



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
MESTRADO EM DANÇA**

CAROLINA DE PAULA DINIZ

**VESTÍVEIS EM FLUXO:
A RELAÇÃO IMPLICADA ENTRE CORPO, MOVIMENTO E O QUE SE
VESTE NA CENA CONTEMPORÂNEA DA DANÇA**

Salvador
2012

CAROLINA DE PAULA DINIZ

VESTÍVEIS EM FLUXO:

**A RELAÇÃO IMPLICADA ENTRE CORPO, MOVIMENTO E O QUE SE
VESTE NA CENA CONTEMPORÂNEA DA DANÇA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Leda Muhana Martinez Iannitelli.

Co-orientadora: Profa. Dra. Ludmila Cecilina Martinez Pimentel.

Salvador
2012

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Diniz, Carolina de Paula.

Vestíveis em fluxo : a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea da dança / Carolina de Paula Diniz. - 2012.

106 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Leda Muhana Martinez Iannitelli.

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Ludmila Cecilina Martinez Pimentel.

CAROLINA DE PAULA DINIZ

**VESTÍVEIS EM FLUXO:
A RELAÇÃO IMPLICADA ENTRE CORPO, MOVIMENTO E O QUE SE
VESTE NA CENA CONTEMPORÂNEA DA DANÇA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestra em Dança e aprovada pela seguinte banca examinadora:

Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli - Orientadora
Doutora em Dance Education – Temple University, Estados Unidos.
Professora Titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Helena Tania Katz
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)
Assistente Doutora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

Cristiane Ferreira Mesquita
Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)
Professora Titular da Anhembi Morumbi

Salvador, 13 de janeiro de 2012.

**Dedico esta pesquisa
à minha mãe, Zélia Hilda de Paula,
à meu irmão, Daniel de Paula Diniz
e à meu pai Edimundo Borges Diniz
pela presença, apoio e amor incondicionais**

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora por acreditar, desde sempre, na importância deste projeto, pela leveza, cuidado e bom-humor com que efetivou a orientação e por sua presença confiante, generosa e dedicada.

À prof Dra Ludmila Pimentel pela coorientação no início deste processo e que me apresentou Loie Fuller, Oskar Schlemmer, Alwin Nikolais... Artistas que se mostraram fundamentais ao desenvolvimento da pesquisa.

À prof. Dra. Adriana Machado pelo seu entusiasmo e disponibilidade nas aulas, nas “conversas de corredor” e por sua leitura primorosa e sugestões a esta dissertação.

Às profs Dras Helena Katz e Chistiane Mesquita por suas contribuições a esta pesquisa.

À minha turma animadíssima de mestrado e aos companheir’s de jornada, Bárbara Santos, Beatriz Adeodato, Clarice Contreiras, Elke Siedler, Jaqueline Vasconcellos, Lulu Pugliese, Marcelo Galvão e Manu Kalil (Obrigada Manu por me apresentar “Lamentation” de Martha Graham!)

À Candice Didonet e sua “Nuvem Particular” que sobrevoou esta pesquisa com preciosa colaboração.

Às professoras do mestrado pelo conhecimento compartilhado e, especialmente, Fabiana Britto e Lenira Rengel, por apresentarem, em suas aulas, de diferentes modos, o amor ao conhecimento e à pesquisa.

Aos Grupos GDC, Contempu’s, Radar 1, Projeto Paradox, os quais possibilitaram um ambiente para efetivar experimentações da relação entre o corpo e o que se veste em cena.

À Carol Laranjeira, cujo projeto artístico integrou as reflexões desta pesquisa.

Aos funcionários da Escola de Dança, em especial à Rachel Provedel, Ana Lúcia Araújo e Neide Cardoso.

À Coordenação de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de estudos, que possibilitou minha dedicação exclusiva ao mestrado.

À Luciana Pires por sua presença, cuidado, companheirismo e amor nesta jornada repleta de sabores e dissabores.

RESUMO

No contexto contemporâneo da dança a relação entre corpo e os demais componentes de cena tendem a se organizar de modo coimplicado na construção de obras artísticas. Esta pesquisa se propõe a discutir e problematizar a relação entre corpo e o que se veste em cena, tendo como recorte específico, um modo que pode ser observado com cada vez mais frequência, no qual o que se veste em cena apresenta-se de forma implicada ao corpo e ao movimento, constituindo a própria dança. Metodologicamente, esta pesquisa é qualitativa, por abordar questões particulares e subjetivas de concepção criativa, mas também é descritiva/explicativa ao se propor compreender de que modo a relação entre corpo e figurino vem se apresentando ao longo da história da dança, descrevendo algumas de suas características e identificando os fatores que contribuem para a ocorrência e o desenvolvimento dessa relação na dança. Três obras contemporâneas de dança que se inscrevem no recorte temático desta pesquisa, foram analisadas, e entrevistas semi-estruturadas foram realizadas com os artistas/autores das obras. Na contextualização histórica sobre a relação entre o corpo e o que se veste em cena, observou-se que alguns artistas de diferentes contextos e períodos da história da dança, em alguma medida, subverteram práticas tradicionais no que concerne a essa relação. Observou-se, também, novos entendimentos acerca do conceito de figurino, propostos por alguns autores de dança e de áreas afins, que já evidenciam a insuficiência do termo frente ao contexto contemporâneo. As obras de dança *Inorganic* de Marcela Levi, *Amarelo* de Elisabete Finger e *Self Unfinished* de Xavier Le Roy, foram analisadas, e a conexão entre corpo, movimento e o que se veste, foi entendida como um subsistema de ação, no sentido de que estas informações elaboram uma funcionalidade de conjunto que ocorre de forma indissociada. Com base em todos os dados levantados na pesquisa e, em particular, na análise das três obras, apresenta-se o conceito de *Vestíveis em Fluxo*, em contraponto ao conceito de figurino. Esta ideia amplia o campo do vestir, ao considerar o que se veste em cena não somente peças de roupas e acessórios, mas todo e qualquer material, objeto e componente que interfira, em algum momento, na qualidade, dinâmica ou plástica do corpo. O entendimento de *Vestíveis em Fluxo* também se propõe a problematizar o lugar/função/pertinência do figurinista frente às emergências do corpo relacional, apresentado pelos artistas no contexto contemporâneo da dança.

Palavras chave: Corpo; Movimento; Dança contemporânea; Figurino; Vestíveis em Fluxo.

ABSTRACT

In the context of contemporary dance the construction of the artistic work tends toward co-implicated organization between the body and other scenic components. This study proposes to discuss and problematize the relation between the body and what is worn in scene, having as its specific focus the mode that the actual dance is constituted out of what is worn in an implicated relation with the body and movement, a tendency of increasing frequency. This is a methodologically qualitative research in that it pursues particular and subjective questions on creative conceptions, and is descriptive/explicative in proposing to examine the modes that the body and costumes relate to one another in the history of dance, describing some characteristics and identifying some factors that contribute to the occurrence and the development of this relation in dance. Three contemporary dance works that illustrate the specific focus of this study are analyzed, and semi-structured interviews are conducted with the works' artists/authors. In the historic contextualization of the relation between the body and what it wears in scene, it can be observed that some artists, of different contexts and periods in the history of dance, in some ways subvert traditional practices in this relation. New concepts of costumes proposed by dance artists and artists of other areas are presented that make evident the insufficiency of the term "costume" in the contemporary context. The contemporary dance works *In-organic* by Marcela Levy, *Amarelo* by Elisabete Finger and *Self-Unfinished* by Xavier Le Roy are analyzed, and the connection between body, movement and what is worn is understood as a sub-system of action, in the sense that this information elaborates a functional set that occurs in a disassociated form. With basis in all the data presented in this study and, in particular, the analysis of the three works, the idea of Vestments in Flow is presented to counterpoint the idea of costume. This new idea expands the field of costuming in considering that what is worn in scene is not just clothing or accessories, but all and any material, object or component that interferes, at any moment, with the quality, dynamic or plasticity of the body. This understanding of Vestments in Flow also proposes a problematizing of place/ function/ pertinence of the costume designer in the face of emergences of the relational body, presented by artists in the context of contemporary dance.

Keywords: Body, Movement, Contemporary Dance, Costume, Wearable Flow

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Pés minúsculos de uma mulher chinesa	23
Figura 2- Mulher Girafa	24
Figura 3- Modelos de corpete	26
Figura 4- O baile real – século XVII	29
Figura 5- Luis XIV vestido de Rei Sol	30
Figura 6- A influência de Noverre no comprimento dos vestidos	31
Figura 7- Marie Sallé – século XVIII	33
Figura 8- Balé romântico – século XIX	34
Figura 9- La Sílfide – Marie Taglioni - 1832	35
Figura 10- Loie Fuller	38
Figura 11- Isadora Duncan	40
Figura 12- Isadora Duncan	41
Figura 13- Balé Triádico – Oskar Schlemmer - 1922	42
Figura 14- O corpo e o espaço – Oskar Schlemmer	43
Figura 15- Dança das varetas - Oskar Schlemmer - 1927	44
Figura 16 – Alwin Nikolais	46
Figura 17 – Sistema de Materiais – Pavis	49
Figura 18 – Massa de Sentidos – 2004 e Imagem - 2002 – Marcela Levi	53
Figura 19 – In-organic – Marcela Lavi – 2007	55
Figura 20 – Target – Paula Rego – 1990	56
Figura 21 – In-organic – Marcela Levi – 2007	57
Figura 22 – Amarelo – Elisabete Finger – 2007	58
Figura 23 – Amarelo – Elisabete Finger – 2007	59
Figura 24 – Amarelo – Elisabete Finger – 2007	60

Figura 25 – Amarelo – Elisabete Finger – 2007	60
Figura 26 – Amarelo – Elisabete Finger – 2007	61
Figura 27 – Amarelo – Elisabete Finger – 2007	61
Figura 28 – Amarelo – Elisabete Finger – 2007	62
Figura 29 – Self–Unfinished – Xavier Le Roy – 1998	63
Figura 30 – Self–Unfinished – Xavier Le Roy – 1998	64
Figura 31 – Self–Unfinished – Xavier Le Roy – 1998	65
Figura 32 – Self–Unfinished – Xavier Le Roy – 1998	66
Figura 33 – Self–Unfinished – Xavier Le Roy – 1998	66
Figura 34 – Self–Unfinished – Xavier Le Roy – 1998	67
Figura 35 – O dentro e o fora – Série Bichos – Lygia Clark – 1963	77
Figura 36 – Parangolé – Hélio Oiticica	77
Figura 37 – Luvas Sensoriais – Lygia Clark – 1968	79
Figura 38 – Parangolé – Hélio Oiticica	80
Figura 39 – Peças Distinguidas – nº 14 – La Ribot – 1995	88
Figura 40 – Crucible 8 – Alwin Nikolais – 1995	89
Figura 41 – Cordões – Carol Laranjeira – 2011	96

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1 O FIGURINO NA DANÇA – UM HISTÓRICO	22
1.1 O corpo e a roupa – A visualidade incorporada do sujeito	22
1.2 O corpo se veste para a cena – Mudanças e rupturas	28
1.3 Figurino – Funções e desdobramentos	49
2 O CORPO VESTÍVEL DA DANÇA CONTEMPORÂNEA	53
2.1 Três obras contemporâneas – Os fluxos intersticiais dos vestíveis	53
2.1.1 In-Organic – Os sentidos nos interstícios do corpo	54
2.1.2 Amarelo – Elaborar sentidos em terreno movediço	59
2.1.3 Self unfinished – As lacunas do corpo estendido	64
2.2 A urdidura na qual se trama os vestíveis	69
3 VESTÍVEIS EM FLUXO – simultaneidade, possibilidade e transitoriedade	86
3.1 Vestíveis em fluxo no projeto <i>cordões</i> – Uma experiência colaborativa	94
3.2 Algumas considerações finais	98
REFERÊNCIAS	103
OBRAS CONSULTADAS	105

APRESENTAÇÃO

Impulsionada por um desejo de promover ao corpo e ao figurino outras possibilidades relacionais no processo de elaboração da dança, foi que enveredei para o campo de investigação do figurino na cena da dança contemporânea, cuja primeira oportunidade de atuar como figurinista já se configurou no ambiente acadêmico, durante a graduação, no Curso de Licenciatura em Dança da UFBA (2002-2006), quando ingressei, em 2004, como intérprete/criadora no GDC¹, grupo no qual participei do processo de criação de duas obras: *E fez o homem a sua diferença* (2005) com direção coreográfica de Ivani Santana², e, *I-linx* (2006), sob a direção coreográfica de Leda Muhana³, ambas, sob a direção artística de Dulce Aquino⁴. A experiência no GDC foi caracterizada pelo fato de que minha atuação no grupo se bifurcava em dois lugares, o de intérprete/criadora e o de figurinista, o que permitiu com que eu investigasse possibilidades dialógicas entre a pesquisa de movimento e a pesquisa do figurino, de modo que o figurino funcionasse para além de sua potência caracterizadora e delineadora de uma visualidade, mas como um elemento implicado ao corpo e às outras informações que estruturam a arquitetura da obra.

¹ Grupo de dança contemporânea da UFBA, criado em 1965 por professores e alunos do curso de Dançarino Profissional. Composto por inúmeros artistas em 40 anos de profícua produção artística e períodos de inatividade, o grupo, como o próprio nome indica, atuou no sentido de superar os padrões estéticos dominantes. Com o “Projeto Escola de Dança da UFBA- Espaço de Criação e Investigação Artística”, iniciado em 2003 e que conta com o apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia, permitiu, dentre outros projetos, a reativação do grupo em 2005. Atualmente o grupo, composto por alunos selecionados do curso de Graduação em Dança, contempla o princípio da indissociabilidade acadêmica, ou seja, a vinculação efetiva entre a pesquisa cênica e o ensino de disciplinas responsáveis pela preparação específica.

² Ivani Lúcia Oliveira de Santana - Professora Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, defendeu em 2003 a tese intitulada – (Sopa de) carne, osso e silício. As metáforas (ocultas) da dança-tecnologia. Foi a pesquisadora responsável pelo “Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo/Lapac, projeto desenvolvido na Escola de Dança da UFBA, com a pesquisa “Poética Tecnológica na Dança”.

³ Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli – Uma das criadoras do Grupo Tran Chan, Pós-Doutora pela Smith College (2004) e Doutora em Dance Education pela Temple University (1994). Atualmente é Diretora da Escola de Dança da UFBA e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança.

⁴ Dulce Aquino é Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, professora e ex-diretora da Escola de Dança da UFBA e, atualmente, Pró-Reitora de Extensão Universitária da UFBA.

Segundo Pitombo (1999), a relação entre intérprete e figurino se dá por meio de “ajustes e descobertas, em que o corpo empresta sua forma à roupa e vice-versa, num processo interativo de trocas e adesões mútuas”. (PITOMBO, 1999, p.21). Habitualmente esse momento de ajustes e descobertas, ocorre já no final do processo, em que o figurino é apresentado aos intérpretes, cujo resultado é produto das escolhas restritas às decisões do coreógrafo e do técnico/figurinista. O figurino, organizado de modo destacado do processo de criação dos intérpretes, funciona como uma segunda pele, envoltório que desenha o corpo para a dança, em uma relação de imbricação, corpo e figurino organizam sentidos, os quais não sofrem alterações ao longo da performance. Desse modo, justaposto ao corpo, o figurino atua como um elemento caracterizador de épocas, contextos, situações, os quais serão identificados e lidos pelo público. A relação entre corpo e figurino se configura como uma das partes que, quando somadas, compõem o todo.

Entre o figurino que veste o corpo para a dança e o que se organiza de modo implicado com os outros elementos, existem nuances, modos e vínculos diferenciados e possíveis e, no contexto da dança contemporânea, esses modos coexistem, pertinentes às necessidades específicas de cada processo compositivo. Vale ressaltar que, longe de ser um gênero, a dança contemporânea é aqui compreendida como um campo de experimentações, o qual abarca uma heterogeneidade de possibilidades e procedimentos as quais não podem ser encaixadas em regras prévias de estruturação. Segundo Britto (2008),

Na dança contemporânea a operação compositiva é destituída da regência de algum programa externo e redimensionada pelo próprio modo organizativo, portanto, modelos metodológicos organizados independentemente dos objetos de análise perdem sua eficácia quando aplicado a ela. (BRITTO, 2008, p.16).

