



A LUZ EM CENA

Revista de Pedagogias
e Poéticas Cenográficas
E-ISSN 2764.4669

Atitude Radical: entrevista com a figurinista Verônica Julian

Entrevista concedida a Márcio Masselli Dias Filho

Para citar este artigo:

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

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669030520230802>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Atitude Radical: entrevista com a figurinista Verônica Julian

Márcio Masselli Dias Filho¹

Resumo

Nesta entrevista, realizada como parte da pesquisa de mestrado que venho desenvolvendo no programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás, sobre o ensino de figurino no Brasil, convido a figurinista Verônica Julian para compartilhar um pouco de seus quase 30 anos de profissão e pensar o ensino de figurino pela perspectiva da educação informal. Venho entendendo esta modalidade de ensino a partir da construção de trajetórias autônomas de aprendizado das etapas do fazer figurino, e também do aprendizado cotidiano de trabalhos em ateliês e acervos. Como resultado da entrevista, as experiências e memórias relatadas por Verô, assim costumamos chamá-la, se sobressaíram e trouxeram camadas tão importantes quanto às respostas que eu desejava e pressupunha obter. Uma mulher de “atitude radical”.

Palavras-chave: Figurino. Ensino Informal. Ateliê. Teatro. Audiovisual.

Radical attitude: interview with costume designer Verônica Julian

Abstract

In this interview, carried out as part of the master's research that I have been developing in the postgraduate program in Performing Arts at the Federal University of Goiás, on teaching costume design in Brazil, I invite costume designer Verônica Julian to share some of her almost 30 years in the profession and think about teaching costume design from the perspective of informal education. I have come to understand this teaching modality based on the construction of autonomous learning paths for the stages of making costumes, as well as the daily learning of work in workshops and collections. As a result of the interview, the experiences and memories reported by Verô, as we usually call her, stood out and brought layers as important as the answers I wanted and assumed to obtain. A woman with a “radical attitude”.

Keywords: Costume design. Informal Teaching. Studio. Theater. Audio-visual.

¹ Mestrando em Artes da Cena pelo programa de pós-graduação em Artes da Cena da UFG - Universidade Federal de Goiás - Linha de Pesquisa Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte. Graduação em Artes Cênicas - Bacharelado pela UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto. Formado no curso Técnico de Modelagem do Vestuário pela ETEC Tiquatira. Trabalha com figurino para projetos audiovisuais e no CHUVISCO - projeto/laboratório de upcycling de guarda-chuvas. Desenvolve pesquisas teórico/prática na área de figurino e upcycling. Tem interesse por processos, práticas e pesquisas nas áreas de teatro, audiovisual, arte/educação e sustentabilidade.

✉ marciomasselli@hotmail.com /  <http://lattes.cnpq.br/2498087910790349> / 



Actitud Radical: entrevista con la diseñadora de vestuario Verônica Julian

Resumen

En esta entrevista, realizada como parte de la investigación de maestría que vengo desarrollando en el programa de posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Goiás, sobre la enseñanza del diseño de vestuario en Brasil, invito a la diseñadora de vestuario Verônica Julian a compartir algunos de sus casi 30 años en la profesión y pienso en la enseñanza del diseño de vestuario desde la perspectiva de la educación informal. He llegado a entender esta modalidad de enseñanza basada en la construcción de itinerarios de aprendizaje autónomo para las etapas de confección de vestuario, así como el aprendizaje cotidiano del trabajo en talleres y colecciones. Como resultado de la entrevista, las vivencias y recuerdos relatados por Verô, como solemos llamarla, se destacaron y trajeron capas tan importantes como las respuestas que quería y asumía obtener. Una mujer con una “actitud radical”.

Palabras clave: Diseño de vestuario. Enseñanza Informal. Estudio. Teatro. Audiovisual.



Figura 1: A Figurinista Verônica Julian



Fonte: Arquivo de Verônica Julian

Em 2022, no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, a figurinista Verônica Julian venceu na categoria de melhor figurino pelo seu trabalho no filme Marighella (2019). Este prêmio, além do reconhecimento pela obra, também veio como reconhecimento dos seus quase 30 anos de dedicação à profissão de figurinista. Em seu discurso no palco da premiação, destacou a



importância da função do(a) figurinista, reivindicando o devido reconhecimento, e também frisou não se tratar de um trabalho individual e sim coletivo, agradecendo à sua equipe.

