

Veridiana Piovezan*

Figurino: Componente Determinante

Na abordagem cênica e na composição visual do espetáculo de ópera

Costume Design: Determining Component

In the scenic approach and in the visual composition of the opera spectacle

RESUMO

Este artigo reflete sobre o sentido e o significado do figurino no espetáculo de ópera, destacando sua importância como componente expressivo e determinante na encenação. As abordagens cênicas no teatro lírico envolvem transposições espaço temporais e mudanças de narrativa que incidem diretamente no processo criativo dos figurinos e de seus acessórios. Nesse sentido, refletimos sobre como as convenções de estilo, datações preestabelecidas pelo libreto, bem como as narrativas textuais e musicais da ópera podem determinar a visualidade do espetáculo, sobretudo no tocante ao figurino. Sendo assim, procuramos sondar de que maneira os figurinos históricos, modernos, atemporais, entre outras denominações podem condicionar o processo da encenação, assim como influir na percepção do público.

Palavras-chave: Figurino; traje de cena; contexto; ópera.

ABSTRACT

This article reflects on the sense and the meaning of the costume in the opera, highlighting its importance as an expressive and determining component in the scenic conception of the spectacle. The scenic approaches in the lyrical theatre involve spatiotemporal transpositions, as well as narrative changes that directly affect the creative process of costumes and your accessories. Hence, reflecting on the conventions of style, dates pre-established by the libretto, as well as the textual and musical narratives of the opera, could determine the visual aspects of the spectacle, especially with regard to the costumes. Therefore, in an attempt to probe how historical, modern, timeless costumes, among other denominations, can condition the performance, as well as influence the public perception.

Keywords: costume; scene costumes; context; opera.

Figurino é o termo que define os trajes e acessórios que atores, cantores e bailarinos vestem num espetáculo. Isso posto, ele é utilizado como meio de expressão numa montagem, transmitindo significados segundo códigos simbólicos e conceitos figurativos. Na cena, sua presença é de suma importância, posto que seu aspecto final contribui para exprimir o que não é dito a respeito do lugar, das circunstâncias e da personagem, estabelecendo, dessa forma, um vínculo com a expressão artística.

O termo *traje de cena* é também utilizado para qualificá-lo, persistindo a premissa de que se tratam de trajes e acessórios elaborados especialmente para a cena e, dessa maneira, diferentes da roupa comum da vida cotidiana. Assim, o figurino é um elemento visual que, além de revelar os aspectos sociais, econômicos e psicológicos de uma personagem, incorpora funções importantes no palco cênico, uma vez que ele é pensado e criado de maneira coincidente com a ação dramática.

Para Patrice Pavis, professor de estudos teatrais, a concepção de figurino estaria “à serviço da amplificação, simplificação, abstração e legibilidade” (PAVIS, 2008, p. 170), ressaltando que o figurino tem, como incumbência, que ir além da simples tarefa de caracterização. Entende-se assim que ele não apenas reforça a narrativa da ópera, mas cria e amplia os sentidos e significados para as personagens e para a obra.

Além de contribuir com as relações estruturais da encenação, o figurino se relaciona com o corpo do ator, podendo

influir em sua postura e movimento cênico, bem como atua como um mediador entre o intérprete e o espectador. Conforme enfatiza Donatella Barbieri (2012), essa relação se concretiza por meio de “uma resposta visual, sensorial, projetada via superfície, cor, forma, tecidos, movimento e peso” - ou seja, o figurino “chama a atenção para o corpo, pelo que revela ou oculta, através de sua adaptação, pela maneira como ele organiza a composição e a proporção do corpo” (BARBIERI, 2012, p. 06, tradução nossa).

