



# Na Estante da Moda

Luciana da Silva Bertoso  
(Organizadora)

Luciana da Silva Bertoso  
(Organizadora)

## Na Estante da Moda

Atena Editora  
2019

2019 by Atena Editora  
Copyright © Atena Editora  
Copyright do Texto © 2019 Os Autores  
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora

**Editora Executiva:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira  
**Diagramação:** Lorena Prestes  
**Edição de Arte:** Lorena Prestes  
**Revisão:** Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

### **Conselho Editorial**

#### **Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Ciências Agrárias e Multidisciplinar**

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

## Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina  
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

## Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

## Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico  
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof.<sup>a</sup> Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia  
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista  
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Prof.<sup>a</sup> Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal  
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará

<b>Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)</b>	
N144	Na estante da moda [recurso eletrônico] / Organizadora Luciana da Silva Bertoso. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. – (Na Estante da Moda; v. 1)  Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-335-4 DOI 10.22533/at.ed.354192205  1. Moda – Pesquisa – Brasil. 2. Moda – Estilo. 3. Vestuário. I. Bertoso, Luciana da Silva. II. Série.  CDD 746.9209
<b>Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422</b>	

Atena Editora  
Ponta Grossa – Paraná - Brasil  
[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)

## APRESENTAÇÃO

A obra “*Na estante da moda*” da Atena Editora, organizada em dois volumes, aborda pesquisas interpretadas por diversas perspectivas. A moda pode ser interpretada como um fenômeno, pelo qual ocorrem mudanças e transformações, envolve aspectos sociais, ambientais, econômicos e políticos. E além disso a indústria da moda engloba inúmeros processos e *stakeholders*, desde a extração da matéria-prima até o fim da vida útil de uma peça de vestuário, calçado, acessório entre outros produtos. O primeiro volume apresenta 21 capítulos e se inicia com uma abordagem histórica e sociocultural da moda, com pesquisas sobre o vestuário e as relações sociais hierárquicas, apontando como a partir da vestimenta se davam as relações de classes no Brasil, bem como a identidade da moda brasileira foi influenciada por determinadas culturas, como a europeia, africana e indígena. Nesse sentido, a moda é tratada como fenômeno que traz o novo como fator de estratificação social, diferenciação, e construção de identidades abordado também por perspectivas semióticas e psicanalíticas.

Sendo assim é possível ainda relacionar a moda com a produção da indumentária cênica, apontando como esta auxilia na construção das identidades dos personagens e as percepções acerca dos processos de construção do figurino.

Já o volume dois nos seus 36 capítulos trata a moda no âmbito da cadeia produtiva têxtil e de confecção que envolve os processos e empresas que atuam no desenvolvimento de produtos de moda, desde a extração da matéria-prima até o uso e descarte do vestuário. Aborda o design, a inovação e os processos criativos, como também a sustentabilidade econômica, ambiental e social. E finaliza com discussões acerca da moda no âmbito educacional.

As possibilidades de pesquisas e discussões sobre moda são vastas, por isso neste livro tentamos abordar alguns trabalhos que retratam um panorama geral, com os principais temas relevantes para a área.

Ademais, esperamos que este livro possa fortalecer as pesquisas em moda apontando os desafios e oportunidades, e instigando pesquisadores, professores, designers e demais profissionais envolvidos ao debate e discussão de um setor que impacta de forma significativa no mundo.

Luciana da Silva Bertoso

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
POIRET E IRIBE: REFLEXÕES ENTRE MODA E HISTÓRIA	
<a href="#">Camila Carmona Dias</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.3541922051</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>13</b>
A EUROPEIZAÇÃO DA INDUMENTÁRIA BRASILEIRA RETRATADA POR JEAN-BAPTISTE DEBRET	
<a href="#">Elton Luís Oliveira Edvik</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.3541922052</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>23</b>
JEAN- BAPTISTE DEBRET E O VESTIR FEMININO NO BRASIL	
<a href="#">Marina Seif</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.3541922053</b>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>36</b>
INSPIRAÇÃO CANGAÇO	
<a href="#">Ingrid Moura Wanderley</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.3541922054</b>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>50</b>
A SEMIÓTICA NO MUNDO DA MODA: UMA VISÃO PSICANALÍTICA	
<a href="#">Gabriela Cristina Maximo</a>	
<a href="#">Evandro Fernandes Alves</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.3541922055</b>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>59</b>
O GLAMOUR DESPOJADO DA MARCA MARC JACOBS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA	
<a href="#">Daniela Nery Bracchi</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.3541922056</b>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>66</b>
O CORPO NÔMADE E A INDUMENTÁRIA CIGANA: O CASO DOS CALONS DO ESTADO DE SÃO PAULO	
<a href="#">João Gabriel Farias Barbosa de Araújo</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.3541922057</b>	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>83</b>
REFLEXÕES SOBRE MODA E GÊNERO: UMA TEORIA DA REAPROPRIAÇÃO E RESISTÊNCIA	
<a href="#">Camila Carmona Dias</a>	
<a href="#">Cayan Santos Pietrobelli</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.3541922058</b>	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>95</b>
MODA NÃO-BINÁRIA: DA DISCUSSÃO PARA A EXECUÇÃO	
<a href="#">Barbara Evelyn Brito da Silva,</a>	
<a href="#">Helder Alexandre Amorim Pereira</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.3541922059</b>	

