

O segredo das costuras do Théâtre du Soleil: entrevista com a figurinista Marie Hélène Bouvet¹

FAUSTO VIANA E ROSANE MUNIZ²

Você poderia falar um pouco da sua trajetória no teatro? Como foi o início de seu trabalho com o figurino teatral?

Marie-Hélène Bouvet Vocês ficarão bem surpresos com o meu caminho. Em 1979, fui ao *Théâtre du Soleil* e vi uma amiga de Liliana, que estava trabalhando com os figurinos para a turnê de *Mefisto / Méphisto, le roman d'une carrière*, 1979-1980. Ela estava do lado de fora da *Cartoucherie*, no sol, ocupada em guardar os figurinos nos cestos de vime. E foi aí que pensei: “É isso que quero fazer!”. Eu tinha 28 anos. Então, tive de aprender a costurar, porque não sabia sequer segurar uma agulha. Fiz uma formação de nove meses, na qual aprendi a trabalhar na máquina industrial e comecei a fazer roupas; era uma formação técnica. Na França existe essa formação em corte e costura para adultos. Cursos pagos pelo governo.

Liliana Castros Essa é a sorte de ter um estado paternal. Quando uma pessoa está sem emprego, pode pedir a transformação de sua função. Então, o estado paga cursos para que a pessoa se habilite em outro trabalho. ao público em geral, para a indústria de trajes.

MH Depois disso, fui apresentada ao *Théâtre de Soleil*, em 1982, durante a criação de *A Noite de Reis / La nuit des rois*, 1982, de Shakespeare. A princípio, me engajaria somente por uma semana, já que o grupo estava requisitando ajuda de profissionais externos em caráter temporário, em razão do excesso de trabalho. Então me disseram: “Precisamos acabar os figurinos. Vem conosco para Avignon”. Lógico que eu ame! *(Fala isso ao mesmo tempo em que faz várias “caretas” das reações de excitação que teve. Risos).*

LC O Festival de Avignon é um dos mais importantes da Europa, o de maior prestígio. Acontece dentro do Palácio dos Papas.³ No que se chama *Cour d'honneur*, um tribunal de honra que, desde a criação do Festival por Vilar, é utilizado para apresentações de um, dois ou três espetáculos. E o ciclo de Shakespeare do *Théâtre du Soleil* foi convidado a se apresentar lá, com *Ricardo II / Richard II*, 1981, *A Noite de Reis e Henrique IV / Henry IV*, 1984.

MH Nós costurávamos os figurinos durante o espetáculo, enquanto os atores estavam no palco. Não havíamos terminado os figurinos da estreia, que eles usariam ao fim da encenação. Depois dessa criação, saí do grupo

The secret sewings of Théâtre du Soleil: Interview with costume designer Marie-Hélène Bouvet¹

FAUSTO VIANA AND ROSANE MUNIZ²

Could you tell us a little about your theatrical history? How did you start working with stage costumes?

Marie-Hélène Bouvet You're going to be surprised by my professional trajectory. In 1979, I went to the *Théâtre du Soleil* and saw a friend of Liliana's, who was working with the costumes for a tour of *Mephisto / Méphisto, le roman d'une carrière*, 1979-1980. She was outside the *Cartoucherie*, in the sun, busy putting the costumes in the wicker hamper. At that moment I thought: “That's what I want to do!” I was 28. So I had to learn how to sew, because I couldn't even use a needle. I took a nine-month course where I learned to use the industrial machine and I started making clothes; it was a technical education. In France we have these cut and sewing courses for adults. They are sponsored by the government.

Liliana Castros This is the lucky part of having a paternal State. When there are no jobs for you, you can request a change of professions. Then the State sponsors training courses in a different area. To the general public, to the garment industry.

MH After that I was introduced to the *Théâtre de Soleil*, in 1982, during the creation of Shakespeare's *Twelfth Night / La nuit des rois*, 1982. At first, I was going to stay there for just a week, since the group was in need of outside help from temporary professionals due to the amount of work. Then they told me: “We need to finish the costumes. Come with us to Avignon”. Naturally, I loved it! *(As she speaks, she makes several faces imitating her excitement reactions. Laughing).*

LC The Festival of Avignon is among the most important in Europe, the most prestigious. It takes place inside the Palace of the Popes,³ in what's called *Cour d'honneur*, an honor tribune which, since the Festival was created by Vilar, has been used for the performances of one, two or three plays. And the Shakespeare cycle of the *Théâtre du Soleil* was invited to perform there, with *Richard II*, in 1981, *Twelfth Night* and *Henry IV*, in 1984.

MH We sewed the costumes during the show, while the actors were on the stage. We hadn't finished the opening costumes that they would wear at the end of the performance. After that work I left the group, coming back only for the creation of *Henry IV*; but only as a seamstress, not as a costume designer. There were piles of work and the whole day was spent at the machine. *(At that time, the Théâtre had Nathalie Thomas and Jean-Claude Barriera as costume designers. We worked from 7 a.m. to 3 a.m. in the next morning).*

e voltei somente para a criação de *Henrique IV*; mas só como costureira, não como figurinista. Havia pilhas e pilhas de trabalho e era o dia inteiro à máquina. Nessa época, o *Théâtre* já tinha como figurinistas Nathalie Thomas e Jean-Claude Barriera. Trabalhávamos das 7 horas da manhã às 3 horas da madrugada do dia seguinte.