Dito isto, apreendemos que, pelo fato de o figurino englobar variadas funções, seus princípios conceituais e criativos, os quais produzem seu sentido no palco, são determinantes na encenação operística e, por essa razão, procuramos aqui entender de que maneira ele pode orientar a abordagem cênica no teatro líricoⁱ, dado que seu desempenho está intimamente ligado ao conteúdo da narrativa textual e musical, bem como às particularidades temporais, geográficas, socioeconômicas e, porque não dizer, morais e sentimentais da obra.

A ópera e suas transposições dramáticas

A encenação operística articula música, libreto e concepção visual a fim de comunicar uma história no palco. Atualmente, as propostas cênicas para o teatro lírico são infinitas, uma vez que são elaboradas por meio de diferentes interpretações do libreto e da música. Assim, em cada nova produção de um título operístico, as

abordagens incidem na produção da linguagem visual, influenciando desde a concepção da cenografia (disposição do espaço e efeitos cênicos), da iluminação e, pontualmente, a caracterização das personagens por meio do figurino e do visagismo (maquiagem e perucas).

Embora tais tratamentos cênicos em âmbito operístico se definam por interpretações e conceitos diversos, elas são comumente classificadas como produções de caráter tradicional ou modernoⁱⁱ. Nesse sentido, as montagens ditas tradicionaisⁱⁱⁱ são aquelas que procuram seguir as convenções cênicas de quando a ópera foi concebida, e são ambientadas na época em que se passa o enredo, tal como sugerido nas didascálias do libreto (MARTINELLI, 2012, p. 29). Já as produções modernas^{iv} são comumente consideradas como “ousadas” pelo público de ópera, acostumado às tradicionais, pois além de transporem a encenação das obras para outro tempo e espaço, criando visualidades alternativas, tendem a efetuar mudanças significativas na narrativa da ópera.

As transposições da ação dramática (ALEXANDRE, 2007)^v, as quais podem ser cronológicas, geográficas, sociais ou de contexto histórico, são evidenciadas pela linguagem visual da encenação e, por sua vez, produzem diferentes proposições cênicas na atuação dos cantores, incidindo na estruturação do figurino e, evidentemente, na percepção e na recepção do público, tal como aponta o crítico de arte e professor brasileiro Edélcio Mostaço ao

assinalar que “novas leituras efetivam novas apreensões de significado” (2015, p. 91). Dessa maneira, a escolha do período no qual se passa a encenação tem estreita relação com a concepção do figurino e de seus acessórios, uma vez que é por meio deles que a época pode ser assinalada ou apenas sugerida, seja a montagem em abordagem tradicional ou moderna.

É possível afirmar que a força do figurino em retratar uma época ocorra de forma mais precisa que a da cenografia, em razão de sua linguagem visual poder seguir uma estética estilizada, criando um espaço abstrato e, portanto, sem nenhuma indicação de um período histórico preciso em seus componentes, diversamente do que ocorre com os trajes e acessórios cênicos. Tal fato pode ser observado na montagem da ópera *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi, apresentada do *Berliner Staatsoper*^{vi}, em 2013, cujo espaço cênico *clean* se vale do dispositivo da iluminação e da projeção de vídeos, ao invés de cenários em reconstrução histórica. Seus figurinos, por sua vez, são confeccionados em modelagens que remetem à moda do século XVI, alternando a estética austera desse contexto com singularidades circenses.

Assim, tendo em vista as inúmeras possibilidades de abordagem e ambientação cênica do teatro lírico atualmente, podemos dizer que as tendências de criação de figurino estão abertas a vários tipos de experimentações em termos conceituais, permitindo a exploração de material pictórico, têxtil e de construção de modelagens muito diferentes entre si.

A criação de figurino para ópera: funções e impasses

Ao refletirmos sobre a elaboração de figurinos para a ópera, encontramos algumas particularidades intrigantes e complexas deste processo, as quais estão atreladas aos diferentes tratamentos dramáticos próprios do gênero, incidindo nas suas funções cênicas, materialidade e cor dos trajes e acessórios, bem como na estruturação de modelagem.