<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>110</b>
A IMPORTÂNCIA DA MODELAGEM NA UNIFICAÇÃO DE GÊNEROS	
Fabiana Caldeira Tridapalli	
Glória Lopes da Silva	
<b>DOI 10.22533/at.ed.35419220510</b>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>120</b>
A MODA QUE ESTÁ NA MODA: COLEÇÃO “DIVERSOS CAMPOS”	
Lisete Arnizaut de Vargas	
<b>DOI 10.22533/at.ed.35419220511</b>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>132</b>
MODA PROPRIETÁRIA: UMA ANALOGIA ENTRE SISTEMAS DE COMPUTADOR E O SISTEMA DA MODA	
Yasmin Alexandre Có	
Cláudia Regina Garcia Vicentini	
<b>DOI 10.22533/at.ed.35419220512</b>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>143</b>
PRÁTICAS COMUNICACIONAIS NO VAREJO DE MODA: APROPRIAR PARA ESTABELEECER IDENTIDADE	
Natalia Colombo	
<b>DOI 10.22533/at.ed.35419220513</b>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>155</b>
REFLEXÕES DE SIGNOS DA MODA NO AMBIENTE ESCOLAR	
Laise Ziger	
Edivaldo José Bortoleto	
Fábio Daniel Vieira	
Everton Gabriel Bortoletti	
<b>DOI 10.22533/at.ed.35419220514</b>	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>161</b>
O PROCESSO CRIATIVO DOS TRAJES DE CENA DA INSTAURAÇÃO CÊNICA “NO ME KAHLO”	
Surama Sulamita Rodrigues de Lemos	
Nara Graça Salles	
<b>DOI 10.22533/at.ed.35419220515</b>	
<b>CAPÍTULO 16</b> .....	<b>170</b>
A TEMPESTADE (1990): TRAJES PARA UM ENSAIO MINIMALISTA	
Sérgio Ricardo Lessa Ortiz	
<b>DOI 10.22533/at.ed.35419220516</b>	
<b>CAPÍTULO 17</b> .....	<b>181</b>
DESIGN DO FIGURINO DO GRUPO TAO DRUMS	
Amy Nagasawa Maitland	
<b>DOI 10.22533/at.ed.35419220517</b>	

<b>CAPÍTULO 18</b> .....	<b>189</b>
A HISTÓRIA DO FIGURINO NO CINEMA PORTUGUÊS: JASMIM DE MATOS Nívea Faria Souza DOI 10.22533/at.ed.35419220518	
<b>CAPÍTULO 19</b> .....	<b>197</b>
FIGURINOS DE VICTOR MOREIRA PARA OS PERSONAGENS DEMÔNIOS DA “PAIXÃO DE CRISTO” Andréa Cavalcante de Almeida Queiroz DOI 10.22533/at.ed.35419220519	
<b>CAPÍTULO 20</b> .....	<b>213</b>
MADemoiselle NOUVELLE VAGUE: O EMPODERAMENTO FEMININO POR MEIO DO FIGURINO Morena Panciarelli DOI 10.22533/at.ed.35419220520	
<b>CAPÍTULO 21</b> .....	<b>221</b>
TRAJE DE CENA: A POESIA VISUAL DA LOUCURA COMO PERSPECTIVA CRIATIVA CÊNICA Surama Sulamita Rodrigues de Lemos Nara Graça Salles DOI 10.22533/at.ed.35419220521	
<b>SOBRE A ORGANIZADORA</b> .....	<b>233</b>



## FIGURINOS DE VICTOR MOREIRA PARA OS PERSONAGENS DEMÔNIOS DA “PAIXÃO DE CRISTO”

**Andréa Cavalcante de Almeida Queiroz**

Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Instituto de Ciências Humanas Comunicação e Arte - ICHCA Maceió - Alagoas

**RESUMO:** Este artigo explanará a trajetória e os processos criativos do figurinista Victor Moreira no espetáculo Paixão de Cristo, de Nova Jerusalém (PE), precisamente dos personagens Demônios. É uma sinopse da dissertação de Mestrado A Indumentária do Espetáculo Cênico da Paixão de Cristo, em Nova Jerusalém (PE): transformação dos figurinos de Herodes e Pilatos, e transfiguração dos Demônios – de 1954 a 2004.

**PALAVRAS-CHAVE:** Figurino, Teatro, Processos.

**ABSTRACT:** This article wants to explain the history and the creative process of the costume designer Victor Moreira for the play of “Passion of Christ”, mainly the Demons characters. It’s a synopsis of the Master’s dissertation “A Indumentária do Espetáculo Cênico da Paixão de Cristo, em Nova Jerusalém (PE): transformação dos figurinos de Herodes e Pilatos, e transfiguração dos Demônios – de 1954 a 2004.”.

**KEYWORDS:** Costume, Theater, Processes.

### INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe a investigação e a análise dos processos de criação, de produção e caracterização das personagens Demônios, do espetáculo Paixão de Cristo, realizado anualmente em Nova Jerusalém – PE, criados pelo estampador têxtil, estilista, cenógrafo, aderecista e figurinista, Victor Moreira, de 1954 a 2004.

Suas composições de criação passam das pranchetas para as oficinas, das oficinas para os palcos, e se ancoram em pesquisas que abordam religiosidade, cultura, história da arte e moda, como aponta Ecléa Bosi:

Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade. (1997, p.63).

Dessa maneira, a história, vivida anteriormente por quem conta, vai sendo revivida, e através desse registro oral perpetua-se a valorização da história, das memórias das famílias, dos grupos e das sociedades.

Na esteira dessas reflexões, convém apontar Victor Moreira, pela importância do conjunto de sua obra para o teatro pernambucano, tornando-o uma referência, ao

longo de mais de 60 anos dedicados ao teatro, como figurinista. Desse modo, este trabalho talvez venha servir de referência a profissionais, acadêmicos e interessados no campo das artes cênicas.

Victor Moreira, odontólogo por formação e artista por vocação é filho de Leovigildo Martins Moreira e Maria Eugênia Fernandes Moreira. Quando criança adorava brincar nas ladeiras da cidade de Olinda, onde nasceu. Desenhar no terreiro de areia batida na sua casa era uma das suas brincadeiras favoritas, sendo esta brincadeira interrompida cedo por causa de problemas asmáticos. Para que não parasse de desenhar, o pai do artista comprou-lhe lápis e papel, para que ele não parasse de desenhar. Ainda criança brincava com os primos de fazer teatro usando como cenários e figurinos os lençóis e as colchas de casa.