Acredita-se que o presente estudo venha a intensificar o debate no âmbito dos processos criativos e compositivos em dança, a qual vem sofrendo alterações em seus pressupostos e no modo pelo qual, não somente, o corpo vem se relacionando com os elementos constituintes da cena, mas também nos modos de organizar e configurar a dança como um todo sistêmico. Em particular, entende-se a relevância deste estudo frente à escassez de pesquisas acadêmicas e discussões acerca do tema proposto. Os textos, dentre eles, livros, artigos, dissertações e teses,

em sua maioria, estão voltados para a cena teatral e áreas afins, tais como a moda e o cinema. Esses estudos colaboram no sentido de que apresentam questionamentos e problemáticas pertinentes à área do figurino, embora não se ocupem, especificamente, da cena da dança.

Propõe-se neste estudo discutir e problematizar o conceito de figurino em algumas configurações contemporâneas de dança, as quais sugerem modos sistêmicos de propor, construir e configurar a obra. Para tanto, propõe-se realizar um levantamento bibliográfico sobre o tema, os modos de relação entre corpo e figurino na dança, a fim de verificar de que modo se dá essa relação ao longo do tempo e, também refletir acerca do modo sistêmico de organizar e configurar a dança e as alterações dos entendimentos de corpo, figurino e dança decorrentes dessa abordagem. Num segundo momento, propõe-se analisar três obras contemporâneas de dança no sentido de discutir acerca da noção de figurino e o campo de atuação deste elemento no contexto contemporâneo, com o intuito de propor a ideia de Vestíveis em Fluxo para designar o modo pelo qual o que se veste em cena é elaborado, por meio de um jogo relacional entre o corpo e o movimento, modo apresentado nas três obras e que pode ser visto, com cada vez mais frequência, no contexto contemporâneo da dança em geral.

Para alcançar os objetivos da pesquisa, em relação à natureza dos dados, opta-se por uma pesquisa qualitativa, pois interessa compreender de que modo a relação entre corpo, o movimento e o que se veste organiza o corpo na cena contemporânea da dança. Em relação aos seus objetivos, a pesquisa pode ser considerada de caráter descritivo/explicativo, primeiramente porque tem o intuito de compreender de que modo esta relação vêm se apresentando ao longo da história da dança, descrevendo o modo pelo qual alguns artistas trataram o corpo, o movimento e o que se veste em cena, apontando suas características gerais e, também, porque “pretende identificar os fatores que contribuem para a ocorrência e o desenvolvimento” desta relação no contexto contemporâneo. (GONSALVES, 2007, p.68).

A coleta de dados deste estudo se deu primeiramente com o levantamento das referências bibliográficas para correlacionar os conceitos abordados pelos autores

em relação ao corpo e o figurino na cena e por meio da análise das seguintes obras: *In-organic* (2007) de Marcela Levi⁵; *Amarelo* (2007) de Elisabete Finger⁶ e *Self Unfinished* (1998) de Xavier Le Roy⁷ as quais foram selecionadas a partir dos seguintes critérios:

- Que as obras fossem solas;
- Que a direção e criação da obra fossem efetuadas pelo próprio performer;
- Que a proposição do que se veste em cena fosse do próprio performer.

A coleta de dados das obras analisadas ocorreu da seguinte maneira: por meio da fruição dos registros em vídeo⁸ dos trabalhos *In-Organic* e *Amarelo*, ambos apresentados no evento “Rumos Itaú Cultural–Dança, 2006-2007” e, também, através de entrevistas semiestruturadas, realizadas por skype⁹, com as artistas Elisabete Finger e Marcela Levi, no caso desta artista, também por meio de uma entrevista cedida à Laura Erber, disponibilizada em seu site¹⁰. A obra *Self Unfinished* de Xavier Le Roy foi analisada por meio de uma conversa pública, em formato de entrevista, que foi chamada de Tête-À-Tête e pela apresentação do seu solo, em ocasião de sua participação como artista convidado do evento Dimenti – Interação + Conectividade – Ano cinco, projeto de intercâmbio artístico com apresentações,

⁵ A bailarina e coreógrafa Marcela Levi, nascida no Rio de Janeiro em 1973, fez seus estudos de dança contemporânea na escola de dança Angel Vianna em 1996. Durante oito anos foi um membro criador da companhia da coreógrafa brasileira Lia Rodrigues, antes de começar, em 2002, a desenvolver suas próprias performances experimentais que entrecruzam a dança, a performance e a arte visual.

⁶ Elisabete Finger, performer paranaense, é pesquisadora e criadora de dança contemporânea. Em 2004, foi bolsista da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento e, em 2005, integrou a formação Essais no Centre National de Danse Contemporaine d’Angers-França. Recentemente, colaborou com Deborah Hay (EUA), Catherine Baÿ (FR) e Joana von Mayer Trindade (PT). É membro integrante do coletivo Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial.

⁷ Xavier Le Roy, PhD em biologia molecular pela Universidade de Montpellier, tem trabalhado como dançarino e coreógrafo desde 1991. Com seus trabalhos solo, como *Self Unfinished* (1998) e *Product of Circumstances* (1999), ele abriu novas perspectivas para a dança, e sua abordagem individual radicalizou o discurso acadêmico sobre o corpo e a arte coreográfica. Le Roy desenvolve seu trabalho como pesquisador, focalizando, simultaneamente, tanto as relações entre processo e produto quanto seu próprio envolvimento no processo. <http://www.dimenti.com.br/interacaov/?p=190> Acesso em 20/10/2011.

⁸ Como pontua Britto em relação a diferença entre assistir uma dança ao vivo e seu registro em vídeo: “Neste novo ambiente, as regras e possibilidades são outras e novas relações espaço-temporais são estabelecidas [...]. É outra a qualidade da informação porque vídeo e dança são linguagens distintas e uma não substitui a outra”. (BRITTO, 2008, p. 28).

⁹ Skype Technologies é uma empresa global de comunicação via Internet, permitindo comunicação de voz e vídeo grátis entre os usuários do software. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Skype> Acesso em 20/12/2011).

¹⁰ A entrevista está disponibilizada no endereço: http://marcelalevi.com/brasil/artigos_e_criticas/

debates e residências, realizado pelo Grupo Dimenti¹¹, na cidade de Salvador em junho de 2011. A análise de sua obra também ocorreu por meio de sua auto-entrevista disponibilizada em seu site.

Em relação às teorias e conceitos que estruturam a pesquisa, emprega-se, o lastro teórico da Teoria Geral dos Sistemas, proposta por Mario Bunge¹², a qual desempenha o papel de uma Ontologia científica, teoria que permite investigar as qualidades genéricas da realidade e do ser, as características comuns a todos os sistemas. A generalidade proposta pela TGS implica o entendimento de que a realidade é sistêmica e a permanência uma lei Universal, uma “forma de sentido de continuidade” (MACHADO, 2001, p.35), diferentemente da ideia de estabilidade e conservação. O sistema permanece ao longo do tempo, segundo sua capacidade de adaptação, a qual, para Machado (2001), se constitui na flexibilidade em agregar informações, combinando-as e transformando-as num fluxo contínuo do tempo. Para a pesquisadora, o fato de um sistema não permanecer “pode significar que os resultados de acordos estratégicos anteriores já não respondem aos novos requisitos de permanência” (MACHADO, 2001, p.30), nesse sentido, a medida de permanência de um sistema está relacionada com sua capacidade de contaminação no fluxo de suas interações no ambiente¹³.

Considera-se, neste estudo, a obra como uma emergência sistêmica, a qual envolve a confluência de vários textos, de naturezas diversas e que apresenta propriedades e funções partilhadas que só ganham sentido na coerência do todo sistêmico. Segundo Vieira (2006):

Sistemas podem ser estudados através de parâmetros gerais¹⁴, uma peça teatral, por exemplo, envolve o sistema formado pelos atores,

¹¹ O Grupo Dimenti atua na cena baiana há mais de dez anos, produzindo obras que se organizam na margem entre dança, teatro e performance.

¹² Mario Bunge (1919-) é físico, filósofo, epistemólogo e humanista, que, segundo Machado, apresenta uma definição de sistema de teor ontológico em que estabelece a relação do sistema com o seu meio ambiente ou do sistema com outro sistema, com propriedades diversas e singulares, mas que interagem entre si, estabelecendo um modo de comunicação que implica uma mudança coevolutiva, uma transformação a partir das relações efetuadas e que produz um ganho de complexidade. (MACHADO, 2001, p.38).

¹³ O ambiente delinea o campo particular de possibilidades interativas de um sistema, de modo que não é considerado o lugar em que as trocas ocorrem, mas, antes, exprime as possibilidades de manutenção do sistema (BRITTO, 2008).

¹⁴ Segundo Vieira (2008), Os parâmetros sistêmicos formam um conjunto de conceitos gerais o suficiente para a descrição e embasamento de representações de qualquer coisa e são divididos em básicos e evolutivos e são divididos em parâmetros fundamentais, existentes em todos os sistemas: a permanência, o meio ambiente e a autonomia. Outros parâmetros são os hierárquicos ou evolutivos:

aquele formado pelos trajes, aquele formado pela luz, aquele formado pelo texto. A fusão desses vários sistemas, agora tomados como subsistemas, forma o sistema global, a peça teatral. (VIEIRA, 2006, p.87-88).

Para Britto (2008), não basta que um agregado apresente propriedades em comum entre os seus elementos para que este se constitua em um sistema, na medida em que “não é a natureza constitutiva de cada elemento que garante a configuração de um sistema, mas, sim o tipo de relação que se estabelece entre eles”. (BRITTO, 2008, p.68). Um agregado se configura em um sistema quando partilha propriedades, “sendo que o fator regulador dessa partilha é a ação interativa deles. É, portanto, a relação, ou seja, o modo de comunicação que define um sistema”. (BRITTO, 2008, p.68). A relação entre o sistema dança, o corpo que dança o seu contexto de existência se dá de modo coevolutivo, conforme explicitado por Martins (2001):

Um corpo que dança recebe essas informações do sistema dança, que já está carregado de informações do mundo, informações essas que passam a ser internalizadas pelo corpo que dança. Esse corpo que dança manda informações para o sistema dança que as manda para o mundo. Todo o tempo as trocas são permanentes entre o interno e o externo. (MARTINS, 2001, p. 29).

Considerando o entendimento de coevolução, apresentam-se no capítulo 1, algumas questões referentes ao vestir no cotidiano e o grau de complexidade envolvido neste ato, para tanto, considera-se o corpo a partir da Teoria Corpomídia, proposta por Helena Katz e Christine Greiner (2005), para tratar acerca dos modos de organização da aparência dos corpos em diferentes culturas e o grau de incorporação, ou seja, o grau de interferência no corpo de alguns hábitos culturais como, por exemplo, o uso do véu por parte da mulher argelina. Segundo as pesquisadoras:

Com a teoria do corpomídia o que é ressaltado é a implicação do corpo no ambiente¹⁵, o que cancela a possibilidade de entendimento

composição, conectividade, estrutura, integralidade, funcionalidade e organização, todos eles permeados e regidos pelo parâmetro da complexidade. (VIEIRA, 2008, p.28).

¹⁵ O ambiente exprime as possibilidades de manutenção do sistema, pois no ambiente encontram-se todos os estoques necessários para o sistema efetivar seus processos de permanência. Esse parâmetro básico, pensado não como lugar de ocorrência das trocas inter-sistêmicas, mas como um

do mundo como um objeto aguardando um observador. [...] Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo, compreendendo-o, não como recipiente, mas como aquilo que se apronta nesse processo coevolutivo de trocas com o ambiente. E, como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente. (KATZ E GREINER, 2005, p. 130).

O corpo, para as pesquisadoras, é o resultado dos cruzamentos das informações que entram em contato com ele e com as que já o constituem, nesse sentido, o corpo é mídia de si mesmo na medida em que vai selecionando as informações que o vão constituindo. (KATZ e GREINER, 2005, p. 131). Ainda no capítulo 1, por meio de estudos bibliográficos na área da história da dança, apontam-se alguns artistas os quais, em alguma medida, subverteram práticas tradicionais no que concerne a relação corpo e figurino ao apresentaram funções diferenciadas para o corpo, o figurino, o corpo em relação ao figurino e em relação ao todo.

O foco está nas atitudes destes criadores que, em maior ou menor grau desestabilizaram a lógica vigente e, desse modo, denunciaram certos valores que naquele momento estavam evidenciados. Como, por exemplo, Jean-Georges Noverre¹⁶ e sua proposição de livrar o corpo de todos os aparatos excedentes os quais, limitavam e atrapalhavam a beleza e harmonia dos movimentos e dos gestos da dança. O artista, em seu livro, tece várias críticas em relação à dança, como por exemplo, ao inadequado uso de personagens alegóricos em cena, os quais não condizem mais com as exigências do século das luzes, no qual:

Não se pinta mais nem se dança os Ventos com um fole na mão, com moinhos de vento na cabeça, com roupagens de plumas para caracterizar a leveza. Não se pinta mais nem se dança o Mundo com um penteado em forma de monte Olimpo, com um traje representando o mapa geográfico, com uma roupa guarnecida de inscrições onde se lêem, em letras garrafais, no seio e na altura do coração, Gália; no ventre, Germânia; na perna, Itália; nas costas,

conjunto de possibilidades conectivas, ou seja, é também um sistema, chamado de sub-sistema. (BRITTO, 2008, p.71).

¹⁶ Jean-Georges Noverre (1727-1810), bailarino, coreógrafo, mestre de balé e historiador francês, é autor da obra Cartas sobre a dança (1760), na qual trata sobre inúmeros aspectos da dança do século XVIII.

Terra australis incógnita [...]. Não caracterizaríamos a música com uma roupa toda listrada, carregada de colcheias e semifusas. [...] Enfim, não se dança a Mentira mais com pernas de pau, com uma roupa enfeitada de máscaras [...]. (MONTEIRO, 2006, p.44,45).

Isadora Duncan¹⁷ e seu posicionamento crítico frente à técnica do balé e aos malefícios provocados à saúde da mulher, pelo uso constante de próteses modeladoras como o corpete. Sua relação com as roupas é explicitada em suas memórias:

Sentia que meus sapatos e roupas apenas me estorvavam. Meus sapatos pesados eram como correntes; minhas roupas eram minha prisão. Por isso, eu tirava tudo. E sem olhos me espiando, inteiramente só, eu dançava nua diante do mar. E parecia-me que o mar e todas as árvores estavam dançando comigo. (DUNCAN, 1903 *apud* LUFT, 1981, p.24).

Loie Fuller (1862-1928), dançarina americana, atuando entre a arte e a ciência, desenvolveu uma investigação acerca dos efeitos que as cores produziam nos corpos. A artista apresenta uma dança em que corpo, movimento, figurino e luz se organizam de modo implicado, produzindo um corpo metamorfoseante, o qual se desdobra em inúmeras formas orgânicas, um espetáculo que envolve o público em um estado hipnótico. Para a artista (1913):

La vista es quizá el primero y el más agudo de nuestros sentidos. Pero como hemos nacido con este sentido suficientemente bien desarrollado para hacer un buen uso de él, es, después de todo, el último que intentamos perfeccionar. Por que nos ocupamos de todo antes que de la belleza. De modo que no hay ninguna razón para sorprenderse de que el sentido del color sea el último en ser desarrollado¹⁸. (FULLER, 1913 *apud* SANCHÉZ, 1999, p.50).

Apresentam-se, também no capítulo 1, por meio de uma revisão bibliográfica, alguns entendimentos e conceitos propostos por pesquisadores das áreas da dança

¹⁷ Isadora Duncan (1877-1927) aventureira, revolucionária, dançarina, inspirada pelos poetas românticos e simbolistas se distinguiu, sobretudo, por sua insistência na primazia da imaginação liberada. (ROSEMONT, 1981, p.19).