Vale destacar que as encenações de ópera contam com cantores solistas, coro de vozes femininas e masculinas, atores, bailarinos e figurantes; por conseguinte, um dos desafios da criação dos figurinos para esse gênero se encontra no trajar fisicalidades completamente diferentes. Na concepção de figurinos para uma massa de coristas, por exemplo, se faz necessário compreender em que medida cada grupo de vozes deve se distinguir ou se parecer entre si por meio dos trajes, considerando que sua cor, textura ou modelagem são também essenciais para a elaboração de efeitos dramáticos. Ademais, a modelagem, isto é, a estruturação da forma e do volume dos trajes, seja em montagem de época ou contemporânea, é significativa na condução dos movimentos cênicos dos artistas, dado que ela pode influenciar na gestualidade deles em cena.

Dentre as diferentes diretrizes que configuram a plástica do figurino de ópera, optamos por tratar aqui de algumas, como as concepções histórica, estilizada, atemporal ou moderna, as quais

consideramos como primordiais para a elaboração deste componente cênico, e que suscitam argumentações interessantes no campo artístico. Além disso, tais diretrizes têm relação direta com as discussões, ainda atuais, sobre as alternativas de criação das encenações operísticas.

Tal como salientado, o processo de criação de figurinos para ópera é elaborado em correspondência à abordagem da encenação e tem, portanto, impacto na relação do público com a trama da ópera, seguindo diferentes concepções estéticas mencionadas no parágrafo anterior. Entretanto, salientamos que tais terminologias não são estanques, pois a partir delas outras variações de concepção de figurino podem ser também elaboradas.

Os *figurinos históricos* - ou *figurinos de época*, como também são chamados - são criações que procuram exprimir a fidelidade de um dado período histórico, podendo ser aquele estabelecido pelo libreto, bem como outro período completamente diverso, desde que não seja o nosso atual.

Em suas origens, o figurino para o teatro lírico era concebido em correspondência com os diferentes gêneros operísticos. O jornalista e crítico musical Lorenzo Arruga (1985) explica que os figurinos históricos estavam ligados à encenação da ópera-séria e, por conseguinte, os trajes coloridos e alegres eram utilizados na ópera-bufa, cuja trama procura assegurar, tal como na música, o clássico "final feliz". Todavia, ele enfatiza que foi apenas com o surgimento da ópera verista^{vii} que o figurino de ópera passou

a ser “objeto da música, indissoluvelmente” (ARRUGA, 1985, p. 27, tradução nossa). Entretanto, a concepção do figurino verista, também chamado de figurino histórico, suscita contestações pertinentes, que questionam sua eficácia para a apreensão do enredo por parte do público.

Já a linha de concepção estilizada consiste em criar figurinos de acordo com a moda vigente, posto que a época representada pelos trajes difere daquela indicada no libreto. Nesse caso, a orientação estética escolhida poderia também ser denominada de figurinos contemporâneos ou modernos. Porém, seguindo essa mesma concepção, podemos encontrar figurinos que misturam estilos de contextos históricos diversos, os quais são chamados de atemporais, visto que não indicam uma época precisa em seus trajes, embora algumas criações optem por sugerir, apenas por meio de um acessório ou de um recorte na modelagem, um dado período histórico. Nessa mesma configuração, há também aqueles figurinos que são elaborados por uma estética completamente nova, sendo considerados como abstratos ou futuristas e, portanto, classificados como atemporais, bem como modernos.

No âmbito das encenações de ópera, todas as linhas estéticas acima destacadas são significativas e vêm sendo utilizadas nas criações de figurino. Entretanto, o que é fato no universo da ópera é que os figurinos de época foram e ainda são apreciados pelo público, além de serem associados às montagens de cunho tradicional. Aliás, eles são, muitas vezes, tidos como essenciais numa

montagem, dado que os títulos operísticos tendem a se repetir nos teatros líricos, e contam com tramas que se desenvolvem em séculos passados, nas antiguidades greco-romanas ou no Japão do início de 1900, entre outros exemplos. Em suma, o conjunto expressivo destas montagens em ambientação de época é contemplado por sua suprema beleza, cativando ainda mais o espectador operístico, que procura no teatro lírico, além de se deleitar com o canto, “agradar seus olhos”.