Obsessiva pelo seu trabalho, como ela mesma diz, Verô, como costuma ser chamada, já esteve no teatro assinando o figurino dos espetáculos do diretor Felipe Hirsch, acompanhou a mudança do filme de película para o filme digital no audiovisual e atualmente se dedica às pautas de salários e jornadas justas e à não normatização do estresse nas grandes produções de séries para streamings, que crescem cada vez mais e acontecem “a todo vapor”.

Fato curioso é que Verô começou como atriz e logo se apaixonou pelos bastidores e pelo figurino, caminho muito parecido com o que eu tenho trilhado, embora eu ainda faça alguns trabalhos como ator. E trabalhando com figurino pude observar que muito(a)s profissionais não possuem uma formação específica na área. E a partir desta informação iniciei a pesquisa que venho desenvolvendo no programa de pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás. Intitulada *As tramas educativas do figurino: possibilidades de formação de figurinistas*.

Visto que no Brasil há poucos cursos voltados exclusivamente para a área do figurino e alguns cursos que oferecem apenas disciplinas de figurino, que pela pequena duração não dão conta de abarcar todo processo de criação e confecção, venho também elaborando que, a outra possibilidade de ensino de figurino se dá através do ensino informal, realizado ao longo da vida, onde os indivíduos adquirem valores, procedimentos e conhecimentos das experiências cotidianas e das influências educativas de seu meio, na família, no trabalho, no lazer e nas diversas mídias de massa. Localizo e proponho estes processos informais a partir da construção de trajetórias autônomas das etapas de criação do figurino, aprender a costurar com a avó ou aprender a desenhar através de vídeos da internet, por exemplo, e do cotidiano de trabalhos práticos em espaços de ateliês e acervos de figurino.

À frente de seu acervo e ateliê, Verô, que também já foi assistente um dia, recebeu muito(a)s assistentes, que hoje também são figurinistas e estão no mercado formando outro(a)s figurinistas, produzindo uma formação geracional, informal. Eu, que hoje tenho trabalhado com Verô, já fui assistente da assistente que no passado foi assistente da Verô.

A entrevista foi realizada no dia 25 de março de 2023 em plataforma digital, estando eu em São Paulo e Verô no Rio de Janeiro, onde está trabalhando em um novo projeto. Antes de iniciar a entrevista, por se tratar de um conceito não muito discutido, conversei um pouco com Verô,



apresentando o que tenho entendido pelo ensino informal de figurino e de que forma e em que contextos ele se aplica. Fique a seguir com a entrevista.

Márcio: Verô, você poderia se apresentar contando um pouco de sua formação e da sua trajetória profissional.

Verô - Eu comecei fazendo figurino, a princípio, de uma maneira informal. Quando eu terminei o ensino médio eu não sabia o que fazer e eu fazia umas publicidades, trabalhava um pouco de modelo para ganhar um dinheiro. E eu fui fazer um teste na TV Cultura e apresentei o programa *Catavento*. O que é importante no figurino é que eu descobri que era uma péssima atriz, mas me identificava e gostava de estar naquele lugar, com aquelas pessoas e de participar daquilo. E as pessoas, até a Marichilene, que é minha amiga até hoje, ela foi minha figurinista.

Então eu até fiz cursos para ser Atriz e vi que não ia dar certo e que não queria fazer teatro, ficava com vergonha, e que o outro lado da câmera era muito mais atrativo para mim. A partir daí, como sempre eu vestia as roupas, comecei a ter um repertório, o que vestir bem, como isso se comporta na câmera, eu vou dizer que intuitivamente foi dali. E gostar de me vestir, gostar da história da moda. Eu era uma pessoa que gostava muito de ir ao cinema, gostava da linguagem. Como é que uma câmera, uma pessoa, o conjunto de tudo aquilo, faz com que você conte uma história. Aí eu tinha uma amiga que conhecia umas pessoas, que eu fiz o primeiro trabalho que chamava *Panorama Histórico Brasileiro*. Era uma época dos anos 80 onde eu usava um monte de roupa de brechó e ela precisava fazer uma reprodução dos anos 60. E eu usava o sapato anos 60, eu tinha um casaco anos 60, ela começou a me pedir coisa emprestada e depois viu o meu interesse. Eu estava no momento que eu não sabia e trabalhei com ela.