¹⁸ A visão é talvez a primeira e o mais agudo dos nossos sentidos. Mas, como nós nascemos com esse sentido suficientemente, desenvolvido para fazer bom uso dele, é, afinal, a última coisa que tentamos aperfeiçoar. Porque lidamos com ela ao invés de beleza. Portanto, não há motivo para se surpreender que o sentido da cor seja o último a ser desenvolvido. (tradução nossa).

e teatro os quais problematizam o conceito tradicional do figurino, suas funções e papéis na construção da cena. Abordam-se os estudos da pesquisadora Amabilis de Jesus da Silva que em sua dissertação intitulada: Para evitar o “costume”: figurino-dramaturgia, defendida em 2005, discute acerca das funções exercidas pelo figurino para a cena teatral, discussão a qual já evidencia a coexistência e a complexidade desse elemento para a cena. Na dissertação, a pesquisadora apresenta a palavra figurino composta a um adjetivo, o qual indica sua função, desse modo, ela nos apresenta o figurino-invólucro que cumpre as funções de cobrir, substituir e camuflar o corpo em cena e apresenta, para se compreender o contexto contemporâneo, o termo figurino-dramaturgia, o qual estabelece uma relação dialógica com o corpo, sofrendo mudanças ao longo das cenas. Dando continuidade em suas proposições, a mesma pesquisadora, em sua tese intitulada: Figurino-penetrante: Um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena (2010), defende a ideia do Figurino-penetrante, o qual, “perfura o corpo, invade-o, penetra-o” (SILVA, 2010) e que pode atuar, como qualquer outro elemento da cena, como o *topos* da criação na elaboração da obra artística.

Outro conceito que problematiza os limites da atuação do figurino é apresentado pela pesquisadora Adriana Vaz Ramos, a qual propõe o conceito de “Design de Aparência” para compreender a complexidade das propostas cênicas contemporâneas. Segundo a pesquisadora, atualmente se tornou insuficiente usar “o termo figurino apenas para se referir à aparência geral de um personagem ignorando a importância dos demais componentes”. (RAMOS, 2007, p.170). Segundo a mesma, “um espetáculo artístico é uma obra sistêmica, onde inúmeras linguagens atuam para a construção de um produto. É necessário fazer uma leitura relacional”. (RAMOS, 2007, p170). E, do contexto da dança contemporânea, apresentamos o conceito de “Subjetos”, proposto pela performer Marcela Levi, cuja expressão designa “objetos/sujeitos deslocados e desfuncionalizados” e diz respeito a uma terceira coisa, nem o corpo, nem o objeto em sua autonomia, “mas sim um corpo/objeto/sujeito imbricados”, os quais se organizam de modo a desestabilizar a hierarquia, produzindo um corpo “permeável aos objetos com os quais ele lida”. (LEVI, 2007).

No capítulo 2, analisam-se três obras contemporâneas, *In-organic* da performer carioca Marcela Levi (2007); *Amarelo* da performer paranaense Elisabete

Finger (2007) e *Self Unfinished* do performer francês Xavier Le Roy (1998), as quais se apresentam pertinentes ao presente estudo na medida em que organizam as informações compositoras da obra de modo sistêmico. A análise das três obras se dará no sentido de compreender quais os acordos estratégicos que estão sendo efetivados no contexto contemporâneo entre o sistema dança e o seu ambiente, ao passo que:

Toda dança resulta do modo particular de um corpo organizar, com movimentos, o seu conjunto de referências biológicas e culturais. Do mesmo modo, o contexto cultural corresponde ao ambiente do corpo, no sentido de que o conjunto de informações que caracterizam os modos de pensar e operar vigentes na sociedade em que está inserido delinea seu campo particular de possibilidades interativas. Os ambientes interferem na configuração das estruturas geradas sob as condições dos ambientes, interferem na sua reconfiguração. (BRITTO, 2008, p.72).

As obras aqui analisadas apresentam uma característica comum que as interliga: uma conexão mais intensa¹⁹ entre os subsistemas corpo, movimento e o que se veste em cena. Esse grau de intensidade, observado nesta conexão²⁰, constitui o que Machado (2001) designa como “subsistema de ação”, cuja função não se limita à composição do sistema, mas se refere à expansão da complexidade da obra, a qual vai sendo construída pelas conexões estabelecidas entre corpo, figurino, espaço, luz, objetos e movimento (e o que mais fizer parte), os quais se conectam “não como recurso e adornos, mas como vinculações, mediações mais complexas”. (MACHADO, 2001, p.61). Neste sentido, o que se veste em cena não deriva da ideia de recursos e solucionadores de lacunas, mas se constitui no que estaremos designando como Vestíveis em Fluxo.

A ideia de Vestíveis em Fluxo, proposta neste estudo para designar o que se veste em cena, elaborado de modo implicado ao corpo e ao movimento é um conceito que deriva de uma proposição do contexto da moda contemporânea,

¹⁹ A conectividade é um dos parâmetros evolutivos e representa o vínculo entre os elementos e a natureza de suas relações e, segundo Machado, os elementos do sistema mantêm relações e estabelecem graus hierárquicos diferentes. Um elemento pode ter uma conexão mais intensa com um elemento do que com outro. (MACHADO, 2001, p.56).

²⁰ Uma relação só se torna conectiva quando, entre dois eventos, pelo menos um age sobre o outro. Segundo Bunge, se uma coisa age sobre a outra, ela modifica a linha de comportamento, trajetória ou história da última e de si mesma. “Conexões podem ser permanentes ou temporárias, estáticas ou dinâmicas, podendo constituir os chamados fluxos”. (BUNGE, 1979 *apud* MARTINS, 1999, p.64).

apresentado por Cristiane Mesquita em sua tese intitulada “Políticas do vestir, um recorte em viés”, defendida em 2008, na qual a pesquisadora apresenta a ideia de Fluxos Vestimentares²¹, relacionada à dimensão da aparência corporal e que, segundo ela, se constitui em “um dos eixos mais fortalecidos na construção da subjetividade contemporânea”. (MESQUITA, 2008, p.56).

Segundo Mesquita (2008), a força maior da máquina mercadológica Moda é a produção de uma relação direta entre a subjetividade e o vestir, sendo que a produção da aparência diz respeito a um jogo relacional entre o corpo e os elementos que o vestem e adornam, é o “resultado da manipulação de dispositivos materiais orquestrados na superfície corporal que interagem entre si e, ao mesmo tempo se relacionam com o corpo que os escolhe”. (MESQUITA, 2008, p.57). Não se trata aqui de elaborar identidades fixas e imutáveis, mas sim, de produzir camadas de sentidos, as quais transitam entre o corpo e o mundo. Neste sentido, consideram-se os sujeitos contemporâneos como agenciamentos²², ou seja, sujeitos metamorfoseantes que alteram suas propriedades na medida em que expandem suas conexões, “eles não são nada mais e nada menos que as cambiantes conexões com as quais são associados”. (SANTAELLA, 2004, p.22).

No final do capítulo 2, apresenta-se o processo de criação do espetáculo Cordões, da artista Carol Laranjeira, como um meio de se discutir de que modo a proposição de Vestíveis em Fluxo pode ocorrer também em um processo colaborativo em que, o artista/propositor não, necessariamente, centraliza todas as escolhas, mas que, permite-se sofrer interferências por meio das proposições de outros coautores. No capítulo 3, apresentam-se as considerações finais as quais estão tramadas por meio de uma reflexão que cruza dados da bibliografia com as informações obtidas na pesquisa de campo, apontando e discutindo algumas pistas

²¹ Este termo é citado, primeiramente, na obra Diálogos de Deleuze e Parnet (1998) e aparece no seguinte trecho: Trata-se de fluxos alimentares, mas em conjunção com outros fluxos, fluxos vestimentares, por exemplo, (a elegância propriamente anoréxica, a trindade de Fanny: Virginia Woolf, Murnau, Kay Kendall). O anoréxico compõe para si um corpo sem órgãos com vazios e cheios. Alternância de enchimento e de esvaziamento: as devorações anoréxicas, as absorções de bebidas gasosas. Não se deveria falar sequer de alternância: O vazio e o cheio são como dois limiares de intensidade, trata-se sempre, de flutuar em seu próprio corpo. (DELEUZE E PARNET, 1998, p.127).

²² Deleuze (1998) explica que é sempre um agenciamento que produz os enunciados e não um sujeito que agiria como sujeito da enunciação e também não se refere a sujeitos como sujeitos de enunciado. O nome próprio não designa um sujeito, mas alguma coisa que se passa ao menos entre dois termos que não sujeitos, mas agentes, elementos. (DELEUZE, 1998, p.65).

derivadas da análise das obras e que se referem ao contexto e as condições de existência do que se designa como Vestíveis em Fluxo.

Inicia-se a discussão acerca do lugar/função/pertinência do figurinista frente às propostas contemporâneas, nas quais sua atuação passa a ser, cada vez mais, irrelevante ao processo de criação. Propõe-se, assim, apontar de que modo a proposição dos Vestíveis em Fluxo pode atuar como o componente problematizador, o qual coaduna com as propostas destes artistas, interessados na condição do corpo e em suas múltiplas subjetividades.

CAPÍTULO 1 O FIGURINO NA DANÇA – UM HISTÓRICO

1.1 O corpo e a roupa – A visualidade incorporada do sujeito.

“Como os corpos não existem fora da ação temporal,
há a experiência corporificada do tempo,
a experiência de sua variação”.
(SANTOS, 1989, p.112).

Propõe-se, neste primeiro momento, tecer uma reflexão acerca da relação coevolutiva entre dois sistemas: o corpo e a roupa, duas plásticas que se modificam, se transformam e se afetam, em que a ação do vestir se constitui em um jogo complexo que descarta a ideia da roupa como cobertura ou envoltório de um corpo/suporte. Em todas as sociedades e culturas permanece a necessidade de investir o corpo com signos e símbolos que organizam o sujeito, o qual corporifica os nexos de sentido estabelecidos em cada ambiente. Considera-se o ambiente a partir da Teoria Geral dos Sistemas, a qual o designa não como o lugar de ocorrência das trocas entre os sistemas, mas como um conjunto de possibilidades conectivas que viabilizam determinadas trocas e não outras. Segundo Martins (1999), o corpo é um sistema complexo, produtor e produto da cultura, nele, pode-se ver a história evolutiva da vida e a história cultural específica daquela espécie ali representada. (MARTINS, 1999, p.36).

As vinculações estabelecidas entre o corpo e a roupa exprimem os nexos de sentido estabelecidos em cada cultura no que se refere à construção da aparência e suas decorrentes funções. Stallybrass (2008) apresenta a roupa como um dos meios de se efetivar a assimilação dos sujeitos ao corpo do governante, o autor se refere aos incas que no processo de inclusão de novas áreas ao seu reino, presenteavam seus novos cidadãos com suas roupas, “esse presente têxtil era uma reiteração coerciva e simbólica das obrigações dos camponeses para com o estado, bem como de seu novo status”. (STALLYBRASS, 2008, p.13).

Para Borel (1999), “o corpo só fala quando é vestido de artifícios”²³, os quais interferem com diferentes intensidades na plástica do corpo, por meio de próteses modeladoras, deformações ósseas, escarificações na pele, tatuagens, roupas e adereços. Interferências as quais configuram os padrões de beleza, os valores religiosos, morais, sociais e a sensibilidade estética de cada cultura e, desse modo, alteram, redesenham, ressignificam o corpo, o qual incorpora limites, espacialidades e adquire corporeidades outras. Na cultura chinesa tradicional, por exemplo, as mulheres tinham os ossos dos pés quebrados e enfaixados, os quais tinham o seu crescimento impedido por meio do uso de sapatos diminutos. O fetiche por pés que podiam medir até nove centímetros, alcançados por meio da técnica torturante de deformação óssea, garantiam bons casamentos ou a ocupação como prostitutas de luxo.



Figura 1 - Pés minúsculos de uma mulher chinesa

As mulheres-girafas, do povo Paduang da Tailândia, alongam o pescoço até 30 cm de altura, por meio do uso de argolas que podem pesar até 20 kg, com o peso dos aros, a clavícula vai descendo e quatro vértebras torácicas passam a integrar a estrutura do pescoço. O uso das argolas altera a espacialidade do corpo na medida em que as impedem de olhar para baixo e, para os lados, são obrigadas a girar todo o corpo.

²³ Vale ressaltar que o autor se refere aqui ao sujeito em sua função/atuação social.



Figura 2 – Mulher-Girafa

O grau de incorporação da roupa pelo corpo é também descrita pelo teórico da comunicação Marshall McLuhan que considera a roupa como uma extensão do corpo, um prolongamento, uma segunda pele. Ele relata, no livro *Guerra e Paz na Aldeia Global* (1971), sobre as dificuldades de locomoção apresentadas pela mulher argelina sem o véu, durante o período de guerra entre Argélia e EUA (1954-1958). Os limites estabelecidos pela segunda pele organizam o espaço corporal e, desse modo, a ausência do véu leva a mulher a experimentar a sensação de desintegração e os membros parecem alongar-se indefinidamente, essa confusão sensorio-motora pode ser compreendida à medida que se observa o grau de complexidade envolvido em qualquer 'ato de vestir'. (PITOMBO, 1999, p.20). Os exemplos acima citados, dizem respeito às interferências impostas em sociedades tradicionais, cuja construção do corpo revela-se como um dos meios de cristalizar os princípios e valores, os quais sofrem pouca ou nenhuma alteração por um longo período de tempo. Para Anthony Giddens (1990),

Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais decorrentes. (GIDDENS, 1990, p. 37-38).

Neste sentido, têm-se as indumentárias das grandes civilizações em que a mesma toga comum aos dois sexos, no Egito antigo, manteve-se inalterada por 15 séculos; o Peplo, traje feminino grego, permaneceu das origens até a metade do

século VI, bem como o traje romano, o qual se manteve inalterado do início ao final do Império. (LIPOVETSKY, 1989). O mesmo ocorreu com todas as civilizações orientais tradicionais, onde as indumentárias cristalizaram os valores e, nesse sentido, a aparência, nessas sociedades, esteve intimamente relacionada à verdade inerente à condição do indivíduo, demarcando-o no tempo e no espaço. É a partir do século XV que se começa a configurar outra dinâmica ao jogo das aparências, considerada por Lipovetsky (1989), como “a loucura dos artifícios e a arquitetura nova das democracias”. (LIPOVETSKY, 1989, p.09). Para o filósofo, o sistema Moda é uma realidade sócio-histórica, característica do Ocidente, organizada sob a lógica da inconstância e que dignifica o novo e a expressão da individualidade humana, traduzindo nos corpos a efemeridade e a velocidade próprias da modernidade. (LIPOVETSKY, 1989).

Para a pesquisadora da área da moda Kátia Castilho:

A decoração corpórea é característica da exploração de possibilidades de significação do ser humano desde tempos remotos da cultura humana, podemos observar que essa linguagem articulada se encontra presentificada pelas linguagens das linhas, das formas, das cores, das proporções e dos volumes, que, na função de discursos não verbais, expressam e são traduzidas artisticamente pela organização plástica da moda. (CASTILHO, 2004, p41).

A cada momento, elege-se uma nova parte do corpo, a qual é interferida, alterada e redesenhada, os calçados de ponta recurva, as braguilhas proeminentes em forma de pênis, decotes, imensos colarinhos, as anquinhas, os penteados monumentais e barrocos, todas essas vogas mais ou menos excêntricas reestruturam, em graus diversos, a silhueta masculina e feminina. (LIPOVETSKI, 1989, p. 36). O corpete, artifício utilizado no século XVII, é um delineador de corpos femininos que modela uma “cintura de vespa”, pressionando os órgãos internos e amontoando as costelas, o que altera o fluxo respiratório da mulher, provocando-lhe constantes desmaios e uma corporalidade feminina ofegante e “naturalmente” frágil, configuração corporal que ultrapassa a mera representação de um papel.



Figura 3 – Modelos de corpetes

A relação coevolutiva entre o corpo e o seu ambiente é aqui apresentada por meio das questões levantadas pela filósofa e teórica da dança Helena Katz (2008): “Por que o corpo pode ser lido como um sinal do seu entorno? De que modo o entorno se torna corpo?”. (KATZ, 2008, p.69). Para Katz, resvalam no entendimento de que o ambiente não é um lugar passivo e estático, é um “contexto-sensitivo”, o qual “trabalha em correlação com o corpo no tratamento do fluxo de informações permanente que os comanda”. (KATZ, 2008, p.69). Para compreender de que modo o corpo pode ser lido como um sinal do seu entorno, Katz e Greiner (2005) propõem a Teoria Corpomídia, que, diferentemente da ideia de que o corpo é um veículo que, ao receber novas informações, as processa e as expressa no mundo, operando numa lógica, como num sistema computacional, de input/output. O corpo é aqui compreendido não como um lugar, um meio, um recipiente onde a informação se acomoda, mas sim como automídia, em que as novas informações são transformadas em corpo. “Como está sempre mudando, o corpomídia tem na plasticidade um de seus parâmetros constitutivos”. (KATZ, 2008, p.70).