E lá se vão já 25 anos de trabalho...

MH Pois é... Depois, Jean-Claude Barriera saiu da companhia, e já fazia cinco anos que eu trabalhava para o *Théâtre* quando a Ariane me perguntou se eu não queria substituí-lo. Eu tinha um filho ainda bebê, mas aceitei mesmo assim. Sabia que seria difícil, mas não podia perder a grande oportunidade que se apresentava. A produção que começaria era *A Noite Maravilhosa / La Nuit Miraculeuse*, um filme de 1989. Nessa época, eu já havia aprendido um pouco a cortar – porque até então eu não sabia cortar. Eu fazia o curso à noite, tinha dois filhos, trabalhava para o *Soleil*, e tinha meu marido... (*Risos*) Era muito bom o trabalho que fazíamos. Eu aprendi na prática. É o que chamamos “aprender no palco”.

Como é trabalhar com o *Théâtre du Soleil*? Em uma das únicas entrevistas⁴ que concedeu até hoje, Nathalie Thomas disse que é muito diferente porque o trabalho não é nunca o mesmo. Que, em outros lugares, alguém faz os desenhos, chega-se a alguns modelos e outros os executam a partir daí. No *Théâtre du Soleil*, não há desenhos nem modelos e os figurinos são sempre suscetíveis a mudanças, nunca estão finalizados. Como é trabalhar assim?

MH A sala de ensaios fica bem ao lado do ateliê de figurinos, e se comunicam. Assim, antes de ensaiar, os artistas vêm nos visitar. Chega um e diz: “Vou fazer tal personagem”. No ateliê, há muitas mesas, com muitos livros. Por exemplo, em *Tambores sobre o Dique / Tambours sur la Digue*, 1999, havia livros com referências da Ásia – Japão, Coreia, Vietnã – separados por categorias; sobretudo livros de figurinos. E os atores podiam consultá-los. Inclusive nós os consultávamos o tempo todo e conversávamos sobre as personagens. Na sala de costura ficam também todos os figurinos das produções anteriores. Muitos tecidos, muitas peças. E fazemos uma bricolagem com os pedaços que resgatamos: uma touca, uma calça... Usamos muitos alfinetes de segurança. E fabricamos os figurinos assim. Procuramos o volume... Imagine, eram vinte e cinco atores e estavam todos lá, querendo fazer isso ou aquilo. Aí distribuimos as coisas, nos afastamos e olhamos. Para alguns, dizemos: “Não, você não vai assim para a sala de ensaios” – e mudamos. E assim vai até as 17 horas, quando começa o ensaio. Algumas vezes, os fazemos sair: “Vai, não dá pra dizer mais nada”. (*Risos*)

LC O que Marie quer dizer é que a preparação começa na parte da manhã e vai até a hora em que o ensaio propriamente se inicia. Mesmo quando há um texto, os ensaios começam com improvisações, nas quais cada um propõe cenas. É por isso que cada ator tem a possibilidade de inspirar-se e propor algo. Há pessoas que propõem coisas que vão muito

It's been 25 five years of work...

MH Yes, well... After that, Jean-Claude Barriera left the company. I had been five years in the *Théâtre* when Ariane asked me if I wanted to replace him. I had an infant child, but I accepted the job. I knew it would be difficult, but I couldn't miss pass up that opportunity. The production I would start in was *The Miraculous Night / La Nuit Miraculeuse*, a film of 1989. At that time, I had already learned a little how to cut – because until then I didn't know how. I took a night course, had two children, worked for the *Soleil*, and had my husband... (*laughing*) The work we did was very good; I learned by doing. It is what we call “learning on the stage”.

What is it like to work with the *Théâtre du Soleil*? In one of the few interviews⁴ she has given until now, Nathalie Thomas said it's very different because the work is never the same. That in other places there's someone who sketches, they decide about some models and other people produce the clothes. At the *Théâtre du Soleil* there are no sketches nor models and the costumes are always subjected to changes, they are never finished. What is it like to work this way?

MH The rehearsal room is next door to the costumes workshop and they communicate. So, before rehearsing, the artists pay a visit. One actor comes in and says: “I'll play that part.” In the workshop, there are many desks with many books. For example, in *The Flood Drummers / Tambours sur la Digue*, 1999, there were books with Asian references – Japan, Korea, Vietnam – separated by categories; most were costume books. And the actors could consult them. We used to consult them all the time and discuss the characters. The sewing room is also a storage area for the costumes from previous productions. Many fabrics, many garments. And we make a bricolage with the pieces we rescue: a bonnet, trousers... We use a lot of safety pins. That's how we produce a costume. We seek volume... Just imagine, there were twenty five actors and all of them are there, wanting to do this and that. Then we hand out the things, step back and observe. For some, we say: “No, you are not going into the rehearsal room like that” – and we make changes. And that goes on until five in the afternoon, when the rehearsal begins. Sometimes we have to kick them out: “Go, there's nothing more to say.” (*laughing*)

LC What Marie is trying to say is that the preparation starts in the morning and goes until the rehearsal begins. Even when there is a script, the rehearsals start with improvisation, when each one suggests scenes. That's why every actor has the responsibility to be inspired and suggest something. Some people suggest things that develop very well and others suggest something and, as she said, they are kicked off the stage. And when the character is good, the costume is good as well. It's something that happens naturally.