Muitas curiosidades influenciaram Victor Moreira na infância, destaque quando ele passou a frequentar o cinema de propriedade de seu avô e da amizade com o funcionário Sr. Bajado<sup>1</sup> desenhador de cartazes dos filmes. Ele permitia Victor observar a elaboração e a execução dos painéis que seriam expostos na frente do cinema. Ir à casa da costureira com a mãe é outro fato que o marcou, já que aproveitava para olhar as revistas de moda. Encantava-se com as procissões e com as riquezas dos adornos usados pela igreja e pelos fiéis nas suas janelas, para ver a procissão passar.

Mudou-se para Recife, foi alfabetizado em casa, a seguir é matriculado no Colégio Marista. Na casa dos avós, Victor Moreira era estimulado para continuar desenhando.

Mesmo com aptidão clara para as artes, formou-se cirurgião dentista precocemente aos 20 anos de idade. Na faculdade, foi monitor da disciplina de desenho, graças a sua habilidade. Durante esse período, abateu-se uma grande enchente sobre Recife, motivo que levou ele e os outros estudantes a ajudarem na reconstrução do Hospital Psiquiátrico da Tamarineira angariando fundos; Victor Moreira sugeriu que fizessem um desfile de moda. Naquela época, na capital pernambucana, existiam muitas fábricas têxteis, dentre elas a Othon Bezerra de Melo S. A., onde os alunos foram em busca de patrocínio. Quando entraram na sala do diretor Roberto Bezerra de Melo, Victor começou a desenhar com muita rapidez, o que impressionou o Sr. Roberto, convencendo-o a doar todos os tecidos para o desfile. Este contato no futuro rendeu-lhe um emprego na área de estampa, onde trabalhou por mais de 30 anos.

Antes de trabalhar no Grupo Othon, no ano de 1952, Victor trabalhou como escriturário da Secretaria de Fazenda de Recife onde conheceu e trabalhou com Luís Mendonça. Nesta época deu-se seu ingresso no mundo das artes, com trabalhos em vários espetáculos teatrais dos quais se destaca a primeira montagem do Auto da Compadecida de Ariano Suassuna, peça premiada no Rio de Janeiro.

Formou-se em 1954, indo trabalhar no Instituto de Aposentadoria de Pensões dos Comerciantes, tendo sido posteriormente convidado para trabalhar no Grupo Othon,

---

1 BAJADO – 1912-1996 – Euclides Francisco Amâncio, artista plástico pernambucano, reconhecido nacionalmente e internacionalmente. Citado na canção Bicho Maluco Beleza, de Alceu Valença. Disponível em: <http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2013/01/normal-0-21-false-false-false.html>

atuando representante da marca nos Salões de Pret-a-Porter nos grandes centros de moda, cobrindo desfiles do Grupo Othon, e também colaborando com vários jornais moda do Brasil.

Com a morte da sua mãe em 1965, Victor muda-se para São Paulo, vai trabalhar na Companhia Nacional de Estamparia de Tecidos. Em 1969 volta a trabalhar no Grupo Othon Bezerra de Melo. Conhece Edméa Mendes costureira e proprietária de uma loja na cidade de Fortaleza, passou a colaborar durante alguns anos com o trabalho dela via Correio. Em 1977 Victor Moreira foi morar em Fortaleza, tornou-se sócio de Edméa até o ano de 1982. Volta a morar em São Paulo, depois em Recife, onde está até hoje criando para Nova Jerusalém.

## **SURGIMENTO DA PAIXÃO DE CRISTO – ARTE E PAIXÃO**

Foi no ano é 1950 que Epaminondas Cordeiro de Mendonça, pessoa importante do agreste pernambucano, leu numa revista de variedades da época (Fon Fon) que dizia: “uma pequena cidade da Baviera alemã, Oberammergau, estava vivendo uma tradição secular: a realização do espetáculo da Paixão de Cristo, em agradecimento a Deus por ter livrado aquele lugar da peste negra, este espetáculo acontece até hoje a cada 10 anos, atraindo muitas pessoas ao lugarejo gerando renda ao lugar, principalmente para as hospedarias que ficavam cheias por mais ou menos três meses.”.

Epaminondas de Mendonça era bastante religioso e proprietário do Hotel Familiar, decidiu fazer o mesmo espetáculo na vila, com o propósito de divertir a comunidade e ajudar o fluxo do hotel. E foi com ajuda de amigos, vizinhos e da família, que em 1951 realizaram a primeira montagem do que viria a ser o espetáculo atual. Segundo REIS: “... misto de auto teatral e de manifestação para-religiosa, foi a semente do hoje internacionalmente famoso espetáculo da Paixão de Cristo da Nova Jerusalém”. (p.15). E assim, começou A Paixão de Cristo de Nova Jerusalém – PE.

Victor Moreira conheceu Luís de Mendonça no trabalho, surgindo uma amizade. Em 1953, Luís Mendonça convida Victor para ir ver o espetáculo do “Drama do Calvário”, ele não só assistiu como participou atuando em um papel pequeno. Juntaram-se ao grupo de Epaminondas de Mendonça pessoas do movimento teatral do Recife, graças às articulações de Luís na capital pernambucana. Victor Moreira fica tão encantado pelo espetáculo, que já no mesmo ano ele começa a criar e desenhar novos figurinos e cenários para o ano seguinte. Essas novas concepções artísticas que Victor Moreira deu aos figurinos e cenários do espetáculo agregaram mais verdade e visibilidade, resultando em mais divulgação para o espetáculo nos anos seguintes.

Uma nova repaginação na montagem de Fazenda Nova acontece no ano de 1961, quando o grupo resolve adotar novo texto, escrito por José Pimentel, intitulado “Jesus Mártir do Calvário”, com novos cenários e figurinos assinados por Victor Moreira.