Katz, em uma de suas palestras²⁴, afirma que o corpo não pode ser considerado um processador pelo fato de que a qualidade das informações o modifica, pois as informações que entram não são lineares, elas desorganizam e

²⁴ A professora Helena Katz proferiu esta palestra, na Escola de Dança da UFBA, em 08/06/2010, acerca dos problemas do uso indevido da Teoria Corpomídia .

reorganizam o corpo. É possível estabelecer uma relação entre o entendimento de corpomídia e a análise feita pelo médico e psicanalista Paul Schilder (1968), a respeito da transformação corporal de uma mulher quando esta usa uma pluma em seu chapéu. Segundo o médico, o corpo se prolonga até a extremidade da pluma e, imediatamente, ela passa a adotar gestos e atitudes na sua nova dimensão, ou seja, a qualidade da informação afeta o corpo, investindo-o de uma corporalidade específica. (SCHILDER, 1968 *apud* PITOMBO, 2005, p.14). No contexto da dança clássica, o figurino da bailarina, constituído por um corpete, tutu e sapatilhas de ponta, a qualifica com o signo da elegância e a investe com a qualidade de uma leveza diáfana de um corpo que mal toca o chão, ou seja, ao investir o corpo com estas extensões a bailarina organiza a imagem que caracteriza a estética do balé clássico.

As modas interferem com diferentes intensidades na plástica do corpo e, ao se tratar do vestir na cena da dança, em muitos momentos, será possível observar, os modos pelos quais os sistemas da moda e da dança encontram-se emaranhados, influenciando-se mutuamente, ora a moda das ruas influencia a moda dos palcos e vice-versa. As combinatórias vestimentares instituídas pelo sistema Moda organizam a pluralidade de aparências, as quais, como discursos não verbais, elaboram sentidos, os quais são lidos no ambiente. Com o intuito de discutir os diferenciados modos de relação entre corpo e figurino e as funções que este exerce na construção da cena da dança, apresenta-se alguns artistas, os quais propuseram novos modos de relação entre o corpo e o que se veste em cena, considerando a Dança e a Moda, sistemas que coevoluem, afetando-se mutuamente a partir da coleção de informações que os constituem em determinado contexto.

1.2 O corpo se veste para a cena – Mudanças e Rupturas

A estrutura organizativa de uma dança dá visibilidade à lógica de pensamento artístico de seus autores. (BRITTO, 2008).

A história²⁵ da dança, aqui apresentada, é costurada por coreógrafos, dançarinos e performers, linhas de criadores os quais, subverteram, em alguma medida, os modos tradicionais de sua época no que diz respeito ao tratamento do figurino em relação ao corpo em cena. Discute-se a respeito destes diferenciados modos com o intuito de compreender de que modo a relação entre o corpo, movimento e o que se veste se organiza nas proposições destes artistas. Há 250 anos, Jean-Georges Noverre (1727-1810), em sua obra, intitulada “Cartas sobre a dança” (1760), apresenta uma série de mudanças necessárias à composição dos balés e propõe um novo gênero: o balé de ação que se contrapõe ao “divertissement”, o balé desenvolvido na corte de Luis XIV. Segundo a pesquisadora Marianna Monteiro (2006), autora do livro “Noverre – Cartas sobre a dança”, no balé de ação:

A dança utiliza-se da expressão gestual, incorpora a pantomima e com isso torna-se capaz de criar a ilusão. [...] É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da chamada dança mecânica, que se contenta em “agradar os olhos”, incapaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza. (MONTEIRO, 2006, p.34).

Na corte de Luis XIV, a dança organiza-se como divertimento, intimamente relacionada à vida de corte e ao contexto da festa, incorporada às necessidades de uma “estética barroca”, regida sobre os ditames da aparência. Segundo Renato Janine Ribeiro (1993), “participar da vida da corte era a forma máxima, nos tempos do Rei-Sol, de vida pública” (RIBEIRO, 1993, p.83) e é neste contexto que a dança e a etiqueta atingem seu ápice e, por meio dessas linguagens, as relações entre os nobres são definidas. O balé de corte é dançado pelos nobres e para os nobres,

²⁵ Trata-se aqui da História ocidental/oficial da dança, especificamente as proposições de alguns criadores do contexto do balé clássico, da dança moderna e contemporânea.

sendo assim, “uma forma teatral de organizar os símbolos, as relações sociais” (MONTEIRO, 2006, p.36), portanto o figurino do balé de corte não se diferenciava das modas em voga na época, dançava-se com volumosas e pesadas saias, perucas, saltos e crinolinas, neste sentido pode-se fazer uma alusão ao contexto da dança contemporânea que, muitas vezes, também não diferencia a roupa cotidiana da roupa cênica.

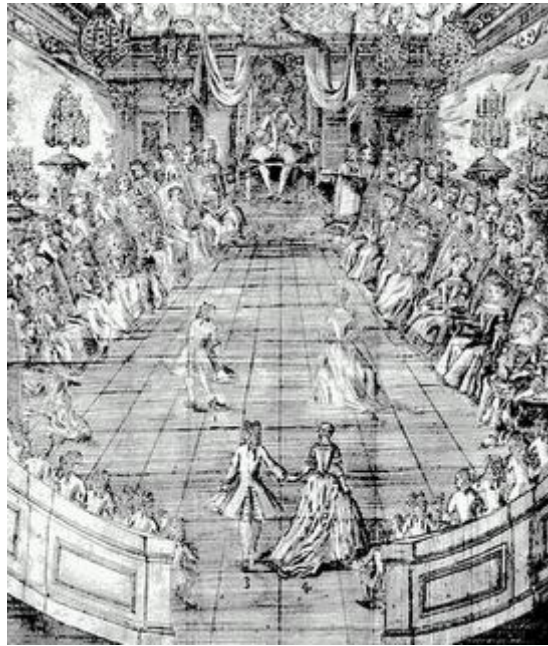


Figura 4 - O baile real – séc. XVII.

A proposição de Noverre de uma nova dramaticidade para a dança se relaciona com a desvinculação dos balés das festas de corte e a sua transferência para os teatros da cidade. Tal fato vai modificar radicalmente os modos de produção e fruição desta arte. Noverre declara a necessidade de a dança, como uma arte autônoma, tornar-se a expressão das paixões e emoções humanas por meio da imitação da natureza, em nome de uma “estética do sentimento”, o artista explicita a necessidade de:

Quebrar máscaras horríveis, queimar perucas ridículas, acabar com as incômodas crenolinas, banir as ancas ainda mais incômodas, trocar a rotina pelo gosto; indicar um figurino mais nobre, mais verdadeiro, mais pitoresco; exigir ação e movimento nas cenas, alma e expressão na dança; marcar o imenso intervalo que separa a mecânica da profissão do trabalho do gênio que o coloca do lado das artes imitativas. (NOVERRE, 1760, *apud* MONTEIRO, 2006, p.131).



Figura 5 - Luis XIV vestido de Rei Sol

No século XVIII, sob a prescrição das leis suntuárias²⁶, as quais impediam, ou pelo menos, se esforçavam em impedir a imitação da aparência de uma determinada classe por outra, “o aspecto vestimentar é notadamente concebido para indicar o estatuto social do ator” (PAGÈS-DELON, 1989 *apud* PITOMBO, 2005, p. 102), desse modo, a aparência correspondia à “verdadeira” identidade de um indivíduo. Nesse momento, a dança desvincula-se da corte e passa a ser considerada uma arte independente. Desse modo, a construção da visualidade do corpo para a dança também se desvincula dos códigos da moda da época, a qual, em muitos escritos, é ridicularizada por seus excessos e compreendida como algo do âmbito do superficial.

A arte da dança precisa emocionar, e, para tanto, o bailarino torna-se a peça central do balé de ação, e deve se tornar um pantomimo capaz de explicitar as emoções com o máximo de vivacidade e precisão. Para Monteiro (2006), o que é novo na proposição de Noverre é a “maneira de encarar os recursos expressivos da dança” e, nesse sentido, a relação entre o corpo e o figurino se configura como uma das preocupações do artista, o qual apresenta, ao longo de algumas de suas cartas,

²⁶ Durante séculos, os éditos suntuários instauraram uma hierarquia para o sistema do vestuário, assim cada estado usava os trajes que lhes eram próprios, e também era proibido às classes plebeias se vestirem como os nobres, de modo que o vestuário revelava o lugar e o estado de cada um na ordem hierárquica.

críticas e propostas para que essa relação se dê de modo eficaz e equilibrado, colaborando para que o intérprete seja capaz de se movimentar com precisão e paixão de modo a tornar a dança uma linguagem eloquente e expressiva.



Figura 6 – A influência de Noverre no comprimento dos vestidos

Na carta seis de sua obra, Noverre utiliza como ilustração de suas críticas, um dos balés que remontou em Lyon, intitulado “Ballet Chinois”, em que as peças de roupas tinham os mesmos tons e brilhos do cenário; desse modo, a ausência de contornos das silhuetas dos dançarinos os tornavam indistintos do cenário. Para não incorrer a esse erro, o qual enfraquece a potência da obra, Noverre afirma que os elementos de cena devem ser desenvolvidos uns em função dos outros, ou seja, “é preciso que justas proporções brilhem igualmente nas diferentes partes que o compõem”. (NOVERRE, 1760 *apud* MONTEIRO, 2006, p.231). Para produzir o efeito de contraste e eliminar a uniformidade das vestimentas, Noverre propõe uma fórmula, a qual consiste na:

Gradação exata da mesma cor dividida em todos os seus matizes, [...], fazendo o todo destacar-se e desvanecer-se em justas medidas, sobressaindo e delineando-se agradavelmente sobre o fundo. Desse bom arranjo nascerá a harmonia [...]. (MONTEIRO, 2006, p.234-235).

Ao explicitar esse “bom arranjo”, no qual todos os elementos se complementam, Noverre não desconsidera a importância de se levar em conta as

exigências de cada tema, pois para ele, os elementos de cena têm de estar comprometidos com a verossimilhança²⁷. Sua crítica ao figurino que não representa de forma verossímil a ação se estende também ao uso de modas que restringem, deformam, limitam o corpo do intérprete em cena como, por exemplo, a utilização de “calções armados e rijos²⁸ que, em certas posições da dança, colocam o quadril no pescoço e eclipsam todos os contornos do bailarino”. (NOVERRE, 1760 *apud*. MONTEIRO, 2006, p.266). Propõe desse modo, que os figurinos tenham “drapeados simples e leves, contrastantes apenas nas cores, distribuídos de maneira que possibilitem ver a silhueta do bailarino”. (*idem*).

O corpo no balé de ação se apresenta livre dos excessos, permitindo com que “drapeados rodopiem com leveza, gerando novas formas à medida que a atuação fique mais viva e animada”. (MONTEIRO, 2006, p.267). Em consonância a este novo ideal de naturalidade, outras criadoras, contemporâneas de Noverre, propõem alterações em seus figurinos, permitindo com que o corpo se torne mais eficiente em relação às suas possibilidades técnicas e, por conseguinte, estéticas. Uma delas foi La Camargo²⁹, bailarina que mandou diminuir sua saia, permitindo com que seus pés fossem revelados, escândalo para um contexto em que a Ópera de Paris obrigava as mulheres a usarem “calça de precaução”. Outra bailarina que desestabilizou o puritanismo vestimentar foi Marie Sallé³⁰, que em 1734, dançou o balé “Pigmalião” apenas com um vestido de musselina, sem nenhum corpete ou ornamento de cabeça. Ato de liberação que não permaneceu como informação, o que ocorre duzentos anos mais tarde com Isadora Duncan e a dança moderna.

Para Britto (2008):

Não é o meio que seleciona, mas sim a eficiência dos seus ajustes adaptativos conquistados no processo de relacionamento. Eficiência em termos técnicos é a capacidade reprodutiva do organismo que carrega aquele gene; em termos culturais pode ser traduzida por “fazer sentido” – ou instaurar coerência. (BRITTO, 2008, p.83).

²⁷ Um feito humano imaginado é verossímil se for considerado compatível com o comportamento comum dos homens ou encontrar explicações ou respaldo nesse comportamento. (ABBAGNANO, 2007, p.1194).

²⁸ Tonnelets, calções curtos e tufados, usados nos séculos XVI e XVII.

²⁹ Marie Anne de Cupis de Camargo (1710-1770), bailarina que, segundo Antônio José Faro (1986), inventou o entrechat, a capacidade de pular no ar tocando a perna da frente com a perna de trás (FARO, 1986, p.34).

³⁰ Marie Sallé (1707-1756), bailarina e coreógrafa que procurou integrar música, figurino e estilo de dança em um todo coerente, antecipando o trabalho de Jean-Georges Noverre.

Para Faro (1986), a história da técnica de dança clássica está correlacionada à história do vestuário. O balé de corte representava cenicamente a vida na corte e o figurino era constituído pelos pesados trajes reais, os quais impossibilitavam o exercício do virtuosismo, permitindo, no máximo, sequências de figuras geométricas. No século XVIII, a dança aliada à pantomima ganha maior dramaticidade e se volta para a imitação da natureza, instaurando outros nexos de sentido para o sistema Dança. A relação entre o corpo e o figurino passa a ser dinâmica, propiciando ao bailarino, vestido com um figurino que valoriza as linhas do seu corpo, maior liberdade de movimentos e, conseqüentemente, permitindo o desenvolvimento da técnica do balé que se desvincula da maquinaria, a qual substituía o esforço físico do bailarino. (FARO, 1986). Vale ressaltar que a expectativa em relação aos corpos e aos elementos de cena de se apresentarem de forma “eficaz e equilibrada” em cena, permanece e é replicada até hoje. Segundo Pitombo (1999), na indumentária de espetáculos cênico o que, comumente, se busca, é uma unidade e beleza estética, um figurino harmônico, bonito e eficaz. (PITOMBO, 1999, p.22). Para a pesquisadora Fabiana Britto a ideia replicada de uma “boa” dança é constituída pelo pacote: virtuosismo técnico, produção impecável, figurinos, cenografia e iluminação impactantes. (BRITTO, 2008, p.127).



Figura 7 - Marie Sallé – séc. XVIII

No período romântico a configuração dos corpos por meio da Moda instaura diferenças entre homens e mulheres, relacionadas aos valores incutidos no contexto da época, no qual a movimentação masculina é amplamente facilitada por uma combinatória vestimentar constituída por roupas que revelam qualidades como elegância, sobriedade e simplicidade, enquanto a corporalidade feminina, por sua vez, é restringida pelo uso do espartilho. Segundo Castilho (2004), “há uma valorização da figura do homem, esse sim, capaz de garantir a sobrevivência dessa mulher, cujo papel na sociedade era então o de representar a fragilidade, a delicadeza”. (CASTILHO, 2004, p.122).

No contexto da dança, os ballets românticos eram trágicos e, quase sempre, contavam a história de amor entre um mortal e uma mulher sobrenatural, o corpo do balé clássico encarna a fantasia ora dos seres mágicos, ninfas e fadas e ora a história de príncipes e princesas, produzindo uma aura fantástica. Inspirado na moda urbana e reproduzindo as qualidades de fragilidade e delicadeza da figura feminina da sociedade romântica, o figurino funciona no sentido de imprimir as qualidades diáfanas, flutuantes e etéreas dos seres da imaginação.



Figura 8 - Balé Romântico – séc. XIX

O balé “La Sílvide” de 1832, dançado por Marie Taglioni, vestida com um vestido esvoaçante, confeccionado com anáguas de musseline, as quais produzem um volume na saia de crepe branca inaugura um figurino, desenhado por Eugenio Lami e inspirado na moda da época, o qual cristalizou a imagem da bailarina replicada até os dias atuais. A intensidade das conexões estabelecidas entre os elementos constituintes do balé possibilitou com que esse modo de organizar a dança permaneça ao longo dos quatrocentos anos de sua história. Segundo Britto (2008), o balé evoluiu incorporando ao sistema variações propícias à permanência do seu princípio organizativo básico: a coesão da sua estrutura – os nexos de sentido entre treinamento técnico e finalidade estética. (BRITTO, 2008, p.75-76).



