bem passada, eu me interessava muito, então eu parto do que eu aprendi naquele momento lá, eu me lembro de muita coisa, eu tenho algum material ainda, da faculdade alguma coisinha, uma coisa outra, e eu revisito ainda. Essa parte faz mais sentido para mim, do que, por exemplo, os textos dos encenadores. São coisas que eu hoje em dia já não tenho mais tanta relação com esses textos. Na época era muito legal, fez muito sentido, mas agora com a prática do trabalho essa parte, as coisas que eu aprendi na na oficina de têxteis também, que é no começo me ajudou muito a desenvolver coisas.

MÁRCIO: Então a prática também, você lembra de coisas que você aprendeu na oficina?

DANI: Sim, mas eu me lembro como uma coisa muito básica, né, que depois eu desenvolvi muito, mas que tá tava ali, né.

MÁRCIO: A pergunta era essa, como que é as teorias e as práticas te auxiliaram no trabalho. Acho que por mais que seja introdutório, a costura, a modelagem, é o primeiro contato ali. Você sabe o que é um tecido, o que é urdume, o que é trama, o que é o viés.

DANI: Tinha isso sim, tinha esse tipo de informação e a gente fazia um catálogo de tecidos diferentes, para aprender como é que era cada coisa, né, um algodão uma seda, um nylon. Tinha uma coisa de identificar, queimando a pontinha, tipo, se se queimar e tal coisa, enfim, tinha essa apresentação pro material, era bem legal

MÁRCIO: Acho que foi bem respondida essas duas perguntas. Você falou que sabe de outras colegas, outros colegas trabalhando, deu até um dado bem preciso, né. E Fernanda Garcia, também acho super interessante você ter falado dela e vocês estudadem juntas e estão juntas

trabalhando. Eu conheço a Fernanda pela Juliana Pereira, conheço assim, sei dela porque elas fizeram o Claudinho e Buchecha juntas e fizeram mais algum projetos. E agora outra pergunta, você acha uma formação específica e figurino importante para a profissão?

DANI: Olha, eu acho, assim, para mim foi muito importante. Inclusive porque se eu não tivesse esse diploma, eu não chegava nos lugares onde eu cheguei, eu não entrava. Eu não conhecia ninguém, eu precisava de alguma coisa para me validar, eu entendo que hoje em dia é muito diferente, de 2005, 2008, até sei lá, 10 anos atrás, o diploma universitário era muito mais valorizado. Hoje em dia no cinema muitas pessoas realmente trabalham sem formação. Eu acredito que a minha formação contribuiu muito para me fazer a profissional que eu sou, eu acho que faz sentido, eu acho que o curso precisa profissionalizar as pessoas mais, ser uma coisa menos do amor e mais do profissional. Na minha época, por exemplo, essa história que eu te contei do professor que fez a banca horrível de cenografia, tipo, é muito errado assim, esses professores precisam formar profissionais com boa autoestima. Imagina que orgulho tá aqui nessa faculdade que é a faculdade de arte mais antiga do Brasil. Como assim você não vai valorizar o seu aluno e ensinar para ele, e fazer com que ele saia potente dali de dentro. Essa coisa da humilhação é horrível, eu espero que isso tenha mudado, porque a gente tá em outro tempo também, não tem mais lugar para isso.

MÁRCIO: Finalizando aqui, olhando pro trabalho de figurino, pro mercado, você sente que faltou algo no curso alguma disciplina? Você falou algo sobre, né?

DANI: Eu acho que é mais atenção pro orçamento, os orçamentos dos projetos, tecnicamente ateliê de costura, o ensino da luz voltado especificamente para figurino e essa questão do profissional assim “quanto custa um cachê, como que você negocia”, alguma coisa realmente assim um pouco mais prático

MÁRCIO: Tem uma coisa que eu queria compartilhar com você, que é quando eu no meu texto eu falo que eu trago histórias, algumas já oficializadas e outras inéditas, no caso da sua, para compor essa trama sobre o ensino do figurino e a profissão. São coisas diferentes, são processos diferentes, não tô querendo achar uma resposta “ah, para ser figurinista tem que fazer isso”, enfim. As perguntas acabaram, acho que foi incrível, mesmo, muita coisa interessante. É muito bom ouvir histórias, ouvir sua história foi muito legal. Vai me ajudar muito, me ajudou muito já. Agradeço mais uma vez.

## ANEXO 1 – AUTORIZAÇÕES

### AUTORIZAÇÃO PARA PARTICIPAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ENTREVISTA

Pelo presente documento, eu, Verônica Julian, brasileiro(a), sob CPF de número [REDACTED], residente e domiciliado(a) à [REDACTED], declaro que concordo em ser entrevistado(a) por Márcio Masselli Dias Filho para a pesquisa de nome provisório “As tramas do figurino: histórias de ensino e profissão de figurinistas”, que vem sendo desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás. Realizada em local e duração previamente ajustados, concordo com os seguintes termos:

- Autorizo a gravação em áudio e/ou vídeo da entrevista;
- Autorizo que meu nome e seja divulgado na pesquisa;
- Autorizo que a entrevista, na íntegra ou em parte, seja publicada, reproduzida, transmitida, retransmitida, traduzida para outros idiomas, no formato de texto transcrito, de imagem e voz ou apenas de voz, em caráter universal e definitivo, podendo, inclusive, ceder seus direitos a terceiros, com o compromisso de utilizar as informações que prestarei somente para fins de pesquisa, educação e cultura.
- Estou ciente de que não há quaisquer ônus e bônus financeiros a nenhuma das partes nesta entrevista.