Nathalie also said that Ariane defines the colors of each show in the beginning of the process.

MH No. That happened specifically in the cycle *The House of Atreus*. It is not always like that. For *The House of Atreus*, four colors were suggested: white, black, red and yellow. And the work was based on the actors. The show was inspired by Kathakali. Then we started with

bem e outras que propõem algo e, como ela bem disse, são expulsas do palco. E quando a personagem está bem, o traje também está. É uma coisa que acontece naturalmente.

A Nathalie também falou que a Ariane diz quais são as cores de cada espetáculo logo no início do processo.

MH Não. Isso foi feito especificamente no ciclo de *Os Átridas*. Não é sempre assim. Para *Os Átridas*, foram propostas quatro cores: branco, preto, vermelho, amarelo. E os trabalhos foram feitos muito sobre os atores. O espetáculo era inspirado no Kathakali. Então, começamos com as formas, com a base, que estava na definição dos volumes. Mas não fizemos exatamente como o Kathakali. Por exemplo, colocamos um pequeno volume nos quadris de uma personagem, que no Kathakali é muito maior. Foram figurinos muito trabalhosos. E cada um dos atores fez o próprio adereço de cabeça. Não há nenhum igual ao outro. Nem similar. Os cabelos das personagens também.

E por falar em *Os Átridas*, existe a “cor” do *Théâtre du Soleil*. O que é exatamente isso? O vermelho *Soleil*?

MH Isso veio do nosso fornecedor de tecidos. Queríamos encontrar o vermelho do Kathakali. Fomos até Lyon e ele produziu tanto tecido vermelho para os casacos, que acabou sobrando muito tecido: que ele vendeu muito, para todo o país. Foi ele quem deu o nome de “vermelho *Soleil*”.
(*Enquanto vão passando projeções com imagens de Os Átridas, Marie Hélène comenta*)

MH Há muito trabalho para figurinistas e costureiras. Então, eu comprei os itens menores, os complementos, mas foram os atores que criaram seus desenhos e costuraram os minúsculos adereços das toucas.

Os atores se maquiavam desde o primeiro dia de ensaio. São eles que criam, também, as maquiagens de suas personagens, bem como as máscaras que utilizarão em cena. Muitas vezes, depois dos ensaios, os atores passam a noite trabalhando em suas máscaras e adereços. No *Soleil* não trabalhamos só com o sol.

LC Temos até um filme que se chama *Soleil, mesmo à Noite / Au Soleil, même la nuit*, 1996–1997.

E normalmente quanto tempo se leva para fazer tudo?

MH O tempo dos ensaios. Depende de cada espetáculo, mas geralmente vai de cinco a nove meses.

Vocês são parte integrante dos ensaios desde quando? E durante quanto tempo?

MH Desde o primeiro dia. Nossa presença nos ensaios depende da quantidade de trabalho que temos na costura. Por exemplo, em *Os Efêmeros / Les Éphémères*, 2006, não há muito a fazer na costura, pois são, sobretudo, roupas contemporâneas. Assim, todos os dias, eu via todos os ensaios.

the shapes, with the basis, which lay in the definition of volumes. But we didn't do exactly like in Kathakali. For instance, we put a small volume on the hips of a character, whereas with Kathakali it's much bigger. Those were very labored costumes. And each actor made his or her own hair prop. There weren't any two that were alike. Not even similar. Neither were the hairstyles of the characters.

Speaking of *The House of Atreus*, is there a “color” of *Théâtre du Soleil*. What is it exactly? The *Soleil* red?

MH That started with our fabric supplier. We wanted to find the Kathakali red. We went to Lyon and he manufactured too much fabric for the coats, so a lot of the fabric was not used; he sold a lot of it, all around the country. He was the one to call it “*Soleil* red”.

(*The images of The House of Atreus are projected, Marie-Hélène comments*)

MH There's plenty of work for designers and seamstresses. So I bought the smaller items, the complements, but it was the actors themselves that created their sketches and sewed the tiny props onto the bonnets.

The actors wear makeup from the very first day of rehearsal. They also create the makeup for their characters, as well as the masks that they wear on stage. Many times, after the rehearsals, the actors spend the night working on their masks and props. At the *Soleil* we don't only work when the sun's out.

LC We even have a film called *Soleil, even at Night / Au Soleil, même la nuit*, 1996–1997.

And how long does it usually take to do all that?

MH The time of the rehearsals. It depends on the show, but usually between five and nine months.

Since when do you become an integrated part of the rehearsals? And for how long?

MH Since day one. Our presence in the rehearsals depends on the amount of work we have to sew. For instance in *The Ephemerals / Les Éphémères*, 2006, there wasn't much to sew because they are mostly contemporary clothes. So, I watched all the rehearsals.