No ano seguinte, 1962, após o encerramento do espetáculo, o então genro de

Epaminondas Mendonça, Plínio Pacheco, casado com Diva, grande amiga e parceira (em relação aos figurinos) de Victor, comunica ao público o encerramento oficial do espetáculo para os próximos anos, devido à total falta de infraestrutura da vila para receber a quantidade cada vez maior de espectadores. O espetáculo era totalmente aberto ao público sem ajuda do governo, gerou muitas dívidas aos produtores, sem um retorno para cobrir as despesas da manutenção básica do espetáculo; surgiram indagações acerca do que poderia ser feito para que os 11 anos de trabalho não fossem desperdiçados, e como fariam para cobrar ingressos em um espetáculo de rua. Então, Plínio convoca os principais atores e seus fundadores para a triste notícia, disse-lhes: “... que só voltariam a ser realizadas com a construção de um teatro, de grandes proporções, no qual fosse possível oferecer condições artísticas e humanas para a realização do evento.” (Reis, Carlos, p.65).

E o sonho foi lançado para que todos compartilhassem, e assim foi criada a Sociedade Teatral de Fazenda Nova (STFN). Plínio deixa seu emprego no jornal, ficando apenas com a Aeronáutica, passava a semana em Recife e os fins de semana em Fazenda Nova, para dar andamento ao seu sonho de construir a “Nova Jerusalém”. Plínio e Victor Moreira estudaram muito arquitetura, construção, arte e história, Victor Moreira fez os primeiros esboços de Nova Jerusalém.

Ao mesmo tempo Plínio procurava o terreno para a construção da cidade-teatro, ao encontrá-lo se apropria dos esboços e vai a Universidade do Recife (atualmente UFPE), pedir ajuda no curso de arquitetura na construção do projeto de acordo com suas ideias e de Victor e as normas cabíveis. Uma vez o projeto pronto, o próximo passo era arrecadar fundos para sua execução; a verba foi conseguida com o então ministro Paschoal Carlos Magno junto ao Conselho Nacional de Cultura. Plínio então vende sua casa no Recife e vai com a família morar em Fazenda Nova. Começa a usar parte de seu salário para a construção da cidade-teatro, porém, com o pouco dinheiro que dispunha não podia acelerar as obras.

Aos poucos a paisagem árida ia sendo tomada pela construção da cidade-teatro. Em agosto de 1966, é inaugurado o Grupo Escolar Nova Jerusalém, este durante as apresentações do espetáculo é transformado no cenário do “Palácio dos Asmoneus”.

No ano de 1967, Nilo de Souza Coelho, governador de Pernambuco, faz uma visita às obras da cidade-teatro e confessa sua paixão pelo espetáculo, e fala da sua vontade de no próximo ano o espetáculo retornar. O governo se empenhou no que diz respeito a toda infraestrutura: luz elétrica e estradas asfaltadas. Plínio escreve um novo texto, “Jesus”, e mesmo a distância, Victor Moreira continua suas pesquisas em São Paulo, contribuindo também na escrita do texto via Correios. Na Semana Santa de 1968, o espetáculo retorna, com público de 2.200 pessoas somando todos os dias.

Em 1970, o espetáculo é encenado com carro de som e trilha sonora específica para Paixão de Cristo. O trabalho deste ano foi um sucesso, nos três dias 8.000 pessoas compareceram.

O crescimento do público traz novas exigências ao espetáculo, e dentre elas,

estão: a dublagem das falas, sendo esta utilizada até a atualidade, novos patrocinadores, inaugurou-se auditórios, salão de jogos, sala de imprensa, sala de recepção de autoridades, atores e atrizes conhecidos nacionalmente foram e são trazidos para atuarem no espetáculo, figurinos novos, equipamentos de última geração de som e luz digitais e novos cenários.

O “sonho de pedra”, título homônimo de uma das tantas cartas que Plínio Pacheco enviou a Victor Moreira foi realizado. O casal idealizador deste sonho partiu Plínio em 2002 e Diva em 2012, deixando um legado imensurável. No entanto, Victor Moreira continua atuando nas mudanças do espetáculo, com sua arte e criatividade até os dias atuais.

## A PAIXÃO DE CRISTO VESTE-SE À CARÁTER

Quando Victor Moreira aceitou participar do espetáculo “O Drama do Calvário”, não imaginou que isso implicaria um trabalho de toda vida. No começo, era só um trabalho árduo e despretensioso, mas feito com ‘paixão’, por todos os envolvidos. A empolgação do artista deixou-o eufórico e envolvido em pesquisas, aflorando cada vez mais sua criatividade. O artista queria provocar uma *catarse*<sup>2</sup> com seus cenários, adereços e figurinos, atingindo, assim, o objetivo do sentido do espetáculo.

A indumentária incorpora uma linguagem própria por meio de alguns elementos que são levados à cena, podendo deixar claro para os espectadores que a roupa da personagem se compõe em um “todo” da semiótica teatral, participando da escritura e leitura cênica, comunicando-se com a plateia.

O pesquisador Fausto Viana, em sua obra *O Figurino Teatral e as renovações do século XX*, comenta sobre as ideias de Gordon Craig a respeito do fazer teatral. Para o estudioso:

[...] o espetáculo é feito do todo da encenação – nada funciona de forma independente: as diferentes partes do espetáculo devem interagir entre si, levando ao espectador uma obra de arte completa, coesa, capaz de atingir os objetivos da representação. (VIANA, 2010, p. 27).

A maioria dos grandes encenadores trabalha com o todo do espetáculo e com Victor Moreira não poderia ser diferente: “... em meus processos de criação desenvolvo figurinos preocupando-me não somente com a indumentária, mas também com todo o resto que envolve o espetáculo, como: iluminação, cenografia, sonoplastia, maquiagem, adereços, objetos cênicos, etc. Esses, por sua vez, organizam mecanismos de comunicação visual, emocional e auditiva<sup>3</sup>”. Assim, nós nos alinhamos ao discurso de Roubine acerca de figurino, em que ele afirma:

---

2 *Catarse* o efeito moral e purificador da tragédia clássica, conceituado por Aristóteles, cujas situações dramáticas, de extrema intensidade e violência, trazem à tona os sentimentos de terror e piedade dos espectadores, proporcionando-lhes o alívio, ou purgação, desses sentimentos. (FERREIRA, 1999).