São Paulo, 12 de Março de 2024.

---

Assinatura do Entrevistado

Verônica Julian

---

Assinatura do pesquisador

Márcio Masselli Dias Filho

### AUTORIZAÇÃO PARA PARTICIPAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ENTREVISTA

Pelo presente documento, eu, Cristiane Rose Candido, brasileira, sob CPF de número [REDACTED], residente e domiciliada à [REDACTED], declaro que concordo em ser entrevistada por Márcio Masselli Dias Filho para a pesquisa de nome provisório "As tramas do figurino: histórias de ensino e profissão de figurinistas", que vem sendo desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás. Realizada em local e duração previamente ajustados, concordo com os seguintes termos:

- Autorizo a gravação em áudio e/ou vídeo da entrevista;
- Autorizo que meu nome e seja divulgado na pesquisa;
- Autorizo que a entrevista, na íntegra ou em parte, seja publicada, reproduzida, transmitida, retransmitida, traduzida para outros idiomas, no formato de texto transcrito, de imagem e voz ou apenas de voz, em caráter universal e definitivo, podendo, inclusive, ceder seus direitos a terceiros, com o compromisso de utilizar as informações que prestarei somente para fins de pesquisa, educação e cultura.
- Estou ciente de que não há quaisquer ônus e bônus financeiros a nenhuma das partes nesta entrevista.

São Paulo, 19 de março de 2024.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do Entrevistado

Cristiane Rose Candido

\_\_\_\_\_  
Assinatura do pesquisador

Márcio Masselli Dias Filho

**AUTORIZAÇÃO PARA PARTICIPAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ENTREVISTA**

Pelo presente documento, eu, AMERICO DA SILVA LOPES, brasileiro(a), sob CPF de número [REDACTED], residente e domiciliado(a) à [REDACTED], declaro que concordo em ser entrevistado(a) por Márcio Masselli Dias Filho para a pesquisa de nome provisório "As tramas do figurino: histórias de ensino e profissão de figurinistas", que vem sendo desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás. Realizada em local e duração previamente ajustados, concordo com os seguintes termos:

- Autorizo a gravação em áudio e/ou vídeo da entrevista;
- Autorizo que meu nome e seja divulgado na pesquisa;
- Autorizo que a entrevista, na íntegra ou em parte, seja publicada, reproduzida, transmitida, retransmitida, traduzida para outros idiomas, no formato de texto transcrito, de imagem e voz ou apenas de voz, em caráter universal e definitivo, podendo, inclusive, ceder seus direitos a terceiros, com o compromisso de utilizar as informações que prestarei somente para fins de pesquisa, educação e cultura.
- Estou ciente de que não há quaisquer ônus e bônus financeiros a nenhuma das partes nesta entrevista.

SÃO PAULO, 25 de MARÇO de 2024.

Assinatura do

Entrevistado

ANDERSON AMERICO DA SILVA LOPES

Assinatura do pesquisador

Márcio Masselli Dias Filho

## AUTORIZAÇÃO PARA PARTICIPAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ENTREVISTA

Pelo presente documento, eu, DANIELLA FIRMO DE LIMA FERRARESE, brasileiro(a), sob CPF de número [REDACTED], residente e domiciliado(a) à [REDACTED], declaro que concordo em ser entrevistado(a) por Márcio Masselli Dias Filho para a pesquisa de nome provisório "As tramas do figurino: histórias de ensino e profissão de figurinistas", que vem sendo desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás. Realizada em local e duração previamente ajustados, concordo com os seguintes termos:

- Autorizo a gravação em áudio e/ou vídeo da entrevista;
- Autorizo que meu nome e seja divulgado na pesquisa;
- Autorizo que a entrevista, na íntegra ou em parte, seja publicada, reproduzida, transmitida, retransmitida, traduzida para outros idiomas, no formato de texto transcrito, de imagem e voz ou apenas de voz, em caráter universal e definitivo, podendo, inclusive, ceder seus direitos a terceiros, com o compromisso de utilizar as informações que prestarei somente para fins de pesquisa, educação e cultura.
- Estou ciente de que não há quaisquer ônus e bônus financeiros a nenhuma das partes nesta entrevista.

SÃO PAULO, 21 de Março de 2024.

---

Assinatura do Entrevistado  
Daniella Firmo de Lima Ferrarese

---

Assinatura do pesquisador  
Márcio Masselli Dias Filho