LC In our work style, Marie-Hélène and the people working with her need to watch the rehearsals. Despite the existence of an initial idea, there is a transformation going on throughout the entire period of constructing the spectacle in the rehearsals. That evolution must be followed, otherwise what she ends up making in the studio might not make any sense, like just a week ago. So, she watches the rehearsals, becomes aware of the evolution and collaborates in a different way, according to the needs of each actor. Then there is a closer dialogue between Ariane and Marie-Hélène; they talk a lot. For instance, she comes over and mentions: “This actor seems to have a problem, he doesn't know how to wear this the right way... Could you suggest another garment...”. This kind of dialogue, this intimacy between creators, they have that.

MH On the other hand, it's not always possible to attend all the rehearsals. As I said, it depends on the amount of sewing. But as the actors are quite close to us, they are always telling us what needs to be done. It is a team effort.

LC Da forma como trabalhamos, é necessário que Marie Hélène e as pessoas que trabalham com ela assistam aos ensaios. Porque há uma ideia inicial, mas ocorre uma transformação durante todo o período de construção do espetáculo nos ensaios. É necessário seguir essa evolução, senão o que ela poderia chegar a fazer no ateliê não tem mais sentido, como há uma semana. Então, ela assiste aos ensaios, dá-se conta da evolução e colabora de outra maneira, de acordo com o que cada um dos atores necessita. Há aí ainda um diálogo mais estreito entre Ariane e Marie Hélène, que conversam muito. Por exemplo, ela chega e comenta: “Esse ator parece ter um problema de não saber vestir bem isso... Poderia sugerir-lhe outra roupa...”. Esse tipo de diálogo, de intimidade de criadores, elas possuem.

MH Por outro lado, nem sempre é possível estar presente aos ensaios. Como já disse, depende da quantidade de trabalho na costura, Como, porém, os atores estão muito próximos de nós, eles estão sempre nos dizendo o que precisa ser feito. É um trabalho feito em parceria.

Quem faz o tingimento dos tecidos? E de que maneira ele é feito?

MH Nós. Na *Cartoucherie* mesmo. Às vezes, amarramos os tecidos no carro e saímos assim, para desgastá-los. Nós temos uma betoneira, que a Isabel de Maisonave usou na produção de *A Noite Maravilhosa*. Ela fez muitos tingimentos e pátinas para o filme. E usava pedras dentro da máquina.

LC A Ariane chamou Isabel de Maisonave, que trabalha esporadicamente com o *Soleil*, porque ela tem uma qualidade muito especial, que são os tingimentos e as cores que põe nos tecidos. E a especificidade de seu trabalho é usar a betoneira – equipamento para fazer concreto –, onde ela coloca às vezes pedras, às vezes pregos e outros elementos que vão compondo as modificações nos tecidos.

MH Os trajes desse filme tinham que ter trezentos anos e eram 350 figurinos!

E vocês viajam sempre com o Théâtre nas turnês?

MH Sim. Porque nós é que cuidamos de tudo: da instalação, dos camarins, de ajudar a vestir os atores, de conferir e montar os cenários. E também fazemos um acompanhamento de manutenção.

LC Com o processo de criar os figurinos desde o primeiro dia de ensaio, há um desgaste natural do tempo. Assim, quando chega a estreia, os trajes já estão precisando de manutenção. Há uma evolução e utilização dos costumes durante o tempo de ensaios.

MH Quando os atores vêm à costura para me dizer que personagem irão propor, eu os ajudo a construir os figurinos nos corpos deles. Esses figurinos vão evoluindo até o dia da estreia: muitas vezes, permanecem como eram no primeiro dia, mas algumas vezes evoluem um pouco; ou muito. Lembro-me muito bem, por exemplo, do figurino da Delphine Cottu, que interpretava uma refugiada russa chamada Babouchka, em *A Última*

Who dyes the fabrics? And how is it done?

MH We do it. Right there at the *Cartoucherie*. Sometimes we tie the fabrics to the car and drive around to wear them out. We have a concrete mixer used by Isabel de Maisonave in the production of *The Miraculous Night*. She did a lot of the dyeing and the patinas for the movie. And she put stones in the machine.

LC Ariane called Isabel de Maisonave, who occasionally works with the *Soleil*, because she has a very special quality – specifically the dyes and the colors she confers to fabrics. And her specialty is the use of the concrete mixing machine, where she sometimes puts stones, sometimes nails and other elements that will gradually effect the changes in the fabrics.

MH The costumes in this movie had to be 300 hundred years old and there were 350 garments!

And you always travel with the Théâtre in the tours?

MH Yes. Because we attend to everything: the installation, the dressing rooms, checking and assembling the sets. And we also monitor the maintenance.

LC With the process of creating the costumes since the first day of rehearsal, there is a natural wearing out that happens over time. So, before the opening, the costumes are already in need of maintenance. There is an evolution and utilization of the costumes during the rehearsal period.