3 Entrevista concedida por Victor Moreira, em sua residência no Recife, em 30 de maio de 2013.

[...] deve ser considerado como uma variante particular do objeto cênico. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração da personagem pelo ator, constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem portanto integrar-se nele. (1998, p.147).

No tocante à confecção dos figurinos, Victor Moreira nem sempre dispunha de apoio financeiro para sua elaboração, mas isso não era empecilho para ele. Verbas parcas levaram Victor Moreira a fazer uso de uma prática bem contemporânea, a da reutilização<sup>4</sup>. Em Nova Jerusalém, essa prática ocorre desde seus primórdios até os dias de hoje. Como Victor relata:

[...] lençóis, cortinas, penas de galinhas do almoço eram usadas para compor o visual, puxadores de gaveta viravam detalhes das armaduras dos centuriões, embalagens de queijo e bolacha viravam coroas adornados por pegadores de papel. Usávamos tudo que estava à mão, o importante é que ficasse bonito e parecido com a realidade. (MOREIRA, 2013).

E assim, o artista criou todos os figurinos do espetáculo. Segundo Diva Pacheco, ele chegava “[...] um mês antes do espetáculo. Mudou todo o guarda-roupa e o cenário” (PACHECO, 2013, p.51); porém, apenas os figurinos dos personagens Demônios serão analisados neste artigo.

No nosso objeto de estudo, chamamos a atenção, em especial, para a personagem ‘Demônios’ que, alegoricamente, se sobressai em performances individuais. Seu figurino, criado, desenhado e produzido por Victor Moreira, é concebido de tal forma que a imagem dele, em movimento, faz interação com o cenário integrando-se à representação, produzindo muitos efeitos e provocando vários tipos de emoções. O local também revela um cenário ambulante exatamente por conter essa grandiosidade, esse exagero e tantos outros efeitos sensoriais e visuais.

Tendo essas reflexões em mente, o espetáculo, pode nos remeter à carnavalesação apontada por Bakhtin (1987), no que se refere ao descomunal, à quebra de paradigmas, à contemporaneidade, ao insurgimento do novo, criando efeitos na plateia, pelo viés da ‘identificação’ do que está ali representado, com o inconsciente coletivo, histórico, social e culturalmente construído desde a época da instalação e ascensão da Igreja Católica Apostólica Romana entre nós: o pavor aos Demônios, o medo dos Demônios, a ojeriza e o asco a essa imagem... Todos os sentimentos que residem no espírito do povo parecem que vêm à tona quando essa figura surge em cena garantindo que é seu figurino que emoldura o seu personagem, criando até mesmo um estereótipo.

Segundo o artista, as fontes de inspiração para criar o Demônio brotaram do imaginário popular, com chifres, cauda e asas. Contudo, para um estudioso esse estereótipo era pouco, levando-o a se aprofundar buscando embasamentos na Bíblia. Essa era a imagem do Demônio que era apresentada na época: Os chifres representavam símbolos de poder, como pode ser observado na Bíblia, no livro do Apocalipse, capítulo 17:12, “E os dez chifres que vistes são dez reis, que ainda não

---

<sup>4</sup> Reutilização – tornar a utilizar, dar novo uso a. (Ferreira, 1999).

receberam o reino, mas receberam o poder como reis por uma hora, juntamente com a besta”.

A figura do Rei supracitado representa pessoas poderosas, que tinham um reino para governar, com seus súditos e servos. O Demônio tinha que ter cauda, uma vez que ela representava os falsos profetas, como está descrito na Bíblia no livro de Isaías, capítulo 9:15, “O ancião e o varão de respeito é a cabeça, e o profeta que ensina a falsidade é a cauda”. Ele também tinha asas e essas são uma referência ao anjo, que, segundo a Bíblia, foi expulso do céu, porque queria ser melhor do que Deus:

[...] Assim diz o SENHOR Deus: Tu és o sinete da perfeição, cheio de sabedoria e formosura. Estavas no Éden, jardim de Deus; de todas as pedras preciosas te cobrias: o sárdio, o topázio, o diamante, o berilo, o ônix, o jaspe, a safira, o carbúnculo e a esmeralda; de ouro se fizeram os engastes e os ornamentos; no dia em que foste criado, foram eles preparados. Tu eras querubim da guarda ungido, e te estabeleci; permanecias no monte santo de Deus, no brilho das pedras andavas. Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado até que se achou iniquidade em ti. Na multiplicação do teu comércio, se encheu o teu interior de violência, e pecaste; pelo que te lançarei profanado fora do monte de Deus, e te farei perecer, ó querubim da guarda, em meio ao brilho das pedras. (EZEQUIEL, cap. 28:12-16, p.891).

O uso das cores vermelha e preta é justificada através de passagens bíblicas: o vermelho é o sangue, o pecado, o sacrifício, “Vinde então, e argui-me, diz o Senhor: ainda que os vossos pecados sejam como a escarlata, eles se tornarão brancos como a neve; ainda que sejam vermelhos como o carmesim, se tornarão como a branca lã”. (ISAÍAS, capítulo 1:18, p.727). A cor preta também remete à fome e à morte, “Nossa pele se enegreceu como um forno, por causa do ardor da fome”. (LAMENTAÇÕES, capítulo 5:10, p.857).

Esse é o Demônio simbolicamente justificado pelas “Sagradas Escrituras”, Victor Moreira dá-lhe o nome de “diabo primitivo”, de visualização simplória, sendo esse talvez o melhor compreendido pelo público de Fazenda Nova, em sua maioria, era composto por fazendeiros e lavradores da região.