Figura 9 - La Sílvide - Marie Taglioni – 1832

Loie Fuller, na virada do século XIX, apresenta uma dança considerada espetacular na medida em que provoca um grande impacto nos artistas e na plateia, “algo composto de luz, cor, música e dança, mais especificamente de luz e de dança”, afirma a artista em um texto de 1913, intitulado “A luz e a dança”. Neste texto, a artista revela suas ideias relacionadas à dança luminosa que criou. A artista descreve sua experiência diante da magnitude da catedral Notre Dame de Paris e conta que, encantada pelos raios de sol coloridos que atravessavam os vitrais, sacou de sua bolsa um lenço branco e o agitou em direção à luz, ação interceptada por um sacristão que a considerou uma louca e a expulsou da igreja. Segundo a

artista, sua primeira e desconfortável visita à catedral lhe causou seu amor pela cor e pela luz. Em suas andanças pelos grandes museus da Europa, o que chama mais a sua atenção é o modo inadequado com que os arquitetos tratam a luz nestes espaços. Fuller afirma que,

Los esfuerzos del arquitecto deberían ir dirigidos por completo em esta dirección: a la redistribución de la luz. Hay mil formas de distribuirla. Para que pueda satisfacer las condiciones deseadas, la luz debería ser llevada directamente a los cuadros y las estatuas em vez de que los alcanzara por casualidad.³¹ (FULLER, 1913 *apud* SANCHÉZ, 1999, p. 49).

A artista estava, sobretudo, interessada em investigar “as propriedades dinâmicas da cor, seus supostos efeitos sobre o organismo, os movimentos e as sensações que estimula”. (SUQUET, 2009, p. 509). Sua dança provocou alterações na “experiência sensorial na virada do século XIX”, contexto em que as experimentações no campo da visão e do movimento ganham visibilidade com pesquisas de fisiologistas e psicólogos da percepção, os quais “tentam definir as consequências motoras e tácteis das sensações visuais”. (SUQUET, 2009, p.509). Para Fuller:

Nuestro conocimiento del movimiento es casi tan primitivo como nuestro conocimiento del color. Decimos “postrado por la pena”, pero, em realidad, solo prestamos atención a la pena; “transportado de alegría”, pero sólo prestamos observamos la alegría; “doblado por el disgusto”, pero sólo consideramos el disgusto. Por tanto, no damos ningún valor al movimiento que expresa el pensamiento. No se nos ha enseñado a hacerlo y nunca pensamos em ello. [...] Estamos lejos de conocer que hay tanta armonía em el movimiento como em la música y em el color. Apenas captamos los hechos del movimiento. [...] Pero normalmente no prestamos ninguna atención a esta relación entre las acciones y sus causas. Éstas son cosas, sin embargo, que deben ser observadas cuando uno danza com um acompañamiento de luz y música correctamente armonizadas. Luz, color, movimiento,

³¹Os esforços dos arquitetos deveriam voltar-se completamente para esta direção: a redistribuição da luz. Existem mil maneiras de distribuirla. Para que se possa atender às condições desejadas, a luz deve ser levado diretamente para quadros e estátuas, em vez alcançá-las por acaso. (tradução nossa)

música. Observación, intuición y finalmente comprensión³². (FULLER, 1913 *apud* SANCHEZ, 1999, p. 50- 51).

Fuller atenta para as relações entre as causas e seus consequentes efeitos sobre o corpo e para ela, a dança precisa exprimir a harmonia e o equilíbrio entre o corpo e os seus elementos. Em giro constante, a artista produz um jogo simultâneo e contínuo entre corpo, movimento, luz e figurino, aparecendo e desaparecendo entre os tecidos. O corpo, neste jogo, metamorfoseia-se em formas naturais que são por ela definidas em doze movimentos: A Orquídea, A Nuvem, A Mariposa, A Violeta, A Serpente, A Concha, O vaso de flores, A flor de lis, o Turbilhão, A cavalaria do fogo e A Libélula. A artista apresenta um fluxo de formas naturais, um jogo de cores e formas em movimento que corporificam a fugacidade e a instabilidade, as quais delineiam a paisagem urbana do século XIX. Neste contexto, a distância contemplativa do indivíduo no mundo está invalidada, exigindo-o uma participação ativa na construção da realidade e Fuller, em consonância com o ambiente, intenta, com sua dança magnética, invadir o corpo do público com sensações. Conforme a artista:

Para hacer comprensible una idea procuro, por médio de mis movimientos, provocar su nacimiento en la mente del espectador, despertar su imaginación que queda así preparada para recibir la imagen. De este modo somos capaces, no digo de entender, sino de sentir en nuestro interior como um impulso, una fuerza indefinible y vacilante que nos insta y nos domina. Bien, yo puedo expresar esa fuerza que es indefinible pero efectiva en su impacto. Yo tengo movimiento. Esto significa que todos los elementos de la naturaleza pueden ser expresados³³. (FULLER, 1913 *apud* SANCHEZ, 1999, p. 50- 51).

³² Nosso conhecimento do movimento é quase tão primitivo como nosso conhecimento da cor. Dizemos "prostrados pela pena", mas, na realidade, só prestamos atenção à pena; "transportado com alegria", mas só observamos a alegria; "vencido pelo desgosto", mas só consideramos o desgosto. Portanto, não damos nenhum valor ao movimento que expressa o pensamento. Não nos foi ensinado a fazê-lo e nunca pensamos nele. [...] Estamos longe de conhecer que há tanta harmonia no movimento como na música e na cor. Apenas captamos os efeitos do movimento. Mas, normalmente, não prestamos nenhuma atenção à esta relação entre as ações e suas causas. Estas são coisas, sem dúvida, que devem ser observadas quando uma dança com um acompanhamento de luz e música, corretamente harmonizadas. Luz, cor, movimento, música. Observação, intuição e finalmente, compreensão. (tradução nossa).

³³ Para fazer uma ideia compreensível procuro, por meio dos meus movimentos, provocar seu nascimento na mente do espectador, despertar sua imaginação que é assim preparada para receber a imagem. Deste modo, somos capazes, não digo de entender, mas sim de sentir em nosso interior como um impulso Uma força indefinível e vacilante que nos toma e domina. (tradução nossa).



Figura 10 - Loie Fuller

Para a pesquisadora Ludmila Pimentel (2008), Loie Fuller produz um corpo híbrido, fusão de sangue e eletricidade e cuja inovação não reside no fato da artista projetar luzes coloridas sobre um tecido, o que já era um dos divertimentos da época, o inovador é o fato de projetá-lo em um corpo em movimento:

Los trajes de Fuller estaban confeccionados con una gran cantidad de tejido muy fino que tenía en parte pegado a su cuerpo y en parte suelto para que pudiese hacer los movimientos, creando formas fantásticas. Pero era cuando la pantalla se movía con sus movimientos [que] la luz adquiría movimiento, dividiéndose y fragmentándose en la superficie del tejido³⁴. (PIMENTEL, 2008, p. 129).

³⁴ Os trajes de Fuller estavam confeccionados com uma grande quantidade de tecido muito fino que tinha, em parte, pregado ao seu corpo e em parte solto para que pudesse fazer os movimentos, criando formas fantásticas. Mas era quando a tela se movia com seus movimentos [que] a luz adquiria movimento, dividindo-se e fragmentando-se na superfície do tecido. (tradução nossa).

O corpo de Fuller é prolongado com varetas presas aos braços, próteses que o expandem no espaço, a artista estrutura sua dança poética e hipnótica, por meio da ação relacional entre movimento, figurino, luz e cor. O vínculo entre os elementos organiza uma dança que só acontece nesse jogo de coimplicância e simultaneidade entre todos eles. O figurino reconfigura o corpo de Fuller em um espaço mutante, mutável, o qual funciona como extensão fluida que, vinculado ao corpo em movimento, projeta e esculpe a cor no espaço. No contexto moderno da dança, em meio às mudanças de paradigmas produzidas pela revolução industrial, o corpo em cena é problematizado em sua relação dialógica com os outros elementos de cena. Segundo a pesquisadora Annie Suquet, um tema recorrente na história da dança moderna e contemporânea é a questão do movimento involuntário, em que o corpo é o “revelador de mecanismos inconscientes”. (SUQUET, 2009, p. 517).

Desse modo, a dança moderna é marcada, também, por essa procura do “germe de toda mobilidade, emocional e corporal”. (SUQUET, 2009, p. 517). Esse é um dado importante para que possamos inserir a contribuição da dançarina americana Isadora Duncan neste estudo. Contemporânea de Loie Fuller, e assim como ela, Duncan considera a dança para além de um conjunto de passos em que a técnica se configura como o produto artístico, opõe-se, desse modo, às formas codificadas e pré-estabelecidas do balé e propõe investigar movimentos relacionados ao ritmo da própria vida, da natureza, os gestos naturais como correr, saltar, girar. Para a artista:

Sólo los movimientos del cuerpo desnudo pueden ser perfectamente naturales. [...] La escuela de ballet actual, que lucha vanamente em contra de las leyes naturales de la gravedad o de la voluntad natural del individuo, y que trabaja em desacuerdo en su forma y movimiento con la forma y movimiento de la naturaleza, produce um movimiento estéril que no engendra ningún movimiento futuro, sino que muere em cuanto es hecho. [...] Todos los movimientos de nuestra moderna escuela de ballet son movimientos estériles porque son innaturales: su propósito es crear la ilusión de que la ley de gravedad no existe para ellos³⁵. (DUNCAN, 1903 *apud* SANCHÉZ, 1999, p.74).

³⁵ Só os movimentos do corpo nu podem ser perfeitamente naturais. A escola de balé atual, que luta, em vão, contra as leis naturais da gravidade ou da vontade natural do indivíduo, e que trabalha em desacordo em sua forma e movimento com a forma e movimento da natureza, produz um movimento estéril que não engendra nenhum movimento futuro, sendo que morre enquanto é feito. Todos os movimentos da nossa moderna escola de balé são movimentos estéreis porque não são naturais: seu propósito é criar a ilusão de que a lei da gravidade não existe para eles. (tradução nossa).



Figura 11 - Isadora Duncan

Em sua busca pela mola central de todo o movimento, Isadora elege o plexo solar de onde, para ela, surgiriam todos os movimentos de dança. A artista abandona o espartilho, o tutu e as sapatilhas de ponta e, para incorporar a liberdade de movimentos, vestia-se com túnicas soltas e leves e dançava descalça. A importância que Isadora atribui ao torso, como condição elementar do movimento, também se encontra em consonância com as descobertas dos fisiologistas da época “sobre o sistema nervoso autônomo, particularmente sobre os reflexos e a existência de plexos viscerais funcionando em sinergia”. (SUQUET, p. 2009, p. 517). A nocividade provocada pelo uso do espartilho já era, há muito tempo, delatada por médicos, os quais alertavam para o malefício do uso dos coletes de metal que alteravam a forma do abdômen, comprimindo o tórax e a objeção aos decotes, os quais deixavam o colo à mostra e provocavam pneumonia. (PITOMBO, 2005, p.35). Para Duncan (1903):

Un esqueleto deformado está bailando ante ustedes. Esta deformación, que se manifiesta en un vestido incorrecto y en un movimiento incorrecto, es el resultado del entrenamiento necesario para el ballet. [...] Expresar lo que es más moral, saludable y bello en

el arte: ésta es la misión de la bailarina, y a esto dedico mi vida³⁶.
(DUNCAN, 1903 *apud* SANCHÉZ, 1999, p.75).

Diferentemente de uma concepção em que o sujeito é um observador distanciado, considera-se que os corpos coevoluem com o ambiente, ou seja, corpo e mundo estão implicados um no outro, desse modo, compreende-se que tanto Fuller quanto Duncan, implicadas em um contexto em que as descobertas científicas problematizam o corpo, propõe um redescobrimto das tradições anteriores à codificação do balé clássico, voltando-se para a antiguidade. Fuller converge o corpo e todos os elementos de cena no intuito de investigar os efeitos das cores nos corpos, metamorfoseando seu corpo em formas orgânicas, enquanto que Duncan em sinergia total com a natureza volta-se para ela em busca de seus movimentos essenciais. Ao propor aproximar arte e vida, Duncan não diferencia seu vestuário cotidiano das roupas para cena, elege a túnica grega como a peça de vestuário coerente com a mulher livre e autônoma que não se submete as leis coercivas impostas às mulheres, sendo considerada, em sua época, uma figura feminista.



Figura 12 - Isadora Duncan

³⁶ Um esqueleto deformado está dançando diante de vocês. Esta deformação, que se manifesta em um vestido incorreto e em um movimento incorreto, é o resultado do treinamento necessário para o balé. [...] Expressar o que é mais moral, saudável e belo na arte: esta é a missão da bailarina, e a isto dedico minha vida. (tradução nossa)

Outro artista, do início do século XX, o qual problematiza os desejos do homem moderno e veloz é Oskar Schlemmer (1888-1943), pintor, escultor e designer, artista que dirigiu a seção de artes da Bauhaus³⁷ e criou em 1922, o Balé Triádico³⁸. Partindo das relações primordiais da natureza, Schlemmer foca seus experimentos na relação do corpo com o espaço, reconfigurando o design anatômico do corpo por meio de figurinos, os quais alteravam seu volume, peso e espacialidade, limitando seus movimentos e exigindo um novo modo de movimentar-se no espaço. Schlemmer, ao propor outras configurações para o corpo, afasta-se da representação mimética, ausentando o corpo de informações caracterizadoras como sexo, idade e, desse modo, aproxima-se das discussões inerentes ao seu contexto, caracterizado pela mecanização. Por meio do figurino, o corpo humano é reconfigurado no sentido de propor uma qualidade de objeto nos bailarinos, produzindo uma performance com efeito mecânico. (Pimentel, 2008).



Figura 13 - Balé Triádico – Oskar Schlemmer - 1922

³⁷ Foi uma escola de design, artes plásticas e arquitetura que funcionou entre 1919 e 1933 na Alemanha. O estilo tanto na arquitetura quanto na criação de bens de consumo primava pela funcionalidade. A proposta de Walter Gropius que dirigiu a escola até 1928, era a criação de produtos altamente funcionais com atributos artísticos.

³⁸ O conceito de triádico, segundo Pimentel (2008), “surge da palavra tríade, porque são três bailarinos, em três partes de uma composição de uma sinfonia arquitetônica e também porque é a fusão da dança, do vestuário e da música”. (PIMENTEL, 2008, p.137). (tradução nossa).

Segundo o artista:

Nossa época se caracteriza pela mecanização, irresistível processo que envolve todos os domínios da vida e da arte. Mecanizou-se tudo o que se podia mecanizar. O resultado é um conhecimento mais profundo de tudo aquilo que ainda não pode ser mecanizado. (SCHLEMMER, p.237 *apud* SILVA, 2005, p 39).

Podemos aproximar a proposta artística de Schlemmer com as reflexões apresentadas por McLuhan, a respeito do grau de incorporação provocado pela roupa, pois os figurinos do Balé Triádico alteravam, mesmo que só no momento da performance, as configurações sensório-motoras do corpo, pois são estruturas, as quais, acopladas ao corpo, interferem e alteram as possibilidades de movimento, velocidade, agilidade, alcance do corpo no espaço. Segundo Silva (2005), Schlemmer relaciona escultura e corpo e, desse modo, “o figurino-escultura possui gestos e ritmos próprios, assim como sua relação com o espaço é de interferência”. (SCHLEMMER, 2005, p.37).