É nesse sentido que o filósofo francês Roland Barthes (1965) chama atenção sobre a questão da exímia concepção plástica dos figurinos que, embora agradem o espectador, podem ser perigosas, dado que produzem no espetáculo um “admirável teatro estético e não um teatro humano”. Para o autor, o figurino tem de ter como uma de suas premissas, não apenas “seduzir a vista, mas convencê-la” (BARTHES, 1965, p. 17).

Com efeito, a execução de um figurino para ópera, sobretudo no que se refere ao seu feitio em reconstrução histórica, é laboriosa, exigindo do figurinista um método de pesquisa estética e técnica específica para cada nova produção. Entretanto, esse longo processo – apurado e sensível, deve estar relacionado ao seu valor dramático na encenação e não direcionado apenas para a busca pela beleza plástica do figurino. Do contrário, aquele belo e bem confeccionado figurino poderia perder sua correspondência com a ação dramática.

Além do mais, para Barthes, o figurino verista é prejudicial para a apreensão da obra, pois o espectador se perde “no acúmulo de detalhes verdadeiros” (1965, p. 17); ou seja, nós vemos que a verdade está lá e, por isso não cremos nela. No mesmo sentido, o dramaturgo Oscar Wilde, em seu ensaio *A verdade das máscaras* (1957), ao tratar das diversas funções do figurino, salienta que “a perfeita exatidão dos detalhes, visando a perfeita ilusão, nos é necessária” (WILDE, 1957, p. 231). Todavia, tais detalhes autênticos do vestuário não devem ser protagonistas do espetáculo, já que o intuito do figurino é o de “subordinar-se ao tema da peça” (WILDE, 1957, p. 231). Em suma, para o dramaturgo, quando se trata de arte, “a subordinação não significa o desprezo da verdade, mas a conversão de fatos em efeitos e que cada detalhe possui seu valor relativo” (WILDE, 1957, p. 231).

Esse debate torna-se ainda mais instigante quando refletimos especificamente sobre os figurinos e acessórios das personagens operísticas. O crítico de arte e filósofo italiano Gillo Dorfles, em seu texto *Moda ou não no traje teatral* (1984), discute sobre a questão da conveniência da caracterização das personagens por meio do figurino no espetáculo operístico. Segundo ele, pela razão de a ópera ser configurada por diferentes linguagens artísticas, é fundamental que se mantenha nas encenações o uso dos trajes e acessórios que caracterizem determinadas personagens do teatro lírico, como, por exemplo, o figurino do “rei ou do pajem, da maga ou do conspirador, do barbeiro ou do guerreiro”,

considerando uma questão incontestável neste quesito que “o traje está indissolúvelmente ligado à personagem” (DORFLES, 1984, p. 106). Dessa maneira, as personagens seriam imediatamente reconhecidas pelo público.

Além disso, o autor aponta que o uso de trajes em estilo contemporâneo, no caso o figurino estilizado ou moderno, é ineficaz para a encenação, alegando ser mais acertado que “*A Valquíria, O Trovador, Parsifal* ou *Salomé* conservem os seus já célebres e populares fatos [embora se mostrem] absurdos, anacrônicos e pleonásticos” (DORFLES, 1984, p. 108). Assim, segundo o autor, uma factual mudança nesses figurinos pode até ser efetuada, desde que o intuito seja deixá-los “mais agradáveis, mais fáceis de vestir, menos embaraçosos” (DORFLES, 1984, p. 108), conquanto seus quesitos estilísticos sejam honrados.