Figura 1 e 2 – 1º croqui para o figurino da personagem Demônio, Victor Moreira chama-o

No ano de 1962, Victor criou novo figurino para o Demônio, para ele este figurino transmitia mais leveza visual do que o “Demônio Primitivo”, quase blasé. Ele era composto de uma roupa de malha preta, que cobria todo corpo do ator, tinha como sobreposição um saioote vermelho e uma capa preta forrada de vermelho. O chapéu tinha dois chifres engastados no alto – e uma prótese no alto da cabeça, por dentro do chapéu para, aumentando o tamanho do ator; uma pequena saia era pregada na base do chapéu, cobrindo o pescoço do ator e ele carregava um tridente.

A esse figurino Victor denominou o “Príncipe do Mal”, nome criado de inspirações bíblicas. No livro de Mateus 12:24, os fariseus fazem referência ao príncipe dos Demônios: “É somente por Belzebu, o príncipe dos demônios, que ele expulsa demônios”.

Quando Victor afirma que seguiu algumas inspirações bíblicas - para criar o figurino do “Príncipe do Mal”, na verdade ele deixou-se levar pela opinião da população religiosa de Fazenda Nova, principalmente por Diva Pacheco, que era católica. Fica a dúvida se realmente existem relatos bíblicos que mostrem o Demônio com chifres, tridente e rabo, estereótipo criado por pessoas ligadas à igreja, com a finalidade de assustar os fieis, em meados da Idade Média, e estas pessoas tiveram como inspirações os deuses das mitologias. Por essa razão, o “Príncipe do Mal”, a meu ver, buscou inspiração nas crendices populares oriundas das convenções e dos dogmas criados pelos mandatários do catolicismo na Idade Média. Dessa forma, esse figurino está relacionado à religiosidade criada pelos fiéis divulgadores do catolicismo ao longo dos anos, posteriormente sendo incorporadas pelos frequentadores das igrejas.



Figura 3 e 4 – Croqui para o figurino (1961) e o ator trajando o figurino do Demônio (1962), pela autora, 2014.

Para a estreia do espetáculo, em 1968, Victor e Plínio, começaram a pensar



os figurinos no ano de 1967, de acordo com relatos de Victor: “Plínio encontrava-se circunspecto em relação aos figurinos dos Demônios. Como colocar o Demônio em cena? Ele não é um corpo físico, mas sim uma coisa que não existe”. Roubine asseverava sobre estudos prévios do espetáculo: “As opções do encenador, suas escolhas estéticas e técnicas pressupõem que ele o tenha-se interrogado sobre aquilo que pretende mostrar, e sobre a maneira pela qual ele deseja que o espetáculo seja apreendido”. (1998, p. 119).

Plínio e o figurinista tiveram a ideia de fazer o que Victor denominou de “Demônio mimético”, ou seja, seria a força do mal que sairia das entranhas da natureza. Mimetismo era o mote de que Victor precisava para criar seus Demônios. Victor explica: “Depois de muitas pesquisas eu cheguei a essa conclusão”. Ele começou a fazer os primeiros estudos e esboços para os Demônios, e no próprio desenho, já fez algumas anotações, como: volume, mobilidade, pinturas na barra, relevo em pedras, de modo a anular a anatomia humana.

Quando entrevistei Victor Moreira, perguntei a ele a respeito da criação dos figurinos dos Demônios e ele ressaltou:

Os Demônios, para mim, sempre foram marcas muito fortes no contexto geral do espetáculo, porque no início, os Demônios da tentação de Cristo (sic) eles tinham uma força vinda das entranhas da terra ou das pedras. Como nós temos muitas pedras naqueles cenários, então eu bolei um mimetismo dos Demônios com as pedras, onde as roupas são pintadas nas cores das pedras, e antes que a tinta secasse, usei mica para dar brilho e textura de pedra. Acho eu que é isso que a plateia quer ver na cena. Ali é cena aberta, o ambiente não tem nada, é pedra, o tempo e a plateia. Como esconder aqueles Demônios de forma que eles dessem a ilusão de que foram descolados das pedras? Então eu desestruturei o físico, tirei a cabeça, escondi as mãos e os pés, a versão toda é movimento volumoso e coreografia, criando um balé com as pedras, executando movimentos assombrosos e fantasiosos, dando fluidez ao voo do Demônio para o infinito, fazendo com que a roupa deixe de ser pedra e, ao mesmo tempo, volte a sê-la, é a minha maior tentação.

No sermão da Montanha, o figurino dos Demônios apresenta uma textura mimética, quando o Demônio fica junto das pedras, pode ser confundido com as próprias pedras do cenário. A textura foi obtida com tintas látex, sobre o brim, criando-se efeito degradê, do cinza ao preto, com salpicados de mica: assim era o efeito petrificado nos figurinos dos Demônios, evidenciados com o efeito da iluminação e da lua cheia.

O resultado do que foi idealizado nos croquis e o que foi confeccionado pela equipe de costura foi satisfatório na ocasião. No entanto, a leveza existente nos croquis não foi encontrada nos figurinos, e esse fato incomodou-o. Os figurinos passavam a sensação de que eram pesados, amadores e fantasmagóricos. Não era o ideal para Victor, pois ele queria que sua ideia fosse aproveitada da melhor maneira possível, ou seja, com mais leveza. Outros fatores motivaram o desagrado do figurinista foram: brilho excessivo no figurino, atrapalhando a iluminação; as pernas, o pescoço e os sapatos do ator não poderiam ter aparecido.



Figuras 5 e 6 – Croquis da máscara e do figurino (1967) e Figura 7 - Atores trajando os figurinos (1968), pela autora, 2014.

Victor sentiu falta de algo mais em seus figurinos em cena, talvez algo que pudesse enriquecer mais a cena. Essa sua inquietação pode se aliar aos argumentos de Roubine quando ele ressalta:

Bastava que eles fossem, dentro de certa convenção, representativos ou evocativos de um tipo catalogado – imperador romano, nobre espanhol, camponês de Molière ou burguês de Balzac – ao qual o personagem pudesse ser grosso modo assimilado, para que todo o mundo ficasse satisfeito. (1998, p.146).