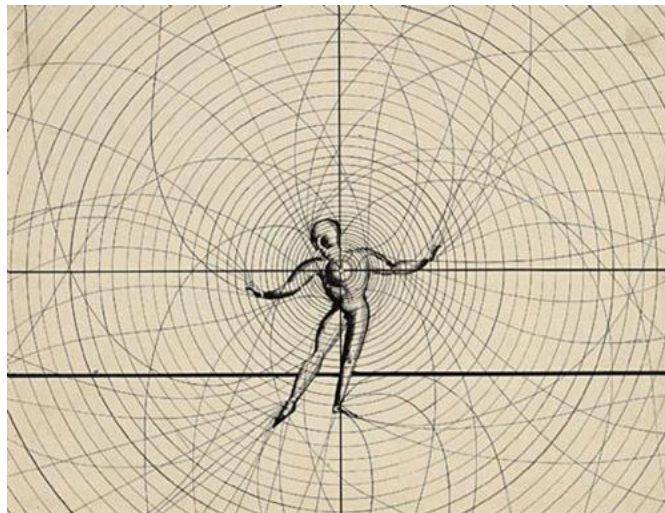


Figura 14 - O corpo e o espaço – Oskar Schlemmer

O espaço, para Schlemmer, não está relacionado com a perspectiva, concentrando-se nos “aspectos pictóricos e reúne a cor e a forma sob o domínio do movimento e da relação espacial”. Em “Dança do espaço”, o artista propõe um imbricamento entre o figurino, a música e os movimentos onde, “os bailarinos estão

com malhas de diferentes cores. Cada cor segue uma partitura musical, para a qual compõe movimentos” . (SILVA, 2005, p.38). Para o artista:

A forma e a cor, recursos do pintor e do escultor, somam-se a esta transformação da silhueta, que ocorre dentro da estrutura formal do espaço e da arquitetura, campo de atividade do arquiteto. Tudo isso determina o papel do artista plástico, que deve fazer uma síntese desses elementos dentro do espaço cênico. (SCHLEMMER, p. 237 *apud* SILVA, 2005, p.43).

Em sua obra “Dança das varetas” de 1927, o artista incorpora doze varetas nas articulações dos bailarinos, as quais passam a ter extensões nos corpos o que propicia outras relações com o espaço. Ao utilizar as próteses, o corpo amplia o alcance dos seus movimentos, interferindo no espaço por meio de “um metacorpo [...] que depende do corpo natural, não existindo sem ele, já que sem movimentação são apenas varas sobrepostas às articulações”. (SILVA, 2005, p. 42).

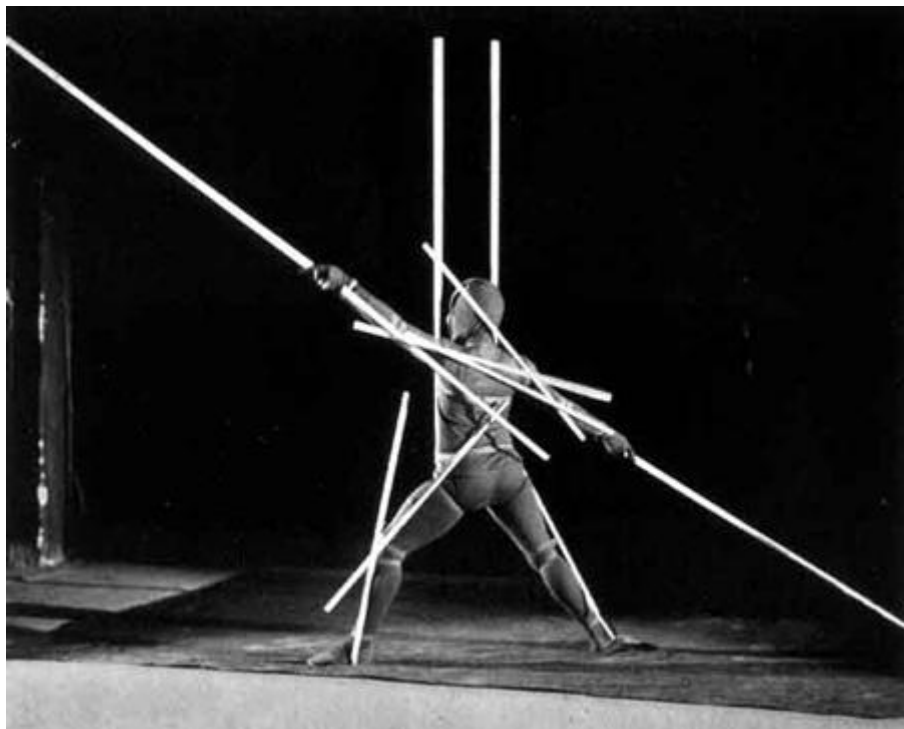


Figura 15 - Dança das varetas – Oskar Schlemmer – 1927

As varetas como próteses extensoras do corpo já haviam sido utilizadas por Loie Fuller, porém os dois artistas as incorporam no corpo com propósitos distintos, ou seja, não são os elementos que se alteram, mas o modo pelos quais eles estabelecem conexões com o corpo e com o ambiente. Fuller estava interessada em investigar os efeitos que as cores causavam nos corpos, enquanto que para Schlemmer o espaço era a continuidade do homem que o absorvia em suas características. As proposições de Schlemmer contribuem às discussões propostas neste estudo no sentido de que, ao afastar o figurino de sua função caracterizadora, da tradição naturalista/realista, propõe um jogo entre duas materialidades: o corpo anatômico e o corpo/estrutura produzido por meio de formas, cores e espacialidades triádicas. Desse modo a relação entre corpo e figurino não se dá somente no sentido de exteriorizar informações acerca do contexto mecanizado da época, mas também ocorre uma relação que, anterior à recepção, se dá entre o corpo e a materialidade que se impõe a ele. Nesse sentido, o corpo não somente se adapta, mas, no diálogo com a estrutura, se reconfigura e tem alteradas suas possibilidades de movimentação.

Alwin Nikolais (1910-1993), coreógrafo moderno propõe por meio da relação implicada entre movimento, figurino e luz, experimentações que levam à desumanização dos corpos na dança, os quais tem alterado seu caráter humano através de efeitos de luz aliados a trajes especiais. Nikolais celebra “uma estética do puro movimento” em oposição à ênfase de caracterização narrativa e emocional, características de outros artistas modernos. Segundo Pimentel, o coreógrafo propõe um novo conceito de descentralização para a dança, em que o corpo deixa de ser o autor principal, transformando-se em mais um dos elementos visuais compositores da cena, servindo como um suporte para os efeitos visuais, produzidos em relação implicada com o figurino e a luz. O corpo não é o campo para a representação da natureza como em Duncan ou da representação da tragédia e das dores de um contexto de guerra, como nas proposições da coreógrafa americana Martha Graham, mas se configura em um espaço de experimentação física, investigação das qualidades do espaço e do movimento. (Pimentel, 2008).



Figura 16 - Alwin Nikolais

Viu-se que para Noverre, Marie Sallé, La Camargo e Marie Taglioni, o corpo é o lugar da máxima expressão da virtuosidade da dança, para tanto, todos os elementos se harmonizam com o intuito de alcançar a máxima harmonia e eficácia, provocando no público um envolvimento emocional que vai além de agradar somente aos olhos. Especificamente o figurino sofre alterações no sentido de propiciar ao corpo o máximo de desenvoltura física e também atua como um dos elementos responsáveis pela visualidade da cena, juntamente com o cenário. Isadora Duncan corporifica a liberdade de expressão por meio da negação e crítica aos ideais do balé, desse modo propõe uma mudança radical no vestuário. Suas túnicas gregas incorporavam os signos de beleza, liberdade e amor à natureza e a roupa de cena não se diferencia da roupa cotidiana, pois sua dança se estrutura a partir dos movimentos orgânicos da vida e integra um posicionamento político frente às restrições impostas na sociedade às mulheres também por meio da moda.

A relação entre corpo e figurino ganha complexidade com a proposição de Loie Fuller que estrutura uma dança na qual estão implicados o movimento, o figurino e a luz, vinculados no sentido de produzir um corpo que se metamorfoseia

em formas e cores. A dança de Loie Fuller só acontece com esse arranjo específico entre os elementos, os quais de forma coesa organizam a dança luminosa, a qual, para além de um deleite aos olhos do público, está a serviço dos interesses investigativos da artista em relação aos efeitos das cores nos corpos. Para Schlemmer, o corpo é extensão do espaço e, desse modo, incorpora as características deste. As estruturas vestimentares, propostas pelo artista no início do século XX, alteram a qualidade de movimento dos corpos, incorporando a mecanização generalizada própria do contexto moderno. “Yo no quiero verte a ti, quiero ver el espacio que provocas”³⁹, com esta afirmação o coreógrafo Alwin Nikolais sintetiza a mola propulsora de seus interesses artísticos, ele também estabelece um vínculo indissociável entre corpo, movimento, figurino e luz, desumaniza os corpos, no sentido de que lhe altera as linhas orgânicas do corpo, por meio de trajes especiais e o retira do foco da criação, transformando-o em suporte, o qual se multiplica em formas no espaço.

Com a apresentação destes artistas, pode-se ressaltar que o corpo e os componentes de cena podem se estruturar de diferenciados modos, com distintos propósitos e relacionados a diferentes estéticas. O figurino, em específico, pode atuar como um envoltório, segunda pele, algo que se acopla ao corpo, ou seja, como um recurso ou adorno, até como uma estrutura modificadora do design e das possibilidades motoras e espaciais deste, produzindo vinculações, mediações mais complexas. Ao longo da história da dança e também do teatro, o figurino assumiu distintas funções e, atualmente, este elemento tem recebido atenção de pesquisadores destas áreas, os quais têm apresentado outras designações acerca deste componente com o intuito de problematizar a sua atuação no contexto contemporâneo.

³⁹ Eu não quero te ver, quero ver o espaço que provocas. (tradução nossa)

1.3 Os desdobramentos do conceito de figurino no contexto contemporâneo.

Alguns pesquisadores do contexto da dança e do teatro vêm apresentando pistas de como o corpo e o que se veste em cena tem se relacionado no contexto artístico contemporâneo por meio da proposição de outros entendimentos e novos modos de se referir ao que, até então, é designado por figurino. Esses diferenciados modos designam ao figurino diferentes funções, as quais evidenciam o pensamento artístico de seus autores. No Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (2007), o figurino em seu papel caracterizador, sempre esteve “encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação”. (PAVIS, 2007) O autor cita que, até a metade do século XVIII, não existia a preocupação em investir o figurino com os signos de um personagem, as roupas, vestimentas de corte, eram as mais suntuosas no intuito de “exibir os adornos como sinal exterior de riqueza”. (PAVIS, 2001, p.168).

No século XVIII, a dança é organizada sob uma estética naturalista/realista, voltada para a imitação da natureza e incorpora a pantomima à sua linguagem, conferindo-lhe uma maior dramaticidade. O figurino, nesse contexto, atua no sentido de delinear e valorizar o desenho do corpo, destacando sua silhueta no espaço e proporcionando-lhe o máximo de liberdade, de modo que a segunda pele ressoe os movimentos no espaço cênico; para tanto, todo e qualquer elemento da moda que limite, interfira ou desvalorize o corpo será descartado. O figurino usado como um recurso caracterizador ou como o elemento que se acopla ao corpo, seja para revelar seus contornos ou expandi-los no espaço permanece ao longo do tempo, funcionando como um dos elementos responsáveis pela visualidade e coesão do espetáculo. Nesse sentido, todos os componentes são partes, os quais somados determinam o todo cênico. Pavis, em seu livro *A análise dos espetáculos* (2003), propõe que cada gênero possui uma partilha específica, mas modulável, dos componentes de cena e, para ilustrar esta modulação, apresenta o seguinte quadro:

OS OUTROS ELEMENTOS MATERIAIS DA REPRESENTAÇÃO 163

TEATRO PSICOLÓGICO	TEATRO DE BAUHAUS	DANÇA PÓS-MODERNA
cenário	cenário	espaço
figurino		
corpo	figurino	figurino
rosto		corpo
maquiagem		

Sistema dos materiais

Figura 17 - Sistema de materiais - Pavis

O quadro do Sistema de materiais proposto pelo autor evidencia os componentes que constituem cada gênero, o que na TGS, é possível compreender pelo parâmetro evolutivo da conectividade. Segundo Machado, “podemos analisar o grau de conectividade, ou seja, as relações produzidas e entendidas na importância de suas vinculações”. (MACHADO, 2001, p. 56). Pavis menciona que no Balé Triádico de Oskar Schlemmer, em que os figurinos alteram o design dos corpos dos dançarinos, o cenário é reduzido a um fundo colorido, e na dança pós-moderna o que ele observa é uma neutralização dos materiais que não são o corpo dos dançarinos, confrontado a um espaço vazio não figurativo. (PAVIS, 2003, p.163).

Em sua dissertação intitulada, “Para evitar o “costume”: Figurino-Dramaturgia” (2005), a pesquisadora Amabilis de Jesus da Silva discute acerca das funções do figurino teatral e, neste estudo, nos encontramos de acordo com a pesquisadora quando esta aponta para a predominância do figurino como invólucro, o qual carrega o sentido de ser superfície, “o sobre, o que se dá a ver, o que se apresenta. [...], o sobre (visível) (que) se constrói na relação com o sob (invisível) e passa a assumir a qualidade de significar, atuando nas relações dos jogos externos da cena”. (SILVA, 2005, p.23). Segundo a autora, “o figurino participa do jogo interno da encenação, mantendo relação com os demais elementos, assim como participa do jogo externo, como referência ao nosso mundo”, cumprindo sua função caracterizadora. (SILVA, 2005, p.11).

Silva, em sua discussão em relação às funções do figurino teatral, propõe que, para além da função realista/naturalista, este elemento pode funcionar como

colaborador da dramaturgia, o que pressupõe sua participação na construção da obra, constituindo com o corpo uma relação dinâmica, transformando-se em cena, o que propicia com que o figurino “não se esgote após um exame inicial (...), mas que “emita” signos por um bom tempo, em função da ação e da evolução das relações actanciais”. (PAVIS, 2001, p.169). Em sua tese intitulada “Figurino-Penetrante: Um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena” (2010) a mesma autora apresenta a definição de “figurino-penetrante”, o qual designa um modo de tratamento que pode ser observado, de modo mais frequente, na cena contemporânea da dança e do teatro. O figurino-penetrante diz respeito a um figurino “que perfura o corpo, invade-o, penetra-o (em) sua relação íntima com o corpo atuante”. (SILVA, 2010, p.12).

A autora propõe o figurino-penetrante como “topos da criação”, cuja função não se limita somente à sua participação como signo, mas atua também como promovedor dos estados próprios do corpo atuante. Deste modo, o figurino adquire uma relação íntima e intrincada com o corpo. (SILVA, 2010, p.14). Na cena contemporânea, os limites entre os elementos de cena em suas categorias tão bem delimitadas se encontram borradas e a hierarquia entre eles desestabilizada, desse modo, qualquer um dos elementos pode atuar como “topos de criação”, subvertendo a ordem comumente utilizada num processo de criação em dança, em que, primeiramente se constrói a coreografia para que, depois, os elementos venham a “emoldurar” o que já está organizado no corpo.

Outra proposta que problematiza o tratamento tradicional do figurino para a cena é apresentado pela pesquisadora Adriana Vaz Ramos, a qual propõe o conceito de “Design de Aparência” para compreender a complexidade das propostas cênicas contemporâneas. Segundo a pesquisadora, atualmente se tornou insuficiente usar “o termo figurino apenas para se referir à aparência geral de um personagem ignorando a importância dos demais componentes. [...]”. Segundo a mesma, “um espetáculo artístico é uma obra sistêmica, onde inúmeras linguagens atuam para a construção de um produto”. (RAMOS, 2007, p170). A autora propõe um diálogo ente o conceito de design de aparência e o conceito de montagem de Sergei Eisenstein, o qual propõe, em oposição ao teatro mimético naturalista, a

inserção de “cenas conflitantes com a causalidade linear da obra, para gerar sentidos.” (RAMOS, 2007, p182).

A proposta de Eisenstein é permitir ao receptor ir além do “nível da legibilidade, da constatação passiva para atingir o nível da leiturabilidade” (RAMOS, 2007, p182), e, desse modo, proporcionar-lhe uma fruição ativa e coimplicada na completude do sentido da obra. A diferenciação proposta por Ramos se dá no sentido de que, “enquanto o figurino desempenha uma função referencial, o design de aparência trabalha com a metalinguagem ao propor novas formas para caracterizar um personagem” (RAMOS, 2007, p.183). Essas novas formas, a qual assinala a pesquisadora, diz respeito, não a criação de uma roupa referencial de algum contexto, situação ou personagem, mas a criação de uma nova informação, a qual tem menos a ver com o modo de ser, mas se relaciona com o modo de ver e com as relações existentes entre os corpos. (RAMOS, 2007, p. 179). O design de aparência atua no âmbito da sugestão, criando simulações que não definem sentidos referenciais. Desse modo, abre-se um interstício por onde o receptor pode produzir suas próprias relações.