MH When the actors come to the studio to tell me which character they will suggest, I help them build the costumes on their bodies. These costumes will evolve up until the premiere: often times they remain as they were on the first day, but sometimes they evolve a little, or a lot. I remember very well, for instance, the costume for Delphine Cottu, who played a Russian refugee called Babouchka in *The Last Caravansery / Le Dernier Caravanserail*, 2003. She was a fat Russian grandmother. The costume was quite contemporary. We put many garments on the hangers: coats, blouses, scarves, shoes, stockings... everything properly identified. Then we started to find the character: each one tries on a garment, puts a prop on the head, a plastron, adds on to the rear end... (*Mimics the characters. Laughing*) We laugh a lot because it's really funny. On the opening day, there was Delphine, dressed exactly as she was on the day she put her character together. Since the first day of rehearsals, the actors work with their costumes on, so at the premiere, they are an integral part of the character. The actor is already comfortable with the fabrics, the volume, the weight. It's not like you see sometimes in plays where an actor enters the stage somewhat clumsily, unable to move because of the costume.

We'd like to know a little about the creation process for the Shakespeare cycle. (We start to project images of the cycle)

MH There were no sketches. Everything was done on the actors, with the fabrics available.

LC (*Pointing to the photo of Henry iv*) The upper part on Georges Bigot is a piece from a *Molière* outfit.

MH Because the costumes are picked from all the garments available at the theater.

LC I did that in *Richard II* with a Louis XIV collar from *Molière* that the actor had placed across his chest. The staff of the sewing studio had to sew it as a detail invented

Estalagem / Le Dernier Caravanseraïl, 2003. Ela era uma gorda vovó russa. O figurino era bastante contemporâneo. Colocamos nas araras muitos trajes: casacos, calças, saias, blusas, lenços, sapatos, meias... tudo devidamente classificado. Daí começamos a achar a personagem: cada um experimenta uma peça, põe um adereço na cabeça, coloca um peitão, aumenta o bumbum... (*Faz alguns trejeitos da personagem. Risos*). Damos muita risada, porque é engraçado. No dia da estreia, lá estava Delphine, vestida exatamente como no dia em que montou sua personagem. Desde o primeiro dia de ensaio, os atores trabalham vestidos com os figurinos e, dessa forma, na estreia, eles fazem parte integrante da personagem. O ator já está habituado ao tecido, ao volume, ao peso. Não é como se vê, às vezes, em alguns espetáculos, um ator que entra em cena sem jeito, sem conseguir se mexer por causa do figurino.

Gostaríamos de saber um pouco sobre o processo de criação para o ciclo de Shakespeare. (*Começamos a projetar imagens do ciclo*)

MH Não houve nenhum desenho. Tudo foi feito sobre o ator, com os tecidos disponíveis.

LC (*Apontando para a foto de Henrique IV*) A parte de cima de Georges Bigot é o pedaço de um traje de *Molière*.

MH Porque os figurinos são selecionados entre todos os trajes que há no teatro.

LC Eu fiz no *Ricardo II*, com uma gola do Luís XIV, de *Molière*, que o ator colocou transversalmente no peito. As pessoas do ateliê de costura tiveram de reconstruí-lo como um detalhe inventado pelo ator; quase fazê-lo novamente, porque já estava todo destruído. E era parte da sua personagem. Começou no primeiro dia em que ensaiou e passou a fazer parte da personagem, como se o Ricardo II o houvesse usado sempre.

MH Podemos dizer que os atores se servem dos figurinos existentes e do que se passa na cabeça deles para propor, por exemplo, o adereço que Liliana mencionou. E nós, a partir da base oferecida, fazemos novas proposições que ampliam e dão forma à inspiração inicial. O figurino que resulta desse processo chega pronto. Um traje bem-sucedido é uma roupa no interior da qual o ator se sente à vontade. Um figurino que não aparece tanto porque o que vemos é a personagem.

Como é trabalhar com um ator como Georges Bigot? Até que ponto ele contribui para criação de um traje?

MH Georges Bigot não é o melhor exemplo. Porque ele gosta dos figurinos, tem ideias, mas não necessariamente sensibilidade para a escolha dos materiais. Para os figurinos, ou você tem jeito ou não. Assim, é necessário ajudá-lo, motivá-lo na eleição dos materiais. Ele não tem naturalmente o sentido para encontrar as coisas. Mas participa. Já Simon Abkarian, por exemplo, propõe muito.

by the actor; they had to do it almost entirely because it was practically ruined. And it was part of his character. It started on the first day of rehearsals and became a part of the character, as if Richard II had always worn it.

MH We can say that the actors help themselves from the existing costumes and from what's in their minds to suggest – for instance, the prop Liliana mentioned. And we, from the base that's offered, make new suggestions that increase and shape their first inspiration. The costume that results from this process is practically ready. A successful costume is the garment in which the actor feels at ease. A costume that does not stand out because what we see is the character itself.

What is it like working with an actor like Georges Bigot? To what extent does he add to the creation of a costume?

MH Georges Bigot is not the best example. He likes costumes, he has ideas, but he's not necessarily sensible when choosing materials. For the costumes, either you have a way with them or you don't. So, we need to assist him, motivate him when choosing the materials. He does not have a natural sensibility in composing the clothes. But he participates. Now Simon Abkarian, for instance, suggests a lot.