As mudanças se fizeram mais necessárias – a ideia era a mesma, o mimetismo. Mas era preciso buscar novas estéticas visuais e principalmente, novos materiais para a confecção dos figurinos.

Para o figurinista, uma das funções dos figurinos é comunicar-se com a plateia. O fato dos Demônios poderem tomar as formas que quiserem nos remete à transfiguração, por intermédio da mimese, quando os Demônios tomam as formas das pedras ou quando eles saíam da terra, podendo tomar qualquer forma: de anjo de luz (Coríntios 11:14), de serpente tentando Eva (Gênesis 3:4,5), de leão (Pedro 5:8), etc. Essas ideias de transfigurações do Demônio, se metamorfoseando era para enganar os cristãos, a Jesus e porque não a própria plateia.

Victor descreveu para o jornalista Jamildo Melo suas ideias: “Imaginamos uma figura alada, que não tinha cara, não tinha nada”. (2005, p. 151). Eles não tinham aparência com nada existente, exceto pedras. É o que se pode observar nas figuras abaixo:



Figuras 8 e 9 – Macacão do figurino, e ator vestindo a capa e máscara, pela autora, 2014.

Essas reflexões, a respeito de Victor com o raciocínio expressado por ele e seus figurinos dos Demônios, ele salienta sobre o Demônio do Horto:

Coloquei a roupa com cores terrosas, ele vem com cinza, bebe, mas, na terra tem musgo, então tem sequências de verdes na roupa; lá embaixo da terra tem metais, logo, tem sequências de cores metálicas na roupa. Ao sair da terra o Demônio é abortado para tentar Cristo. Ele sai da terra por um mini elevador, criado por Tibi (Otavio Castanho), a figura é enorme, ela cresce muito. Depois, na marcação, ele volta para a terra, no mesmo elevador, sendo sugado pela terra.

Nós humanos estamos à mercê das tentações do mundo, e isso para mim é o Demônio; logo, ele pode sair de qualquer lugar, da pedra, do chão e da cabeça da gente. Portanto, ali Jesus foi tentado, era o homem pedindo clemência a seu Pai: “Pai afasta de mim este cálice”. É uma agonia imensa, Ele pediu socorro ao Pai eterno, é uma coisa de uma grandiosidade faraônica, a gente não tem nem noção, quando eu comecei a pensar que eu iria resolver o problema do figurino: desestruturei o ser humano, não tinha cabeça, não tinha cara, não tinha nada, só a roupa, com volumes de coisas. Assim, deixando de lado a ideia de poder em cima de Cristo.

As imagens abaixo são do Cenário do Horto, a primeira figura é de um cômodo simples que fica por atrás do cenário, onde o ator que interpreta o Demônio entra, sobe no mini elevador, e sai na parte de cima por um “buraco”, entrando em cena como se brotasse da terra. A segunda figura mostra o “buraco”, que fica coberto com borracha da cor da terra, integrando-se à paisagem do cenário; e a terceira imagem é a abertura do fosso do mini elevador.



Figura 11, 12 e 13 – Cômado que esconde o mine elevador, cenário da tentação e local por onde o Demônio “brota” da terra, pela autora, 2014.

O figurino do Demônio do Horto é composto por cinco peças tinturadas em tons de cinza: primeiro um caftan grande, todo enesgado em cores diferentes; fechado nas extremidades laterais, escondendo as mãos e os braços do ator; a segunda é um caftan que vai até a altura dos joelhos, também enesgado e bordado com pedrarias, remetendo aos minerais existentes na terra; a terceira peça é uma pelerine, também bordada com pedrarias, uma calça comprida fechada nos pés e, por último, uma máscara, com aproximadamente setenta centímetros de altura, para dar a ilusão de grandiosidade, com adornos que remetem a figuras de serpentes. Essa máscara causou grande preocupação no artista, pois o ator que interpretaria o Demônio - não queria usar a máscara. Ele dizia que: “[...] ao cobrir a cabeça do intérprete, acabava tolhendo o ator [...] Victor pediu a outro ator que amarrasse a máscara em sua cabeça, plantasse bananeira, para confirmar que a máscara não atrapalharia a cena. Como a máscara não caiu, então eu ganhei a peleja. O problema é que os atores querem aparecer, mas Demônio não tem rosto.” (MELO, 2005, p. 151).

Para se usar esse figurino, são necessários muitos ensaios para adquirir habilidade com os passos, como se fosse um balé com passos cuidadosamente contados, pensados e ensaiados, para que não haja erros e acidentes. Figuras abaixo dos croquis e figurinos vestidos na sequência:



Figuras 13 e 14 – Croquis da máscara e do figurino do Demônio, pela autora, 2014.



Figuras 17, 18 e 19 – Caftan longa, caftan longa e curta e pelerine, todas as peças do figurino do Demônio, pela autora, 2014.

Victor afirmou que estes Demônios foram criados há mais de uma década. O resultado satisfatório justifica porque estes figurinos são usados até hoje. Estes figurinos representam obras de arte que assumem seu signo estético, reorganizando elementos de forma criativa e inovadora. As cores vibrantes e brilhantes, as formas simétricas contrastam com assimétricas, bufos e volumes significativos, que chamam atenção para elementos que reforçam as ideias simbólicas de Victor para a cena. Assim, os figurinos podem ser arte que sintetizam a imagem de uma personagem, buscando o propósito da forma que só existe no mundo físico da materialidade, onde a semântica<sup>5</sup> justifica a comunicação da obra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao visitar o figurinista, durante nossa entrevista, ele abriu seu baú de memórias, antes guardadas e vista por poucos. Um arsenal que nem mesmo ele se lembrava da sua existência: documentos, croquis, fotografias, recortes de jornais e revistas e

<sup>5</sup> Semântica – O estudo da relação de significação nos signos e da representação do sentido dos enunciados. (FERREIRA, 1999, p. 1832).

uma infinidade de memórias, que o acalentam e alimentam, estas observações nos leva às declarações de Ostrower sobre criatividade: “Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem, em vez de se esgotar, liberando-se amplia-se.” (2013, p. 27). O fato de Victor, na maturidade de seus oitenta anos, ainda encontrar-se em plena atividade criativa e relatar-me todo o seu legado criado para Nova Jerusalém, me enriquecendo com detalhes que somente ele poderia me contar, revelando fatos curiosos sobre o teatro pernambucano. Remete-me à crítica de Ecléa Bosi: “[...] feliz o pesquisador que se pode amparar em testemunhos vivos e reconstruir comportamentos e sensibilidades de uma época!” (2003, p. 16).