Eu fiz esse trabalho do *Panorama Histórico Brasileiro*, era o documentário para o Centro Cultural Itaú, e a gente reproduzia umas ceninhas. Eu fazia objeto e figurino e depois essa própria produtora começou produzir um filme do André Klotzel, acho que era a Superfilmes. E aí a Marjorie Gueller, ela fez o figurino, mas eu fiz produção de objeto e vi que eu não queria e que figurino era a área que eu queria mesmo. E aí eu comecei a trabalhar como assistente e trabalhei muitos anos com uma figurinista chamada Elza Bastos, que fez vários comerciais da C&A. Então eu acho que foi muito importante para mim, porque era um desafio, cada dia tinha uma época diferente, tinha século XVIII, Vikings. Então eu pude como assistente trabalhar e, como tinham dinheiro, tem uma coisa boa porque eu trabalhei com bons profissionais, costureiras, e era um



trabalho que precisava, eu trabalhava como produtora, de comprar tecido e ter esse olhar.

A Elzinha escolhia o material para fazer os adereços, sapato, como é que você soluciona algumas coisas, como era um sapato boneca, não tinha dinheiro também para fazer o sapato igual, por exemplo. Isso foi muito importante, porque depois vem os Vikings, como é que você tingi os tecidos. Tanto que o primeiro fogão de tingimento, quem deu foi minha mãe, porque eu sujei a cozinha inteira e ela falou “vou te dar um fogão”. A minha mãe era uma pessoa que sabia costurar muito bem e fazia biquíni para fora. Então, esse repertório da costura também foi uma herança. A Elzinha fez a Esmod² 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. Ela fez lá, e 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. Eu fiz um trabalho de conclusão de curso, porque fiz o figurino de uma peça *Da Gaivota* e para eu juntar o trabalho e o trabalho de conclusão de curso eu consegui convencê-lo de juntar uma coisa à outra em um lugar só.

Então, apesar de eu estar aqui falando sobre essa informalidade da formação, a formação em si me deu instrumento para eu me sentir segura, na maneira de se comunicar que é o desenho. Eu acho que o desenho é muito importante. Você não precisa fazer desenho de moda, mas eu acho que mostra que você é um figurinista maduro, o desenho é muito importante. E o repertório, de saber o que é que você quer, como é que você quer construir uma roupa, como é que você quer esse caimento e como é que você se comunica para que isso aconteça.

Aí eu me formei e quando me formei já comecei ter vontade de assinar os trabalhos. E comecei dividindo figurino com a Daniela Thomas, na verdade eu era assistente dela, mas ela não queria ter a responsabilidade de responder pelo figurino, então dividíamos o figurino. Fizemos juntas o primeiro trabalho que era o *Don Juan*. E tanto que *Don Juan* ganhou um prêmio. Quando a Daniela quis dirigir *Da Gaivota* eu também dividi o figurino com ela, mas foi, eu acho que foi um passo, sabe!?! Porque as pessoas viram a peça e viram de alguma maneira que meu nome

² Esmod - Escola Superior de Artes e Técnica de Moda. 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 três anos de duração.



estava lá.

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. Eles queriam que eu dividisse com a Emília Duncan, para fazer o mesmo esquema com a Emília que eu fazia com a Dani. Eu recusei, porque eu falei “as duplas elas não se impõem”. Você fica dupla de alguém porque você tem afinidade. Aí, acho que ele tinha uma questão de dinheiro e tudo isso. O Clóvis falou “não, você vai fazer bem”. Me colocou lá desenhando. Entendo que o *Castelo Rá-Tim-Bum* foi o primeiro trabalho de figurino maduro que assinei. Apesar de já ter feito coisas menores, mas acho que é o primeiro longa e um trabalho que deu super certo, que todo mundo gostou. Não era a série, era uma linguagem diferente, mais cinematográfica, né!? Foi o Cao Hamburger que dirigiu. E a partir daí acho que virei figurinista mesmo.

Figura 2: Croqui da personagem Nina em *Da Gaivota* ao lado da foto de Fernanda Torres com o figurino no espetáculo.



Fonte: Arquivo de Verônica Julian



Você falou sobre a formação em Moda. Como você relaciona a moda com o figurino?

Acho que tem uma separação grande, mas é muito importante o figurinista entender e ter informação de moda. 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”.

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.

Acho que o teatro... já estou juntando o teatro a moda e o cinema. O teatro é uma *misancene* que acontece em duas horas, ela tem que ser feita em duas horas e o cinema, o produto, é feito em uma hora e meia, duas horas. Mas você faz isso filmado com planos e nem sempre é cronológico. O ator do teatro vai ter a linha da emoção e o figurino tem que acompanhar isso e às vezes tem as trocas de roupa, no tempo que acontece o espetáculo e no cinema não. Você tem que usar isso através de uma câmera e tudo. Desculpe, mas eu acho que é isso. A moda ela é feita, a roupa é feita para você se apresentar para a sociedade como “eu”, como a minha personalidade e ela é feita pelo estilista como consumo. E o figurino é para você vestir e ser uma outra pessoa que não é você.