(*Showing photos of Georges Bigot in Henry IV*) **How was the transition from the first suggestion to the final costume, with completely different materials?**

MH The upper part of the costume is a piece of a *Molière* costume. Georges was quite inspired, in color and shape, with this aerial photograph which was still a rehearsal costume. Then, all the rest of the composition is nothing but bits of silk. From the aerial photo, he sought and chose the colors. I am not in the photo, but I was at his side when he chose the fabrics. We needed to be careful because in the Shakespeare staging we gave the actors a lot of freedom in selecting their fabrics. They could rip a heap of silk as if they were ripping a piece of cotton. Or even cut up a very fine gold lace to use just a tiny bit. There was a lot of waste throughout the process. Hence the need for supervised freedom. (*laughing*)

What is it like working with Ariane Mnouchkine? She is a creator. Does she take a lot of notes? What is it like creating with her? Do you create together or she gets started first?

MH It depends on the staging. It's not always the same or I wouldn't have stayed there for 25 years.

LC What happens is that every time, even for Ariane, the methods are different. It's not about finding a recipe and using it each time. No. Every time she puts herself to the test. She finishes a play and erases it all. Starts from scratch. It's like that for everything. The method of rehearsing with the costumes since day one is the same, but the colors change, the materials change, the continent changes, and each time is a new learning process. That's why Marie-Hélène says you can work so many years with the *Soleil*; because for every new staging it's completely changed.

MH It's always new. If we're making a play about Holland, we discover Holland. If it's about Cambodia, we learn



Pouco aberto ao espectador comum, este galpão é onde acontece a criação e execução dos trajes do Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, 2002 (FOTO Fausto Viana) / The common spectator has no access to the facilities where the costumes are created and made at the Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, 2002 (PHOTO Fausto Viana)

(Mostrando fotos de Georges Bigot em *Henrique IV*) **Como se passou da primeira proposição ao figurino final, com materiais completamente diferentes?**

MH A parte de cima do figurino é um pedaço do traje de *Molière*. Georges ficou muito inspirado, na cor e na forma, com essa foto aérea, que ainda era com um figurino de ensaio. Depois, todo o resto da composição não passa de pedaços de seda. A partir da foto aérea, ele procurou e escolheu as cores. Eu não estou na foto, mas estava ao seu lado enquanto ele escolhia os tecidos. Era necessário prestar atenção porque na montagem de Shakespeare demos muita liberdade aos atores para escolher entre os tecidos. Eles podiam rasgar um monte de seda como rasgavam um pedaço de algodão. Ou ainda cortar um galão muito bonito para usar só um pedacinho. Houve muito desperdício durante o processo. Daí a necessidade de uma liberdade supervisionada. (*Risos*)

Como é trabalhar com Ariane Mnouchkine? Ela é uma criadora, faz muitas anotações? Como é criar com ela? Vocês criam juntas ou ela começa?

MH Isso depende do espetáculo. Não é sempre igual, senão eu não estaria lá há 25 anos.

LC O que acontece é que a cada vez, para a própria Ariane, os métodos são distintos. Não é como encontrar uma receita boa e usá-la sempre. Não. A cada vez ela se põe à prova. Termina um espetáculo e apaga tudo. Começa do zero. E isso é para tudo. O método de começar a ensaiar com

about Cambodia. The same happened with Kathakalis, about the dances...

LC For *The Flood Drummers*, for instance, Marie-Hélène and a group of actors were paid to travel and get a closer feeling of what the oriental theater is like. They went to Korea and Taiwan.

(When we showed photos of *Twelfth Night*) **That was your debut at the Soleil as a seamstress. Would you like to say something about the costumes?**

MH Yes, I have something to say about these sarouel pantaloons that go down to the knees. I probably made fifty of them. It's an Indian sarouel. It must be cut obliquely, pass under the leg, with a ruffle on the top; underneath, in the legs, there are lots of folds. It was hard to find the exact height Ariana wanted. So Jean-Claude made several of them - long, shorter, medium -, with lots of stitches and little buttons. We managed to get what she wanted almost at the opening day. And we use these costumes a lot in rehearsals. They still fit. Yes, because we also lend costumes to the small groups in France that ask us for them. Since we are a government-sponsored theater company, every tax-paying French citizen has this right. And we have a responsibility to keep trading.

LC We store everything we produce. Sometimes we give costumes as gifts or lend them to small companies that don't have the economic means to produce them. One third of *Soleil's* funds comes from subsidies and two thirds are our own resources; so we have the obligation to be generous. With the new companies, with young people, with people who know that the *Soleil* also created their own company. It's been over 40 years.

o figurino desde o primeiro dia é o mesmo, mas as cores mudam, os materiais mudam, o continente muda, e a cada vez é um novo aprendizado. É por isso que Marie Hélène diz que é possível trabalhar tantos anos com o *Soleil*; porque a cada montagem a mudança é geral.

MH É sempre novo. Se fazemos um espetáculo sobre a Holanda, descobrimos a Holanda. Se o espetáculo é sobre o Cambodja, descobrimos o Cambodja. Vale o mesmo sobre os Kathakalis, sobre a dança...