A determinação e a “paixão” de Victor pelas artes levou-o a galgar, um dos projetos mais audaciosos da história do figurino brasileiro. Pode-se dizer que a arte de Victor Moreira é distinguida principalmente pela forma atual como ele a desenvolve, uma obra repleta de contemporaneidade e criatividade, sem perder a essência histórica. Victor priorizava antes de qualquer desenho a proposta da direção e o conforto dos atores para a livre interpretação.

No caso específico da Paixão de Cristo, a característica experimental da confecção de seus figurinos e cenários engajava ainda mais o grupo na execução das ideias desse visionário. Mesmo sendo um estilista voltado para classe alta, o amor a arte não o impediu de executar trabalhos para os teatros pernambucanos onde a falta de verba era pauta diária.

Deixou com pesar a montagem da Paixão de Cristo em 2004, Victor tem seu trabalho reconhecido pelos colegas que o acompanhou nesses 50 anos de dedicação ao projeto de Nova Jerusalém, junto com Plínio Pacheco, em 2010 ele retorna ao espetáculo, onde atua até hoje. No texto intitulado “Jesus”, Plínio deixa uma dedicatória para o amigo que presenteou o Brasil e o mundo com umas das mais inacreditáveis obras já vistas em espetáculos dessa magnitude, reconhecendo nele uma das pedras fundamentais que ajudou a sustentar todo o resto do “Sonho de Pedra”: “A Victor, lembrando que a realização deste texto foi resultado da sua insistência e ter acreditado que seria possível. Com toda a minha amizade, Plínio Pacheco – Nova Jerusalém – Julho 1967/1968”.

Victor Moreira, homem de muitos predicados, é inegável que seu talento nato o colocou no caminho das artes, ainda que outras necessidades tenham sido colocadas como prioridade ao longo da sua vida, era para arte que ele vivia e foi para ela que ele voltou e se redescobriu profissionalmente, criando seu trabalho mais reconhecido e memorável, que se perpetuou desde 1954 até os dias de hoje: O figurino da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém.

## REFERÊNCIAS

- ANAWALT, Patrice Rief. **A história mundial da roupa**. [tradução Anthony Cleaver e Julie Malzoni]. – São Paulo: Editora Senac, 2011.
- BAKHTINE, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais / Mikhail Bakhtin**; tradução de Yara Frateschi Vieira – São Paulo: Hucitec, 2013.
- BARTHES, Roland. **Conferência realizada para Les Amis du Théâtre Populaire - 8 de maio de 1954, em Paris, e no dia 11 de fevereiro de 1955, em Amiens**. Revista Cadernos de Teatro, nº 31, jul./ago./set. 1965, edição já esgotada.
- BÍBLIA SAGRADA contendo O VELHO E O NOVO TESTAMENTO**. Tradução para português por João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil. Brasília: 1969.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: T. A. Editor, 1997.
- DUARTE, Rodrigo e FIGUEREDO, Virgínia (Org.) **Mímeses e expressão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- Köhler, Carl. **História do vestuário**. 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LEVENTON, Melissa (org.). **História Ilustrada do Vestuário: Um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX**. São Paulo: Publifolha, 2009.
- MACHADO, Regina Coeli Vieira. **Bajado**. 2009. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 22 mai. 2013.
- MELO, Jamildo. **A Paixão de Plínio**. Recife: Bagaço, 2005.
- MUNIZ, Rosane. **Vestindo os Nus: O figurino em cena**. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2004.
- NERY, Marie Louise. **A Evolução da Indumentária: subsídios para criação de figurino**. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2007.
- NETO, Antônio Lopes. **Victor Moreira: O Percurso de um Criador**. ouvirOUver. Uberlândia, v.3, p. 171-182, 2007.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 28ª ed. – Petrópolis, Vozes, 2013.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- REIS, Carlos. **Meio Século de Paixão**. Recife: Comunigraf, 2002.
- ROCHA, Rosane Muniz. **A trajetória de Gianni Ratto na indumentária. 2008**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13052009-161645/>>. Acesso em: 2013-12-18.
- ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980**; tradução e apresentação Yan Michalski. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- VIANA, Fausto. **O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane (orgs). **Diário de Pesquisadores: Traje de Cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

PACHECO, P. [Carta] 19 jun. 1966, Nova Jerusalém [para] MOREIRA, V., São Paulo. 4f. Troca de informações sobre a construção da cidade-teatro Nova Jerusalém e os figurinos do espetáculo.

PACHECO, P. [Carta] 16 fev. 1967, Nova Jerusalém [para] MOREIRA, V., São Paulo. 3f. Troca de informações sobre a construção da cidade-teatro Nova Jerusalém e os figurinos do espetáculo.

Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Satan%C3%A1s>> Acesso em 21 de janeiro de 2014.

Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tridente>> Acesso em 21 de janeiro de 2014.

Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Asmoneus>> Acesso em 21 de janeiro de 2014.

Wikipedia. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Mitologia\\_grega](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mitologia_grega)> Acesso em 18 de junho de 2014.

Entrevista concedida por Victor Moreira, em sua residência no Recife, em 30 de maio de 2013



Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7247-335-4



9 788572 473354