Você atribuiu sua trajetória mais ao ensino formal, fazendo cursos, ou informal, na prática sendo assistente?

Ter feito escola de moda foi muito importante, mesmo tendo que adaptar isso para o figurino. Então, por exemplo, o desenho de moda hoje em dia, com a inclusão, você desenha uma coleção para mais corpos. Na época que eu fiz moda só tinha que fazer as modelos assim (faz um gesto para magra). Então no figurino você tem que fazer uma adaptação de desenho. Porque são corpos diferentes que você veste. Acho que ter feito moda e ter o repertório da moda e conhecer os estilistas foi bom, muitas das coisas que eu criei, inclusive no Castelo Rá-Tim-Bum, vieram de estilistas. Morgana é do Thierry Mugler. Então elas têm que caminhar juntas. E você ver essa cultura da moda, ela é fundamental para o seu repertório como figurinista.

Figura 3: Croquis de figurino da personagem Losângela e cena do filme Castelo Rá-Tim-Bum



Fonte: Arquivo de Verônica Julian

A Cris Rose dá uma formação dentro do curso de moda da FAAP e o Fausto Viana na USP, não sei se é no curso de teatro. Eu acho que tem assunto, eu não sei se tem tanto público para



fazer uma faculdade de figurino. Mas entendo que com o crescimento do audiovisual, teria espaço para esse curso. 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 cursos. Eu aprendi muito com a Elsa Bastos, outras coisas aprendi com a Daniela Thomas, aprendi os tingimentos, como fazer a paleta como uma linguagem dela. Eu aprendi com outras figurinistas e, na verdade, pegamos algumas técnicas e raciocínios e vamos fazendo o nosso repertório. No fazer do dia a dia existem coisas como fazer uma prova de roupa e lidar com o ator. Isso não vamos aprender em um curso, isso vamos aprender fazendo. E tem pessoas que é uma questão de personalidade também.

Para mim, esse contato com ator, eu ser aberta para trocas é estar a serviço de uma obra. Então, entendo que o ator está a serviço de uma obra, o diretor está a serviço de uma obra, eu estou a serviço de uma obra. Às vezes tem muitos assistentes. Ai, eu já estou delirando, mas me falam assim “ai mas o meu trabalho, a minha criação”. Como é que você faz? Não. Eu estou a serviço de uma coisa que é contar uma história através do olhar desse diretor, que existe um canal, existe um cliente, que existe tudo isso. Então nem sempre a gente faz o que a gente quer. Acho que você só aprende fazendo. Como é que você lida com o ator que começa a dar opinião, eu acho que você aprende vendo um figurinista, mas você também aprende fazendo.

A Marjorie Gueller também foi figurinista, eu trabalhei na loja dela, ela também foi importante para mim. A Marisa Guimarães também foi uma figurinista e com cada uma eu fui aprendendo alguma coisa para poder fazer o meu próprio repertório. Então essa formação, é todo um trabalho, é um fazer. O ensino formal ajuda na técnica da roupa, de cada tipo de roupa, como é que você dá os volumes da época, quais são os diferentes tecidos. Acho que tem uma formação de ler e estudar. Estudar o teatro, entender o que é. Até hoje eu cheguei e falei assim “gente, eu acho que eu vou fazer...” uma série que eu tô fazendo agora “...eu vou fazer ela Brechtiana, porque Stanislavskiana não dá. Porque eu não posso ter uma ideia louca?”. Eu comecei no meio do negócio falar de Brecht e Stanislavski, sabe? Mas esse conhecimento veio até da onde eu fiz teatro, sabe? E é um repertório que eu uso até hoje. Você lê a história, lê livros, vê os filmes e entender como se constrói.