LC Para o *Tambores sobre o Dique*, por exemplo, Marie Hélène e um grupo de atores tiveram uma viagem paga para obter uma impressão mais próxima do que acontecia com o teatro oriental. Foram para a Coreia e o Taiwan.

(Ao mostrar fotos de *A Noite de Reis*) **Esta foi a sua estreia no *Soleil* como costureira. Quer falar algo sobre este figurino?**

MH Sim, tenho algo a dizer sobre este saruel, uma pantalone que vai até os joelhos. Eu provavelmente fiz cinquenta peças desse tipo. É um saruel indiano. Ele deve ser cortado enviesado, passar por baixo da perna, com um babado em cima; embaixo, nas pernas, tem muitas pregas. Foi muito difícil descobrir a altura exata que a Ariane queria. O Jean-Claude fez várias – compridas, mais curtas, medianas –, com muitas costurinhas e pequenos botões. Chegamos ao que ela queria quase no dia da estreia. E usamos muito esse figurino para os ensaios. Ele serve até hoje. Sim, porque também emprestamos figurinos para as pequenas companhias francesas que nos fazem essa solicitação. Já que somos um teatro subvencionado pelo estado, cada francês que paga seu imposto tem esse direito. E nós temos o dever de continuar essa troca.

LC Guardamos tudo o que produzimos. Às vezes, damos figurinos de presente ou os emprestamos às pequenas companhias que não tem economicamente os meios de produzi-los. O *Soleil* tem um terço de subvenção pública e dois terços de recursos próprios; então, tem a obrigação de ser também generoso. Com as novas companhias, com os jovens, com as pessoas que sabem que o *Soleil* também criou a própria companhia. São mais de quarenta anos.

(Ao mostrar fotos de Ricardo II) **E sobre este figurino?**

MH Podemos falar do peso dos costumes. Os figurinos femininos eram de veludo e se compunham de três ou quatro saias sobrepostas. Eram, portanto, muito pesados. E as atrizes faziam a entrada correndo! E as saias acompanhavam o movimento. Quando havia saltos, se viam todas. E eram de diferentes cores, tecidos e materiais.

LC É interessante falar que há muitos anos a Marie Hélène tem uma relação muito forte com uma pessoa de Lyon, praticamente uma relação familiar. Quando há tecidos especiais – sobras de criações feitas para a igreja, por exemplo –, essa pessoa liga para ela avisando. Então ela entra em contato, e aí nos vendem ou nos dão essas sobras. Assim, Marie Hélène tem um estoque de coisas incríveis, coisas que provavelmente nunca serão usadas. Por isso ela falou em dar aos atores uma liberdade supervisionada. É como uma incrível caixa de Pandora! Há tantos materiais para poder imaginar e inventar...

(When showing photos from *Richard II*)

What about these costumes?

MH We can speak about the weight of these costumes. The women's costumes were made of velvet and had three or four overlapping skirts. They were, therefore, very heavy. And the actresses came onto the stage running! And the skirts followed the movement. When they leaped, the whole skirts were visible. And they were different in colors and materials.

LC It's important to say that for many years now Marie-Hélène has maintained a steady relationship with a person from Lyon; it's practically a family relationship. When there are special fabrics – left-overs from the creations made for the church, for example –, this person calls and tells us. Then she gets in touch and they sell or give us those remainders. So, Marie-Hélène has a stock of amazing things that will probably never be used. That's why she spoke of giving the actors some supervised freedom. It's like opening Pandora's box! There are so many materials to imagine and invent with...

And how do you organize the fabrics at the *Soleil* studio?

By color or type of fabric?

MH The most valuable are usually stored in the upper part of the lockers. It all depends on the show. At every production I rearrange the fabrics: the less useful ones stay on top and the most useful, below.

Getting back to the heavy skirts of *Richard II*, we would like to ask if they were handmade or machine-sewed.

MH The skirts had a broad waist, with suspenders. In the machine, the needles would break; then they had to be handmade. For the actresses, we came up with a special solution. Shakespeare served as an experience to make the women's costumes less difficult to wear. We made a dress with a waistcoat of wide straps that was closed in front with Velcro and on the waist it was fixed to the skirts with laces and eyelets. The volume was obtained with several skirts overlapped at different heights. For instance, in the costumes of *The House of Atreus* (shows the cover photo of the magazine with the round skirt spinning), Ariane wanted it to have three colors. We made skirts with various colors that were sewed to the red skirt underneath. They had to be well-regulated, with a five-milimeter difference one from the other. Something that goes almost unnoticed, but it was there. The first rehearsal was very funny. After noon, everybody was on the stage and Ariane said to me: "We need to see a bit more of each color." Then I told the actors to breathe, so that their clothes would go up and the layers of skirts would show up a bit more (laughing). After that, we placed all the skirts on the stage, opened. The skirt of the photo was seven meters high. Then we made marks at every five millimeters and started to curl them up on top of the fixed base. In this way, we could see the yellow, the black, the red, though everything was fixed on the red base, on a flat surface. And that produced the difference we would see afterwards.

1 Interview with Marie-Hélène Bouvet, costume designer for the French theater group Théâtre du Soleil, in the presence of Líliliana Castros, public-relations agent for the group, conducted

E como você organiza os tecidos no ateliê do *Soleil*? Por cores, tipos de tecido?