A produção de interstícios, os quais permitem ao público uma relação ativa com a obra, abrindo-lhe a possibilidade de produzir suas próprias conexões, é aqui relacionada com a proposta da performer contemporânea Marcela Levi, e o conceito de Subjetos que a artista apresenta para tratar a respeito da relação entre o corpo e os objetos na construção da obra intitulada “In-organic”, apresentada no evento “Rumos Dança-2006/2007”. Ela afirma que sua relação com os objetos em cena não se estabelece por meio de um controle sobre eles, ou seja, ela não os manipula, mas se submete a eles, deixando-se afetar e investindo o corpo de sentidos os quais não se fixam. (LEVI, 2009). Esses conceitos e entendimentos corroboram para a discussão acerca da coexistência de modos do corpo e o figurino se relacionarem e revelam uma tendência a compreender essa relação de modo processual e coimplicado na composição e elaboração da dança. E, também, apontam para a possível insuficiência do termo figurino para conceituar os distintos modos de se entender a relação entre o corpo e o que se veste na cena contemporânea. Contudo, vale ressaltar que abordagens mais tradicionais e os modos que os desestabilizam e borram seus limites coexistem na cena contemporânea.

CAPÍTULO 2 – O CORPO VESTÍVEL DA DANÇA CONTEMPORÂNEA.

2.1 Três obras contemporâneas – Os fluxos intersticiais dos vestíveis.

O único fato é o ‘há que se relacionar’(Takahashi, 2003).

As obras *In-Organic* de Marcela Levi (2007), *Amarelo* de Elisabete Finger (2007) e *Self Unfinished* de Xavier Le Roy (1998), delimitam o nosso objeto de estudo, no contexto contemporâneo da dança, e estão presentes porque encarnam uma dinâmica relacional entre as informações que as constituem e apresentam uma relação implicada entre o corpo, o que se veste e o movimento, modo, o qual pode ser observado, com uma recorrência cada vez maior, no contexto contemporâneo da dança. Apresentaremos, num primeiro momento, uma breve descrição das três obras e vale esclarecer que esta exposição não tem o propósito de oferecer uma leitura interpretativa dos signos apresentados, ou mesmo, tecer uma crítica a respeito de cada uma, mas propõe expor algumas mudanças engendradas, ao longo da performance. O propósito é o de aproximar o leitor, da dinâmica relacional entre as informações que configuram a obra, deixando transparecer o fluxo constante e não linear de imagens produzidas por estes artistas, imagens que se configuram nesta relação implicada entre o corpo, o movimento e o que se veste em cena (figurino e objetos).

Relacionamos esta dinâmica entre as informações que compõem a obra com a fala de Britto (2008) acerca do modo de organização da cena contemporânea da dança, a qual “não prioriza uma acentuação narrativa (começo, meio e fim), nem sequência linear, tem fluxo de continuidade ligando cenas desconexas e simultâneas”. (BRITTO, 2008, p.105). Nas três obras, o corpo organiza imagens com sentidos desviantes e ambíguos, os quais não se referem a entendimentos fixos e pré-dados, antes embaralham estes imaginários, propondo uma dinâmica que produz uma imagem, que produz outra e assim por diante. É por meio da apresentação deste fluxo entre as informações, o qual elabora a própria dança, que iremos costurar as primeiras considerações acerca das questões relacionadas ao modo pelo qual corpo e figurino podem se organizar em algumas obras do contexto contemporâneo da dança.

2.1.1 IN-ORGANIC – Os sentidos nos interstícios do corpo

Penso o corpo como uma zona estranha, ambígua e rugosa. Esse corpo faz (engendra) parte (de) uma situação específica que se desdobra num período (pré) determinado de tempo. Tento, ao articular essas situações, fazer algo que Francis Bacon disse: proporcionar emoções sem o tédio da comunicação. (LEVI, 2009).

In-organic (2007) da artista carioca Marcela Levi, faz parte de uma trilogia, constituída por dois outros solos: *Imagem* (2002) e *Massa de sentidos* (2004). Nesta tríade, a artista constrói e configura a obra na relação entre o corpo e os objetos, relação a qual, segundo a mesma, não se estabelece por meio de um controle sobre os objetos, e sim, por meio do que ela chama de “relação recíproca”.

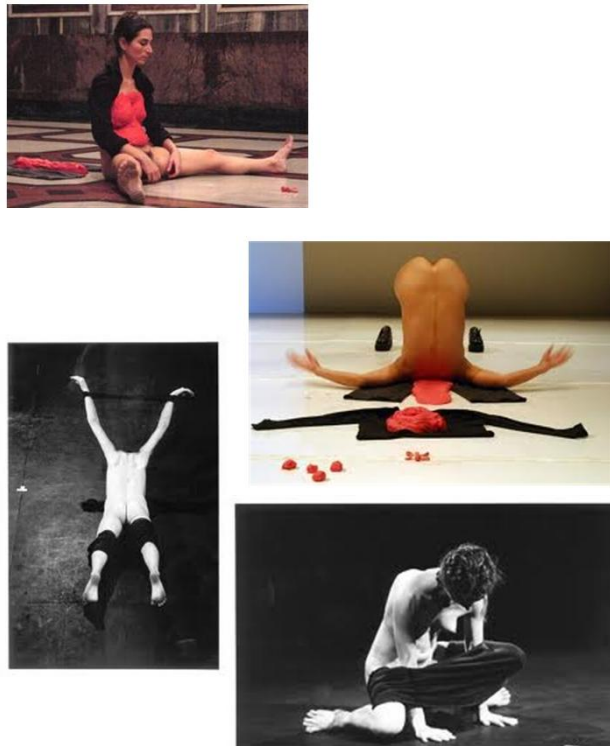


Figura 18 – Massa de Sentidos – 2004 e Imagem – 2002 – Marcela Levi

Em *In-organic*, interessava à artista falar sobre a banalização da morte e, em entrevista à Laura Erber⁴⁰, ela esclarece seu interesse: “queria uma fala-esboço, inacabada. Pensei, então, em me aprofundar no que eu estava falando, quero dizer, fazer daquela fala exterior algo íntimo”. (ERBER, 2009). Para tanto, a performer, ao longo da performance, apresenta “associações disjuntivas que interligam os fragmentos/momentos, sem preencher as lacunas entre eles”. (ERBER, 2009). O não preenchimento das lacunas abre espaços vazios que permitem desvios para que os sentidos escoem num fluxo de intensidades, o qual permite que o público teça as suas próprias relações.

A artista entra em cena nua, exceto por um colar de pérolas envolto em seu pescoço, disposto como uma coleira, e por um par de sandálias de salto com as quais marca, ritmicamente, seu espaço de atuação. Ela segura à frente, como num prolongamento do corpo, uma cabeça de boi que possui, acomodado num dos chifres, uma corda confeccionada com metros de colares de pérolas. Levi caminha e acomoda a cabeça de boi sob um pedestal e, de costas para o público, solta a corda de pérolas do chifre e o movimentada em círculos, tal qual na preparação para se laçar um boi. Segundo Levi, no contexto dos boiadeiros, quando um homem se interessa por uma mulher ele a laça, e essa ação de enlace é apresentada pela artista de modo ambíguo e não como uma crítica ao papel, possivelmente, submisso da mulher.

A performer explicita a ambiguidade inerente às relações, por meio do uso de metros de colares de pérolas no lugar de uma corda comum, relacionada à sua fala, repetida em diferentes momentos da performance, “ele gosta, ela gosta, e é assim”. A performer, então, cessa a ação e, com movimentos “coreografados”, vai pouco a pouco transformando o laço em um corpete⁴¹. Logo depois, com um movimento, solta o laço/corpete e este, ao mesmo tempo, que se desfaz, vai enlaçando os tornozelos da performer, um autoenlaçamento. Tal qual a fala que anuncia a dubiedade das relações afetivas/culturais/sociais entre homens e mulheres, assim são as imagens que a artista vai elaborando ao longo da performance: precisas, “mas de uma precisão cheia de ambiguidades”. (ERBER, 2009). Para Laura Erber

⁴⁰ Laura Erber, artista visual e colaboradora dos trabalhos de Marcela Levi, entrevistou a artista em 2009, para a revista DEF-GHI. A entrevista está disponível no site da artista: <http://marcelalevi.com/brasil/>.

⁴¹ Ver definição no capítulo 1.

(2009), “uma das linhas de força do trabalho de Levi reside no modo como torna presentes e quase tangíveis os interstícios do corpo, esses buracos por onde o sentido escapa”. (ERBER, 2009).

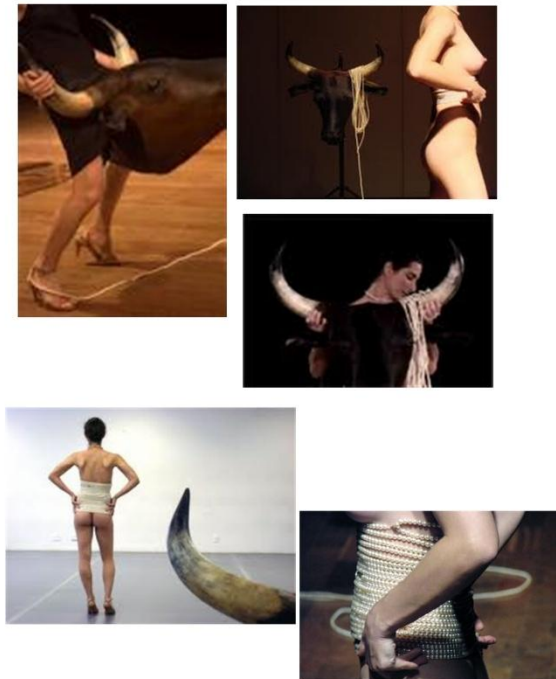


Figura 19 - In-organic – Marcela Levi – 2007

Ela desvencilha os pés do laço que está preso na cintura e caminha. Pára em frente a peças de roupas, as quais estavam acomodadas em um dos pontos do espaço de atuação da artista, e veste um vestido preto, aberto nas costas, em que deixa entrever o sutiã. Sobrepõe, então, um blazer de veludo marrom, combinado com o salto e o colar de pérolas. Neste momento, pode-se dizer que ela veste um figurino, no sentido de que organiza uma aparência que traduz uma *persona*, no caso, uma mulher elegante e feminina. A artista revela que a escolha da combinação vestimentar foi inspirada por uma série de quadros intitulada *Mulher Cão* (1990) da pintora portuguesa Paula Rego, uma série constituída por figuras de mulheres em posições ambíguas, entre um corpo animal e um corpo humano. O

vestido entreaberto usado pela performer nos entreabre possibilidades para leituras que estão “entre” a mulher dominada/dominadora, dócil/rebelde.

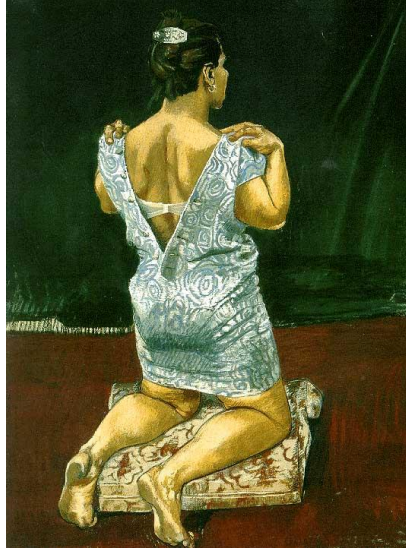


Figura 20 - Target - Paula Rego - 1990

Mais adiante, a performer pára em frente ao público e, retirando, um a um dos grampos em seu cabelo, vai como que costurando a boca, configurando uma espécie de mordança metálica, logo depois os retira e os recoloca em seu cabelo. Em vários momentos Levi se relaciona com a cabeça de boi, a qual, ela carrega como um troféu para logo depois, colocá-lo contra seus quadris e produzir movimentos de vais e vens vigorosos os quais remetem ao ato sexual. Em outro momento senta-se no chão, com um farol de bicicleta em sua boca e a cabeça de boi ao seu lado. Durante toda a performance, a artista (in) veste o corpo com signos, os quais colocados em relação, produzem imagens que tecem sentidos transitórios no fluxo da dança. A ideia de fluxo pode ser compreendida a partir da proposição de Deleuze (1998):

Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição. Somente quando um fluxo é desterritorializado ele consegue fazer sua conjugação com outros fluxos, que o desterritorializam por sua vez e vice-versa. (DELEUZE, 1998, p.63).

A relação entre corpo e objetos proposta na performance pode ser compreendida a partir da proposta de Subjetos, apresentada pela artista em seu *release* de *In-organic*:

25 metros de colar de pérolas, uma cabeça de boi embalsamada, grampos de cabelo e um sinalizador de bicicletas são os objetos, ou melhor, sujeitos (objetos deslocados, desfuncionalizados e subjetivados) dos quais me utilizo na performance In-organic. Busco no encontro corpo (= carne, simbólico e imaginário) + objetos (= presença simbólica do Outro), transbordamentos, superposições e deslocamentos geradores de um sentido (direção e significação). (LEVI, 2007).

Segundo a artista, a noção de Subjetos parte de uma ideia proposta por Roland Barthes, de que “um corpo mais um objeto é igual a um terceiro termo, que não é mais o corpo, nem o objeto, já é uma terceira coisa”⁴² (Informação verbal). Para Levi (2011), ao utilizar uma cabeça de boi (In-Organic); uma massa de pão (Massa de Sentidos), uma blusa e um *short* (Imagem), figuras e objetos os quais já possuem um imaginário, ela produz um confronto com o corpo, um encontro que gera uma terceira coisa. Uma das questões que atravessam os três solos da artista reside na seguinte questão: Como produzir encontros que ressignifiquem o corpo nu feminino? O que pode provocar um corpo nu de mulher e uma cabeça de boi juntos?



Figura 21 - In-organic – Marcela Levi – 2007

⁴² Informação obtida por meio da entrevista, realizada via skype em agosto de 2011, como parte da coleta de dados para este estudo.

2.1.2 – AMARELO – Elaborar sentidos em terreno movediço.

Amarelo é uma dança que se fez dançando. Os materiais envolvidos na peça vieram desta dança, de um corpo físico e imaginário em movimento. Eles se combinam gerando eventos-imagens, na contingência do fazer e desfazer, em camadas e dobras que se abrem entre performer e observador. Na obra, partilho informações sensíveis: peso, toque, gosto, forma. É um convite a uma experiência. (FINGER, 2007).

Um quadrado de plástico amarelo desenha o espaço em que Elisabete Finger se coloca em cena. Ela entra vestida com uma calcinha vermelha e abraçada a uma massa de pão que esconde seu busto. A *performer* permanece “parada”⁴³ e abraçada à massa que, com o peso, vai cedendo e escorregando pelo seu corpo até cair no chão. Ela, então, sai de cena, volta e enfia seus pés na massa e começa um movimento mínimo de sova, encara o público e em uma das mãos segura um pedaço de goiabada. Amarelo, pardo e vermelho, as cores atuando como força do conjunto imagético produzido pela artista.



Figura 22 - Amarelo – Elisabete Finger –2007

⁴³ Parada no sentido de que não está se deslocando pelo espaço, mas que nem por isso, deixa de produzir micromovimentos, um corpo pulsante.

Em um dado momento, Finger coloca na boca o pedaço de goiabada e inicia uma estrutura de movimentos em que se bate com os braços e pernas e, nessa dança/luta, sua pele vai ficando avermelhada. Esta ocorrência se relaciona com a escolha do que a artista considera como o seu figurino em Amarelo: uma calcinha vermelha, a qual não se altera durante toda a performance. Na entrevista⁴⁴, a artista revela que a calcinha de cor vermelha, surgiu no processo como a peça mais apropriada, a qual, segundo ela, não traria leituras de cunho sexual e comporia com sua pele avermelhada, em decorrência de sua dança/luta, um efeito de continuidade, o vermelho da pele com o vermelho da calcinha. A escolha também se relaciona com a paleta de cores da obra, dos materiais que a constitui: o amarelo do plástico, a cor parda da pele e da massa de pão, o verde do cacto e o vermelho da goiabada. Escolha sutil e precisa, o que revela um cuidado minucioso e as várias relações que a peça estabelece na teia das informações que constituem a obra.