Como anteriormente apontado, os mesmos títulos de ópera costumam ser reapresentados nos teatros líricos, por meio de diferentes abordagens cênicas e concepções de figurinos. Contudo, pelo fato de o figurino de ópera ter sido, por muito tempo, concebido por meio das mesmas concepções estéticas de caracterização, podemos afirmar que ele produziu no imaginário do público certas *convenções de estilo* ou, como coloca Dorfles (1984), *quesitos estilísticos*.

Considerando os argumentos acima colocados, a partir de alguns exemplos, nos questionamos: seria possível caracterizar a personagem Carmen, de Georges Bizet (1875), suprimindo seu traje

cigano e a cor vermelha, a qual poderia tão bem representar a Espanha, bem como simbolizar o sangue e a morte, evidenciados na trama desse título operístico? Da mesma maneira, o que seria da personagem Cio Cio San, de *Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini (1903), sem seu habitual quimono? Aida, de Giuseppe Verdi (1871), a escrava etíope, faria sentido somente se trajada em figurinos que remetam à cultura egípcia?

É sob essa ótica que Dorflès (1984) discute se a mudança de estilo nos trajes, que tão bem identificam certas personagens na ópera por meio da emanção de signos, podem ser produtivas na apreensão do enredo, ou se o figurino deve manter as convenções de estilo e de caracterização em sua criação, contribuindo para o entendimento da obra por parte do público.

Em concordância com Pavis (2008), mesmo que o espectador perceba no figurino todos os signos dispostos sobre ele, é preciso encontrar uma maneira de deixá-lo mais dinâmico, isto é, fazer com “que ele não se esgote após um exame inicial de alguns minutos, mas que ‘emita’ signos por um bom tempo, em função da ação e da evolução das relações actanciais” (PAVIS, 2008, p. 169, grifos do autor).

Para além da questão do espectador de ópera em específico, encontramos outra questão relevante que atinge o pilar de criação de figurinos para o teatro lírico. É certo que todas as indicações que constam nos libretos referentes às personagens são significantes; todavia, segui-las à risca pode tornar o trabalho do

figurinista tanto hermético como restritivo. Evidentemente, a escolha de um período histórico para a encenação de uma ópera é determinante para compreender em qual época se passa a narrativa e, por consequência, suas ligações contextuais, morais e emocionais, as quais, por sua vez, apoiam o diretor cênico na elaboração de sua abordagem. Tanto quanto as didascálias do libreto, as referências musicais são fundamentais para que ele escolha o rumo de como vai articular seu tratamento cênico e, por conseguinte, orientar a criação e execução dos figurinos.

Nesse sentido, encontramos alguns exemplos que podem incidir, ou não, na criação de figurinos concebidos para esse gênero dramático: as óperas que em seu enredo evocam acontecimentos próprios de um momento histórico. Por isso, até que ponto as indicações contextuais próprias de um período são imprescindíveis para a encenação? Seriam elas tão somente fundamentais para a elaboração do figurino? Tomamos alguns exemplos do gênero operístico para elucidarmos melhor nossa reflexão.

A trama da ópera *Tosca* (1900), de Giacomo Puccini, passa-se em Roma, no início do século XX, e em seu libreto está explícita a derrota do líder político e militar francês Napoleão Bonaparte. O título já foi montado inúmeras vezes, ambientando a encenação em momentos históricos completamente diversos do início de 1900. Como exemplo desta transposição temporal, encontramos a encenação desta obra do Theatro Municipal de São Paulo, no ano de 2014. A montagem em São Paulo, ambientada no ano de 1970,

em plena ditadura militar, dispôs de cenários que evocavam a cidade de Brasília, contando, portanto, com figurinos e acessórios que seguiam a estética daquele período.