Por exemplo, essa série que estou fazendo e que não posso falar nada, mas, assim, o *Coisa Mais Linda* que posso falar, eu como figurinista e contando uma história, não estou só fazendo



os looks e as roupas. Eu tenho que fazer a cor de roupa para que você juntando essa colcha de retalho se transforme numa obra. Então eu até comecei a reunião falando “Não vamos falar de look, se look é bonito ou é feio. Vamos falar o que que a série precisa, como é que vamos nos comunicar, quais são as cores”. Então, às vezes é importante, tanto numa peça de teatro quanto numa série, tem uma hora que precisa ter um vestido, uma roupa interessante, porque tá tudo meio chato aí vem um padre, vem um bar aí.. Eu inclusive estou fazendo os vestidos que nem falei que iria fazer, porque quero ter umas coisas da manga. Se tudo tiver uma sem-gracice, chega um vestido maravilhoso, sabe? E eu acho que salva o episódio que tiver meio chato, falando sério. Então a moda e o figurino, eu acho que *Coisa Mais Linda* foi super importante para mim, e sou super respeitada por isso e às vezes eu falo “Hã?”, sabe!?! Porque muitas roupas, mesmo sendo dos anos 60, muitas roupas as pessoas queriam usar e acho que o cinema já foi o lugar, não tenho nenhuma pretensão e nem acho que é o caso, mas já foi. Com a Audrey Hepburn, o Givenchy no *Bonequinha de Luxo* fez o pretinho básico. Existem vários estilistas que usaram. Elsa Schiaparelli que tem o pink, que é *Moulin Rouge*, por exemplo. O cinema já foi usado como moda.

Figura 4: Personagens da série *Coisa Mais Linda*, da Netflix, com figurinos de Verônica Julian



Fonte: Arquivo de Reprodução



Você olha para seu acervo/ateliê como um espaço de ensino e aprendizado?

Sim! Eu acho que cada trabalho é um aprendizado, porque cada trabalho você entra no universo dele. Então, *Coisa Mais Linda*, entramos no universo dos anos 60, da mulher, da questão do racismo, então isso já é um universo e acho que é uma questão de trabalho como todo. O meu acervo, meu espaço, e naturalmente você quando passa o trabalho para os seus assistentes, você tem que narrar a sua experiência e narrar como é que você vai contar essa história. Então naturalmente você passa o seu conhecimento. E o nosso conhecimento é muito mais abrangente do que simplesmente os contatos com as costureiras ou quem faz envelhecimento. Acho que compartilhar isso é fazer com que os profissionais trabalhem e ganhem seu dinheiro, mas eu entendo que o fazer você tem que contar como você vai fazer.

Acho que o espaço do ateliê ele é um lugar que tudo o que está lá guardado são coisas que não fui usando ou que fui adquirindo de acordo com o que fui fazendo. Então elas para mim são peças de paletas e coisas que vão dando a personalidade do meu trabalho lá, que facilita coisas básicas que são difíceis de achar, de ter, entendo que contribui sim. Mas eu acho que isso deveria existir como fazer um curso mesmo, sabe? E falar como nós estamos conversando aqui. Porque nem sempre, nós dois já trabalhamos juntos várias vezes e você sabe a correria que é. Nem sempre dá tempo. Porque a necessidade de fazer um bordado do tamanho que caiba no boné, parece que é um tédio. O *silk*, o “nãñãñã”, as vezes ele toma o nosso tempo. Um lugar que é enlouquecedor você preparar o próximo dia e preparar outro dia.

Muitas vezes percebo, porque eu já dei curso, as pessoas vêm assim querendo que, eu estou fazendo uma aula aberta, e às vezes a pessoa se frustra porque eu preciso ter cem bonés com o logo. Mas também tem hora que eu vou falar “eu quero”. Porque que eu quero fazer o personagem ter esse vestido, por exemplo, nesse caso vem de um repertório, vem de algum lugar. Então nesse trabalho tem um produtor que está querendo entrar no mercado audiovisual do cinema e tem vontade de trabalhar comigo, porque ele gosta do resultado do que faço.

Claro que o resultado do que está lá impresso é fruto do trabalho de uma equipe, não é meu individual, mas tem o meu olhar por trás disso tudo. Em uma obra, uma série, um filme, onde venho não da linguagem televisiva, mas do cinema, e isso é uma coisa que formalizo trabalhando com a Vera Hambúrguer, por exemplo. Onde a obra, ela tem uma necessidade de ter começo, meio e fim. Então não adianta você ter, quantas vezes você vê o figurino lindo, mas



ele não se encaixa na obra ou ele parece mais que a obra. Eu já vou falando um monte de coisa, mas é assim mesmo.

Esse tipo de ensino informal de figurino possibilita um ensino geracional, uma figurinista, que foi assistente de outra figurinista, que foi assistente de outra figurinista e assim por diante. Como eu fui assistente da Juliana Prysthon, que foi sua assistente e você foi assistente da Elza Bastos. Como você olha para este processo?