MH Os mais valiosos normalmente são guardados na parte de cima dos armários. Tudo depende do espetáculo, porém. A cada produção, eu arrumo os tecidos: os menos úteis ficam no alto e os úteis, embaixo.

Voltando às saias pesadas de *Ricardo II*, gostaríamos de perguntar se elas foram feitas a máquina ou a mão.

MH As saias tinham uma cintura grossa, com suspensórios. Na máquina, a agulha quebrava; então, tinha que ser a mão mesmo. Para as atrizes, nós encontramos uma solução especial. Shakespeare serviu de experiência para que os figurinos femininos fossem menos difíceis de suportar. Fizemos um vestido com um colete de alças largas, que era fechado com velcro na frente e, na cintura, era fixado às saias com laços em ilhoses. O volume era obtido com várias saias sobrepostas em diferentes alturas. Por exemplo, para o figurino de *Os Átridas* (mostra a foto de capa da revista ilustrada, com a saia vermelha rodando), Ariane queria que ele tivesse três cores. Fizemos saias de várias cores, que eram costuradas na saia vermelha de baixo. Era necessário que elas estivessem bem reguladas, cerca de cinco milímetros de diferença uma da outra. Algo imperceptível, mas que existe. O primeiro ensaio foi muito engraçado. Depois do meio-dia, estavam todos no palco e a Ariane me dizia: “É preciso que se veja um pouco mais de cada cor.” Então eu pedi para os atores respirarem, pois assim a roupa subia e as camadas da saia apareciam um pouco mais (*Risos*). Depois, colocamos todas as saias no plano, abertas. A saia da foto tinha sete metros de altura. Então, marcamos de cinco em cinco milímetros e fomos franzindo sobre a base fixa. Assim se viam o amarelo, o preto, o vermelho, mas tudo fixado sobre a base vermelha, no plano. E isso dava a diferença que víamos depois.

in the Scenography Room at ECA-USP, in the presence of undergraduate and graduate students from the Scenic Arts course. The second part of this interview, about the creation of the costumes for the show *The Ephemerals*, appeared in Revista Sala Preta, a publication of the Graduate Program in Scenic Arts from the University of São Paulo's School of Communications and Arts, ed. 7, 2007, p.117-122, and can be read online at http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF07/SP07_015.pdf

- 2 Transcribed and Translated from French to Portuguese by Rosane Muniz
- 3 The Avignon Festival was created by Jean Vilar in 1947. During three weeks in the month of June, the best in contemporary European creation is presented by artists from various backgrounds and generations. There are over 40 spectacles, presented at over 20 locales ranging from small chapels, with just 150 seats, to the court of honor in the Palaces of Popes (*Cour d'honneur du Palais des papes*), with two thousand seats. Learn more at the Festival's official site: <http://www.festival-avignon.com/>
- 4 The interview cited (*Les costumes se créent avec les comédiens au fil des répétitions, Théâtre aujourd'hui*, n°1 (Les Atrides au Théâtre du Soleil), CNDEP, 1992, pp.30-34.) is translated in its entirety in Appendix II, of Volume II, of the doctoral thesis of VIANA, Fausto Roberto Poço. *O figurino das renovações cênicas do século XX: um estudo de sete encenadores / The costume design of scenic renovations in the 20th century: a study of seven stage directors*. São Paulo, ECA - USP, 2004. Doctoral thesis, p.530-532.

- 1 Entrevista com Marie-Hélène Bouvet, figurinista do grupo teatral francês Théâtre du Soleil, com a presença de Liliana Castros, relações-públicas do grupo, realizada na Sala de Cenografia da ECA-USP, com a presença dos alunos de graduação e pós-graduação do curso de Artes Cênicas. A segunda parte desta entrevista é sobre a criação de figurinos para o espetáculo *Les Éphémères*, foi publicada na Revista Sala Preta, publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP, ed. 7, 2007, p.117-122, e pode ser lida no site <eca.usp.br/salapreta/PDF07/SP07_015.pdf>
- 2 Transcrição e Tradução Francês/Português: Rosane Muniz
- 3 O Festival de Avignon foi criado por Jean Vilar em 1947. Durante três semanas, no mês de julho, o melhor da criação contemporânea europeia é apresentado por artistas de diversas origens e gerações. São mais de quarenta espetáculos, representados em mais de vinte lugares, que vão de pequenas capelas, de 150 lugares, ao tribunal de honra do Palácio dos Papas (*Cour d'honneur du Palais des papes*), com 2 mil lugares. Saiba mais no site oficial do Festival: <www.festival-avignon.com>
- 4 A entrevista citada (*Les costumes se créent avec les comédiens au fil des répétitions, Théâtre aujourd'hui*, n°1 (Les Atrides au Théâtre du Soleil), CNDEP, 1992, pp.30-34.) está traduzida, na íntegra, no Apêndice II, do Volume II, da tese de doutoramento de VIANA, Fausto Roberto Poço. *O figurino das renovações cênicas do século XX: um estudo de sete encenadores*. São Paulo, ECA - USP, 2004. Tese de doutorado, p.530-532.