A ópera *La Traviata* (1853), de Giuseppe Verdi, é outro exemplo interessante, posto que já faz anos que ela é montada, valendo-se da moda romântica de meados do século XIX, tal como nas indicações do libreto (em Paris, no ano de 1850), com seus trajes executados em eminente reconstrução de época. Haja vista a recente montagem da obra para a temporada lírica de 2018, apresentada em São Paulo, no Theatro Municipal, e no Palácio da Artes, em Belo Horizonte.

Na montagem deste mesmo título, no Festival de Salzburg, em 2007, apostou-se numa linguagem visual *clean*, apresentando figurinos contemporâneos e cenografia minimalista. Embora o encenador tenha optado pela abordagem contemporânea, a montagem foi muito apreciada pelo público e, atualmente, é tida como um emblema da encenação moderna desta obra de Verdi, já que ela conseguiu romper com as famosas montagens tradicionais em figurinos históricos.

É interessante recordar que, historicamente, *La Traviata* debutou no ano de 1853 em “ambientação moderna”, ou seja, com figurinos contemporâneos ao século em que foi composta, dado que ela trata de assuntos próprios daquele período. Contudo, sua montagem no ano seguinte, na cidade de Veneza, optou por

transpor a ação dramática para a época de Luis XIV, uma vez que, um ano antes, não obtivera sucesso com o público.

Segundo Kobbé (1991, p. 325)^{viii}, o motivo do insucesso em sua estreia tem relação com a qualidade dos cantores e não com sua ambientação moderna. Mesmo assim, a transposição temporal foi realizada, demonstrando a preocupação daquela casa de ópera com a aceitação do público, dado que seu enredo aborda argumentos delicados ao suscitar conflitos sociais e morais, próprios do contexto de meados do século XIX.

Em termos cênicos-conceituais, podemos também nos questionar: até qual período histórico, o drama de Violeta Valéry, em *La Traviata*, faria sentido? Haveria, portanto, um limite de datação para se encenar esse título? Em outras palavras, trajar as personagens com figurinos contemporâneos por meio de uma abordagem cênica estilizada exclui o peso das questões de cunho moral e social da obra?

As questões acima colocadas podem parecer condicionantes para a concepção do figurino no teatro lírico, entretanto, considerando a reflexão de Pavis (2008) “todas as variações são pertinentes: data aproximativa, homogeneidade ou defasagens voluntárias, diversidade, riqueza ou pobreza dos materiais” (PAVIS, 2008, p. 169). De outro modo, na criação de figurinos, “tudo é possível, desde que ele continue a ser sistemático, coerente e acessível – que o público possa decifrá-lo em função do universo de referências que lhe atribuímos ao

contemplá-lo” (PAVIS, 2008, p. 170). Em síntese, a concepção de figurinos para o teatro lírico é um trabalho aberto que estimula a criatividade e a flexibilidade durante o longo processo de pesquisa, demanda desenhos específicos e adaptações necessárias, envolvendo os artistas num procedimento sensível e coeso.

Tal como salienta o encenador Giorgio Strehler (1985), o figurino para ópera é “uma invenção muitas vezes poética, daqueles que os criaram” (p. 19), uma vez que pressupõe uma concepção “que quase nunca se limita somente a desenhar um figurino como para um retrato imaginário, mas vê-lo projetado no espaço e no movimento” (1985, p. 19), considerando fundamentalmente que seja “para a ópera em música, ainda mais do que no teatro dramático. Ainda mais longe, ainda mais fantástico que tudo, no som das orquestras que se infiltram e dão ao melodrama seu sentido e seu sentimento” (STREHLER, 1985, p. 19, tradução nossa).

Em suma, a elaboração de figurinos para o teatro lírico não é tarefa simples para a equipe criativa, tendo em conta seu amplo universo de alternativas estéticas e adaptações funcionais. Mesmo que as escolhas estéticas sejam contestáveis, é fundamental apreender nesse processo que o figurino para o gênero operístico deve ser ponderado como um forte elemento cênico, o qual está incorporado num “discurso dramático em relação direta com a música” (ARRUGA, 1985, p. 28, tradução nossa).