Penso que você ser figurinista, querer ser figurinista, acho que não sei, agora me deu... Eu não sei se sou responsável por isso. Talvez eu escolha pessoas que também estão do meu lado, onde tenham essa gana, sabe!? Eu quero ter pessoas que queiram ser figurinistas, quero ter pessoas que tenham a sua própria linguagem e eu valorizo isso. Então, não quero ter uma pessoa porque a gente tem uma relação de troca, quero ter uma pessoa que tenha uma boa formação e que saiba se comportar de uma maneira onde, claro, de uma maneira respeitosa, mas onde ela queira se colocar. Entendo que é uma coisa que não é só minha. Talvez as pessoas que me interessam e que ficam do meu lado. Penso ter uma questão de que fiz uma trajetória na vida, que fiz bons trabalhos e boas escolhas. E de que a experiência, ela é muito importante dentro do nosso trabalho. Então as pessoas também carregam no seu currículo os filmes que fizeram comigo e, como às vezes, são uns “filminhos” difíceis, as pessoas se interessam em chamar porque sabem que elas são capazes de fazerem. E penso que também eu dou o crédito. Por exemplo, a Carol, assistente que está comigo, já está começando a assinar como figurinista assistente, a Juliana Prysthon foi bem em uma fase que tive filhos, a Manu e o Juca, eu precisava dividir com uma pessoa e não me importo em dividir as coisas.

Claro que muitas vezes há esse rompimento, às vezes tem pessoas que são mais fáceis que as outras, né!? Mas penso que dou um crédito e dou voz a essas pessoas no set. Eu não quero reter tudo, eu não quero reter os louros só para mim. Então talvez, além de compartilhar, eu sempre sou uma cabeça pensante, uma coisa que tem a cultura, de ler e compartilhar isso, e entendo que pode dar uma bagagem, uma segurança para a pessoa se tornar um figurinista. Eu imagino que não sou a pessoa mais legal do mundo. Muitas vezes sou bem chata e exigente e muitas vezes o nosso trabalho, ele tem uma coisa que precisamos cuidar muito para não



normalizar o estresse. Mas acho que se eu puder chegar e falar “o Marcinho sabe fazer isso”, mesmo que você tenha medo, eu procuro dar voz às pessoas e não quero reter para mim, que sou só eu que faço. Então isso faz com que as pessoas gostem de trabalhar comigo e se sintam à vontade em ocupar os lugares, porque é um trabalho muito grande. E acho que se você tem pessoas que querem se posicionar e assumem esses desafios, para mim é melhor, porque não dou conta de fazer tudo sozinha (risos).

Estas possibilidades de formação impactam de alguma forma na profissão?

Eu acho que impacta. Por exemplo, volto a falar que ter feito o curso de moda me deu muito mais segurança e tenho a possibilidade de ter mais recursos. Eu vejo pelas pessoas que trabalho, não penso que as pessoas que têm alguma formação tenham maior ou menor valor. Mas às vezes a pessoa não tem uma formação e espera de mim que eu a ensine coisas que às vezes eu não tenho tempo. Então, imagino que muitas pessoas que vem do cinema, por exemplo, elas querem fazer figurino. No caso da Camila, que trabalha comigo, ela teve que correr atrás, e nós falamos muito sobre isso. Tinham coisas que ela não sabia como fazer, mas ela teve essa formação informal, fez alguns cursos, comprou livro, porque ela precisa saber como se faz uma roupa, precisa entender se veste bem ou se veste mal, precisa entender do repertório de calças.

Às vezes tem pessoas que sabem, a Carol por exemplo, ela teve uma, uma formação informal. Publicidade, a Juliana Prysthon fez publicidade. Penso que o informal te dá os contatos. E como você se colocar dentro do mercado e ter a sua própria organização. Tanto que a Juliana que trabalhou comigo, ela gosta de fazer publicidade, não gosta de fazer ficção. Não é que ela não gosta e não é uma questão de capacidade, mas como ela se comporta, como ela quer administrar o tempo para fazer as coisas. De alguma maneira, como não tem um curso inteiro de figurino, a maioria das pessoas acabam tendo que ter essa informalidade aqui no Brasil, porque não tem um curso de figurino. Quer dizer, um curso de moda, você tem que se matricular no curso de moda para fazer a matéria da Cris Rose. Mas talvez tenham coisas que não te interessam no curso todo, claro que serão úteis. E talvez uma carga maior, um curso desse poderia ter uma especialização, por exemplo. Como no caso da Esmod você tem uma base, tem uma especialização em costume, seria muito bom, porque as pessoas ficariam mais tranquilas e não ansiosas, sabe!?! Gostam do figurino. Mas no cinema, acho que o figurino ele tem um trabalho



braçal e que ele não é só glamouroso. Ele tem um trabalho braçal, ele tem um trabalho que você, fazendo teatro, fazendo cinema, você tem que carregar e descarregar caminhão, contar calça, saber o tamanho de calça, você tem que se organizar e tem um trabalho que, absolutamente, não tem nenhum glamour. É um cotidiano bem pesado e penso que as pessoas mistificam às vezes, sabe? E que por isso que a prática é importante, porque você pode ter feito a faculdade mais chique do mundo em Paris, você vai começar a trabalhar, e essa hierarquia da experiência vai ser importante. Você vai ter que limpar sapato. E se precisar eu também vou limpar o sapato, vou passar uma roupa. Às vezes a camareira tá fazendo outras coisas. No cotidiano você tem que catar roupa fedida. Tem um lado em que, o figurinista que não gosta de gente, é melhor fazer outra coisa.

Como você analisa a relação do mercado com a profissão do figurinista?

Tem uma questão que tá todo mundo tentando batalhar. O Brasil é um país que tem, sei lá, 30 prêmios, no caso do cinema, e um eles dão para figurino. Então existe uma desvalorização, onde eles acham que premiar o diretor de arte é premiar o figurino. E não! Porque tem uma coisa prática, tem diretor de arte que não gosta e tem diretor de arte que gosta de fazer figurino e fazem, e tudo certo. Mas a mão na massa, a leitura do personagem e o cotidiano é do figurinista.

Acho que o figurino dá um valor de tela sim, acho que a direção de arte é um lugar importante e de você contar história como um todo. Existem diretores de arte que são mais presentes. Eu tenho sempre uma visão e um link com o diretor de arte nesse sentido. Mas acho que 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. Mas quando eles precisam da gente, a gente é valorizado para resolver um problema, para você não dormir à noite, o diretor de arte pede para trocar o vestido porque não gosta da fotografia, pede uma coisa com brilho. Ou o fotógrafo, no caso o Teijido, tinha uma blusa de um azul bem clarinho e o Teijido, a gente filmou um plano e eu falei “você acha que tá um pouco Azul demais?” e ele falou “acho!”. Eu peguei, fiz uma atitude radical, falei “meu Deus” e fiz um “cinzinha”. Fui lá não sei aonde em Cachoeira, na Bahia, fizemos uma fogueira, eu e a Solange, a camareira, acordei antes e baixei um grau da cor. E a força dos orixás fizeram que eu não manchasse a camisa que estava em continuidade e eu consegui o que o Teijido quis.



Eu penso que eles da ABC³ deveriam dar um prêmio para os figurinistas por essa paixão e disposição que temos, porque eu poderia simplesmente dizer “Ah, Teijido, não enche o saco, já tá em continuidade nãñãñã”, sabe!? E a gente tá lá. E eu acho que isso é servir a uma obra, mas entendo que é muito interessante para eles com relação monetária, existe uma briga mundial dos figurinistas, é mundial, sobre o cachê do figurinista ser igual ao do diretor de arte, porque muitas vezes o figurinista ganha a metade que o diretor de arte. E entendo sim que tem uma ligação entre o machismo, porque são poucos homens, héteros que fazem. 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”.

Figura 5: Verônica e Solange em Cachoeira/BA. Tingimento quente durante a produção do filme *Marighella*. 2018)



Fonte: Arquivo de Verônica Julian

³ A ABC é a Academia Brasileira de Cinema.



Você sendo uma profissional que recebe muitas pessoas em início de carreira em sua equipe, acha que são necessários mais espaços formais de ensino de figurino para capacitá-lo(a)s?

Acho! Se tivesse uma faculdade, ou um curso técnico de figurino seria muito bom. Porque eu entendo que o curso é um lugar que é feito para você testar. E aí sim existiria o professor, e aí sim existiria uma pessoa ali para te ensinar. E ali tem um espaço para as perguntas, tem espaço para o erro. Então eu acho isso muito importante, porque muitas vezes no trabalho, ou o bordado do boné ou o tingimento que for, você não vai poder ter o acidente, não vai poder viver esse processo, você tem que já dar um resultado. Claro, tem trabalhos, por exemplo, o Malasartes eu liguei na Santa Marcelina, eu tenho uma amiga, a Mariana Rocha, ela era coordenadora do curso e eu falei “tem umas pessoas que eu acho interessante, que acabaram de se formar” e foi lá que eu conheci a Helena Obersteiner, e nós ficamos amigas até hoje, e lembro que tinha que fazer um colete e a Helena desenhava. E ela me olhou, eu falei “Helena, a ideia é: vamos fazer um bordado como se tivesse fazendo números e dar essa textura”, e aí eu falei “tira a modelagem e vai desenhando com a sua mão” e ela falou que essa segurança, ela falou “eu vou acertar?”, eu não sei, mas segurança que eu dei a ela, independentemente dela ser a primeira a segunda ou terceira assistente, mas que ela faça, fez com que ela fosse criando o seu próprio repertório como um artista depois, sabe!? Aí, essa coisa informal e essa coisa ligada a experiência é importante, mas nem em todos os trabalhos existe esse espaço.