Assim, a presente reflexão procurou perceber a determinação do figurino na encenação de ópera, concluindo que,

embora ele se movimente por meio de convenções plásticas que condicionam sua criação - conteúdo temporal e contextual, beleza plástica, caracterização de personagens e linguagem simbólica -, ele perpassa um longo processo que envolve desde a análise da obra em todas as suas camadas (musical, textual e estética) até suas precisas técnicas de estruturação, influenciando diretamente sua expressão visual e narrativa no palco, bem como a apreensão do público.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Ivan A. Lost in Transposition. In: MERLIN, Christian (Org). **Opéra et mise en scène**. Paris, n. 241, p. 32-39, nov. 2007.

ARRUGA, Lorenzo. Figure che invocano da farsi ritratto. In: GARAVANI, Valentino. **L'atelier dell'illusione. Teatro alla Scala: Quarant'anni di costumi**. Milano: Mazzucchelli, 1985. P. 26-29.

BARBIERI, Donatella. Encounters in the Archive: Reflections on costume. **V&A Online Journal**, Londres, n. 04. p. 1-15, 2012. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no.-4-summer-2012/encounters-in-the-archive-reflections-on-costume/>. Acesso em: 20 out. 2012.

BARTHES, Roland. As doenças do figurino no teatro. **Cadernos de teatro**, Rio de Janeiro: IBECC, n. 31, p. 16-19, jul./ ago./ set. 1965.

DORFLES, Gillo. **A moda da moda**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

KOBBÉ, Gustave. **O livro completo da ópera**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

MARTINELLI, Leonardo. A ópera no caminho da modernidade. **Revista Concerto**, São Paulo, n. 188, p. 28-30, out. 2012.

MOSTAÇO, Edécio. **Soma e Sub-tração: Territorialidades e Recepção Teatral**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STREHLER, Giorgio. Della materia di cui son fatti i sogni. In: GARAVANI, V. (Prod.) **L'Atelier dell'illusione**. Livro da Exposição dos figurinos do *Teatro alla Scala*. Bergamo: Grafiche Mazzucchelli, 1985.

WILDE, Oscar. A verdade das máscaras. In: WILDE, Oscar. **Intenções**. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1957. P. 207-240.

NOTAS

ⁱ Teatro lírico é um termo também utilizado quando nos referimos à ópera.

ⁱⁱ Estes termos são comumente usados na prática de concepção de figurinos.

ⁱⁱⁱ Para ilustrar o conceito, imagens da montagem da ópera *Don Carlo*, de Giuseppe Verdi, estão disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=qpt_kNFMfY. Acesso em 14 jan. 2019.

Essa montagem foi apresentada no *Teatro Alla Scala*, em 2013, com direção cênica de Stéphane Braunschweig.

^{iv} Para ilustrar o conceito, imagens da montagem da ópera *Tannhäuser*, de Richard Wagner, estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=0D5hByvNlvc>. Acesso em 14 jan. 2019.

Essa montagem foi apresentada em 2017, no *Bayerischen Staatsoper*, com direção cênica de Romeo Castellucci.

^v Neste artigo, o crítico e diretor de ópera reflete sobre as variadas possibilidades de transposição da ambientação no teatro lírico; discussão similar à que Martinelli (2012) faz em nível nacional.

^{vi} Imagens da montagem estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=pmjFulhiwsc>. Acesso em 14 jan. 2019.

^{vii} O verismo foi um movimento literário e pictórico italiano inspirado no naturalismo, cujo intuito era a representação fotográfica da realidade (PAVIS, 2008, p. 427).

^{viii} Este material foi inicialmente publicado em 1922.

***Veridiana Piovezan** é professora de figurino, história do traje e da moda. Atua também como figurinista e produtora de figurinos e adereços cênicos, graduada em história pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Artigo submetido em: 03/09/2018

Aprovado em: 12/01/2018