E que você pode criar um trabalho a partir da sua criação e você começar a criar seu repertório. Na Esmod, por exemplo, a gente tinha como montar uma pasta, como apresentar a pasta, como você desenvolve a sua ideia, como faz um desenho técnico. Eu passei noites e noites e noites e noites, xinguei de fazer um monte de dossiê. Só que cada dossiê, depois quando eu vou apresentar meu trabalho, ele é muito importante

Você tem alguma expectativa ou desejo quanto ao ensino de figurino

A minha expectativa e o meu desejo é que, um, as pessoas deem os prêmios para os figurinistas (risos). Onde eu comecei a ter um papel super importante porque eu ganhei um único



prêmio. Porque só tem um e eu acabo sendo a maior durante um tempo, é claro que eu persegui a obra e tudo isso, mas é só porque só tem um prêmio, porque se tivesse três eram pra ter três. E a minha expectativa é quanto mais pessoas legais e apaixonadas pelo mercado e quanto mais qualidade tiver de figurino, entendo que será melhor, além do companheirismo, o nível do trabalho melhora. E a gente pode ter trocas, todas as pessoas... a maioria das pessoas, não todas. Eu tenho uma relação próxima com o Diogo Costa, ele é meu amigo e vivemos trocando, tem coisa que eu falo “eu vou te mostrar um negócio que eu não tenho certeza, acho que tá meio estranho” e ele fala “tá bom!” ou “não, troca”, sabe!? Que esse processo criativo, quando você tem esse intuito da formação, você também tem amigos e você compartilha disso. Agora, isso tem a ver com personalidade, sabe!? Então eu volto, por eu ter dado esses cursos livres tem muitas pessoas que acham “ai, agora eu vou fazer um curso para o trabalho com a Verônica” e tem uma frustração, porque a pessoa tem que fazer uniforme e é chato fazer o uniforme, mas você aprende muita coisa, sabe!?

Há registros de que muitos(as) cenógrafos(as) e diretores(as) de arte, tanto no teatro como no cinema, assinaram também o figurino dos trabalhos. Você já falou um pouco disso, que ao receber o prêmio de melhor figurino por Marighella, no grande prêmio do cinema brasileiro, você disse em seu discurso que “premiar direção de arte não é premiar figurino”. Você acha que estas questões de não atribuir o trabalho do figurino à(o) figurinista contribuem para estes problemas relacionados à formação e profissionalização de figurinistas?

Não. É muito natural uma pessoa que faça arte, direção de arte, e faça o figurino junto. Ele com certeza vai ter uma pessoa que tecnicamente faz o trabalho. Quem é? Depois eu vou pegar, acho que fez vários filmes do Fellini, se talvez seja até Satyricon. Eu entendo que as coisas são juntas. O Diogo Costa às vezes faz arte junto com figurino e a formação dele é figurino. E não é isso. Compreendo que a questão da premiação é uma questão do mercado. E que os fotógrafos tem o prêmio do ABC e eles tem preguiça de votar. A questão é muito mais ligada ao preconceito e ligado ao machismo, ligado a estrutura do país como um todo, do que qualquer outra coisa.



Acho que isso não é o problema, acho natural ser isso. O Clóvis Bueno sempre faz junto e tem grandes parceiras, ele já morreu, e tem grandes parceiras figurinistas. Às vezes é um jeito da pessoa, uma necessidade do mercado, é uma questão financeira. O Marcos Pedroso começou a trabalhar assim, eu só acho que o diretor de arte não pode diminuir o figurinista porque quer pagar menos a pessoa, então eu acho que vem meio por aí assim.

Figura 6: Verônica Julian em seu Instagram descrevendo a *Atitude Radical*, termo que ela usa quando algo no trabalho necessita de uma grande e imediata mudança.



(Fonte: Arquivo de Verônica Julian)

Recebido em: 30/03/2023

Aprovado em: 15/06/ 2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br