Figura 23 - Amarelo – Elisabete Finger – 2007

Na continuidade de sua dança/luta, parte da goiabada cai de sua boca e ela, então, se senta ao lado de um cacto, o qual já se encontrava em cena, enquanto mastiga o restante da goiabada. Ela passa a mão no cacto e o acaricia, espeta um pedaço de goiabada na planta e o outro pedaço coloca na boca.

⁴⁴ Realizada via skype, em julho de 2011, como parte da coleta de dados para o presente estudo.



Figura 24 - Amarelo – Elisabete Finger – 2007

Lentamente ela vai organizando parte do plástico amarelo em sua cintura e, com movimentos ritmados, o transforma em uma saia, de modo que, o que funcionava como seu espaço de atuação transforma-se em uma peça que é vestida. Ela, então, posiciona a massa de pão em sua frente e enfia seu rosto nela.



Figura 25 - Amarelo – Elisabete Finger – 2007

Levanta com a massa que cobre seu rosto e, numa espécie de sova, vai organizando a massa em sua cabeça e a transforma em cabelo, modelando-o até formar uma trança.



Figura 26 - Amarelo – Elisabete Finger – 2007

Joga a cabeça para trás e a massa cai, ela pega a outra metade do plástico e o transforma em um véu, segura o cacto como um buquê e produz a imagem de uma espécie de noiva, enquanto dubla partes de uma música francesa.



Figura 27 - Amarelo – Elisabete Finger – 2007

Ela anda lentamente pelo espaço e, em algum momento, espeta vários pedaços pequenos de goiabada no cacto, se levanta e vai se desvencilhando do

plástico/saia, enquanto enrola o plástico/véu em sua cabeça e sai de cena. Para a artista, “toda a experiência no Amarelo se constituiu no sentido de criar esse terreno movediço em que as coisas vão se transformando, não chegam a se completar e já formaram outra coisa”⁴⁵. (Informação verbal).



Figura 28 - Amarelo – Elisabete Finger – 2007

⁴⁵ Ver nota 41

2.1.3 – **SELF UNFINISHED** – As lacunas do corpo estendido.

Imagens do corpo são capazes de acomodar e incorporar uma gama extremamente ampla de objetos e discursos. Qualquer coisa que entre em contato com superfícies do corpo e permaneça lá por tempo suficiente será incorporado na imagem corporal. (LE ROY, 2001).



Xavier Le Roy: "self unfinished" ©Katrin Schoof

Figura 29 – Self Unfinished – Xavier Le Roy –1998

Segundo o artista, o solo *Self Unfinished* (1998) é um desdobramento de sua parceria com o fotógrafo francês Laurent Goldring, com o qual desenvolveu uma pesquisa com fotografias em preto e branco em vídeo, uma investigação sobre o contraste, o que é nítido na estética apresentada no solo. No início da apresentação, Xavier está sentado em uma cadeira em frente a uma mesa, ambas pretas em um espaço todo branco, ele veste roupas escuras em contraste com sua pele branca. O performer se levanta e atravessa o palco, liga o aparelho de som que não emite som nenhum, volta a sentar, com as mãos na mesa, inicia uma série de movimentos e barulhos que lembram um robô. Depois de um tempo, levanta e inicia uma caminhada de costas, em câmera lenta. Ele vai até a mesa, senta, levanta, volta e pára na parede. Deita de costas para o público, levanta e atravessa o palco, andando de costas, pára e retira os tênis *All Star* e com um movimento cobre o tronco e a cabeça com sua blusa/vestido. Neste momento, pés e as mãos se confundem e o design vertical se reconfigura. Xavier menciona que a ideia do solo

era propor uma radicalização do conceito de dança, ao trabalhar partes do corpo; a desconstrução do corpo; transformar a sua configuração e sua representação.



Figura 30 – Self Unfinished – Xavier Le Roy –1998

O performer inicia uma exploração pelo ambiente, passa por baixo da mesa e se apóia na parede, atravessando-a em sua extensão, criando imagens ambíguas e, em certos momentos, hilárias. A roupa, como o próprio performer afirmou, tem a função de cobrir e descobrir partes do corpo, recortando-o, dando margem e abrindo lacunas para que outras formas e configurações se organizem. Podemos perceber a relação “osmótica” entre o corpo e a roupa nesta performance, no sentido de que o corpo que o artista engendra só acontece com a fusão destas informações. Para Xavier:

A imagem do corpo é fluida e dinâmica e suas fronteiras, bordas ou contornos “são osmóticas”, ou seja, são capazes de acomodar e incorporar uma variedade de objetos e discursos. Tudo o que entra em contato com as superfícies do corpo e permanecem lá por muito tempo será incorporado à imagem do corpo, por exemplo, roupas, joias, outros corpos, objetos, textos, músicas, etc. Tudo isso pode marcar o corpo, sua movimentação, suas posturas, suas palestras, seus discursos, as suas posições, temporariamente, ou mais ou menos permanente. (LE ROY, 2001).



Figura 31 – Self Unfinished – Xavier Le Roy –1998

Depois de um tempo, o performer, sempre em uma relação concomitante entre corpo, o movimento e o que o veste, vai se desnudando e deixando as peças de roupas como rastros de sua cartografia no ambiente. Em *Self Unfinished*, Xavier Le Roy, em seu constante fluir entre roupa e movimento, apresenta um fluxo vestimentar estratégico com o intuito de se chegar ao nu em constante movimento. Nesse sentido, o performer afirmou⁴⁶ que lhe interessava encontrar maneiras de chegar ao nú de modo que não tivesse que sair de cena vestido para voltar à cena nú, instaurando um novo momento. Chegar ao nú não se configura em uma prepar(ação) para um novo momento da dança, a continuidade entre estar vestido, o nú e o voltar a estar vestido ocorre de modo contínuo e já se configura na própria dança.

⁴⁶ Em resposta à pergunta feita por mim, acerca de sua relação com o figurino em cena, especificamente, neste solo, em ocasião da conversa pública, chamado de Tête-À-Tête, que ocorreu no evento “Dimenti – Interação + Conectividade – Ano cinco”, em junho de 2011 no Goethe Institut em Salvador.



Figura 32 – Self Unfinished – Xavier Le Roy –1998

O performer, totalmente nu, inicia uma série de movimentos, em diferentes posições e produz um fluxo de imagens ao dobrar, desdobrar, torcer, distorcer, inverter, desconfigurar o corpo de seu design humano vertical. A obra *Self Unfinished* apresenta um corpo múltiplo, o qual, num certo sentido, encarna a condição do sujeito na contemporaneidade, no qual, no lugar dos antigos, “sujeito” e “eu”, proliferam novas imagens de subjetividade. Fala-se de subjetividade distribuída, socialmente construída, dialógica, descentrada, múltipla, nômade. (SANTAELLA, 2004, p.17). Le Roy desloca-se em uma posição não-comum e pouco confortável, vai até debaixo da mesa e chuta o tampo. Depois, com os pés, vira a mesa de cabeça para baixo. Ele inicia então, o movimento de rebobinagem do seu trajeto e volta a se vestir. Coloca a mesa no lugar e se senta na posição inicial. Levanta, liga o som, sai da cena e deixa a música tocando para o público.



Figura 33 – Self Unfinished – Xavier Le Roy –1998

Ao propor outras formas para a plástica corporal, o artista problematiza e altera nosso referencial de corpo e de dança, apresentando outras possibilidades, as quais “provocam algo além de uma percepção codificada e consciente. Elas convocam incômodos, estranhamentos, paixões, memórias intemporais, sensações sem nome”. (MESQUITA, 2008, p.47).



Figura 34 – Self Unfinished – Xavier Le Roy –1998

Para Lepecki (2006), a proposição de Xavier “faz desmantelar o corpo idiótico da modernidade, trocando-o por um corpo relacional” (LEPECKI, 2006 *apud* SILVA, 2010, p.72), cujas possibilidades de sentidos se desdobram em cena e na relação com o público. Um dos pontos levantados por Xavier, durante o “Tête-À-Tête”⁴⁷, é que a construção do visível, em *Self Unfinished*, não se relaciona com a construção de imagens, mas com o questionamento do que se torna visível. Neste sentido, ver ou não uma galinha pronta para ser assada na configuração acima, escapa à escolha consciente do próprio artista, pois os sentidos são coelaborados na relação entre o corpo em cena e o que se torna visível para quem o vê.

⁴⁷ Ver nota nº4.

2.2 A urdidura na qual se trama os Vestíveis.

A relação dialógica, comum às três obras, pode ser identificada já na interação entre as áreas e as linguagens artísticas que se faz presente na formação e escolhas estéticas dos três artistas, no sentido de que “a estrutura organizativa de uma dança dá visibilidade à lógica de pensamento artístico de seus autores”. (BRITTO, 2008, p.29). No caso de Xavier Le Roy, o qual dialoga entre a arte e a ciência, artista e PhD na área de Biologia Molecular, afirma que não trabalha, conscientemente, sob o ponto de vista de um cientista, mas que há uma interação no que diz respeito ao seu olhar analítico e a objetividade presentes em seu processo criativo. No caso de Marcela Levi e Elisabete Finger, suas obras se organizam nas margens entre dança, performance e artes visuais, e a interação entre as linguagens é revelada no modo pelo qual as performers interagem com as informações que constituem a obra, ou seja, uma relação com as matérias sensíveis dos objetos, apresentando ambiguidades e outras possibilidades de sentidos.

O diálogo proposto entre as obras, neste estudo, se constitui na urdidura em que se tramará a ideia de Vestíveis em Fluxo, proposição aqui desenvolvida e que se propõe designar o que se veste em cena (figurino e objetos) elaborado de modo implicado ao corpo e ao movimento, modo observado em algumas propostas artísticas contemporâneas e que é evidenciado nas três obras analisadas. Este modo implicado nos aponta para a especificidade do processo de criação, no qual é inerente a necessidade de que as informações se organizem de modo processual e concomitante, ou seja, o que venha a se relacionar com o corpo, surge no processo e intimamente relacionado à pesquisa de movimento. Nos três solos, a relação entre corpo e figurino é problematizada, transformando o conceito tradicional do que se veste em cena para a ideia de Vestíveis em Fluxo, conceito proposto e apresentado neste estudo. Nos *releases* e nas fichas técnicas de cada obra já se revelam alguns pontos a serem discutidos acerca desta proposição, como pode ser observado abaixo:

In-Organic (2007): 25 metros de colar de pérolas, uma cabeça de boi embalsamada, grampos de cabelo e um sinalizador de bicicletas são os objetos, ou melhor, sujeitos (objetos deslocados, desfuncionalizados e subjetivados) dos quais me utilizo na performance In-organic. Busco no encontro corpo (= carne, simbólico e imaginário) + objetos (= presença simbólica do Outro), transbordamentos, superposições e deslocamentos geradores de um sentido (direção e significação) Outro.

Ficha Técnica:

Duração: 35 minutos aproximadamente

Concepção, direção e interpretação: Marcela Levi

Criação: Marcela Levi e Ana Carolina Rodrigues

Colaboração dramaturgica e assistência de
direção: Flavia Meireles

Concepção de espaço, objetos de cena e figurino:
Marcela Levi

Desenho de luz: José Geraldo Furtado

Fotografia: Claudia Garcia

Música: Bruno Rezende

Design gráfico: Paula Delecave

Consultoria de objetos: Joelson Gusson

Produção: Marília Albornoz e Verônica Prates

Management: Isabel Ferreira

Amarelo (2007): plástico, massa, goiabada, cacto, dança, boca, quadro, galinha,
Um breviário.

"Meu fetiche colorido, para estancar essa 'energia delirante que chamamos imaginário'" [Roland Barthes, Fragmento de um Discurso Amoroso].

O trabalho Amarelo é uma experiência sensorial entre massa, pele, plástico, espinhos, goiabada; entre toque, gosto, cheiro. As formas e imagens geradas nessa integração não são uma conclusão, mas um evento, um manancial de passados e futuros possíveis. Surgiram na prática e tornaram-se o princípio ativo de uma trajetória: a contingência do fazer, desmanchar, transformar... Um convite ao outro que observa. Para uma imagem, é preciso ser dois.

Ficha Técnica:

Criação e Interpretação: Elisabete Finger
Colaboração artística e olhar exterior: Joana
Von Mayer Trindade
Desenho original de luz: Harrys Picot
Assistência, adaptação e operação de luz:
Fabia Regina
Acompanhamento e operação de som:
Ricardo Marinelli
Projeto gráfico e ilustração: Gustavo
Bitencourt
Co-produção: Rumos Itaú Cultural Dança
Fotos: Paulo César Lima

Self Unfinished (1998): Uma cadeira, uma mesa, uma trilha sonora que não começa. Um dançarino de camiseta utiliza-se de efeitos sonoros vigorosos para imitar um robô. Certamente uma ideia compreensível, até convencional; isto é, até que o espetáculo de Xavier Le Roy (França, 1963) a transforma num espaço mental emocionante. De pernas para o ar, o corpo do dançarino é transformado, em tempo real, numa série de aberrações morfológicas e alucinógenas, de imagens representativas do corpo, a qual se reconfigura baseada em leis não escritas, e num ritmo inumano. Ele passa por longas paradas, faz movimentos infinitos e começa a arrastar-se abruptamente. Além da torção realizada na performance em dança, Xavier Le Roy adentra um novo campo em que os dados sociais e científicos são transferidos e impressos em representações imaginárias do corpo.

Ficha Técnica:

Por e com: Xavier Le Roy

Segundo colaboração de: Laurent Goldring

Música: Diana Ross

Produção: In Situ Productions e Le Kwatt

Coprodução: Substanz-Cottbus, TIF Staatsschauspiel Dresden, Fonds Darstellende Künste e.v. aus Mitteln des Bundesministeriums des Innern.

Apoio: TanzWerkstatt-Berlin, Podewil-Berlin and the Berlin Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur

Duração: 50 minutos

Na ficha técnica de *Self Unfinished*, o performer aparece como o responsável pela construção e também pela apresentação do solo: “Por e com Xavier Le Roy”. Na conversa pública ocorrida no evento “Dimenti – Interação + Conectividade – Ano cinco”, realizado pelo Grupo Dimenti, Xavier relatou que o processo de construção de *Self Unfinished* foi iniciado com a participação de músicos e um iluminador, no entanto, em um dado momento do processo, os músicos expuseram um estado de frustração frente à falta de participação dos mesmos na performance. A partir deste fato, o performer decidiu seguir no processo criativo só, responsabilizando-se por toda a pesquisa. Segundo o artista, o título *Self Unfinished* se refere, também, a este corte de interações, o que, para ele, acabou por produzir uma maior integração da obra. Para o artista, pesquisar possibilidades de estar junto já se configura em uma coreografia (complexa e repleta de meandros).

Em relação a estar só em cena, a artista Marcela Levi que integrou, por alguns anos, a “Lia Rodrigues Companhia de Dança”, como artista colaboradora, propõe já em seu primeiro solo *Imagem* de 2002, abalar a ideia de um corpo sozinho em cena e toma os objetos como os seus *partners*. Na ficha técnica de *In-Organic* ela aparece responsável pela direção, interpretação e concepção do espaço, figurinos e objetos com os quais propõe não uma relação de manipulação, mas uma relação de reciprocidade. Elisabete Finger apresenta no release de seu trabalho, o modo não hierárquico com que organiza os componentes que constituem a obra, estruturado como uma lista de compras de supermercado em que “o açúcar não é diferente do sabão em pó”. Ali estão dispostos, isentos de uma ordem, “plástico, dança, massa, corpo, uma coisa depois da outra, (coisas que) vão se cruzando, se transformando e se tricotando”⁴⁸. (Informação verbal).

Na entrevista realizada, a artista, em relação ao seu processo criativo, levanta uma questão interessante, a qual atravessa os outros dois solos, e que se relaciona com a ideia de autoria. Para a artista, essa ideia se relaciona com o fato de se responsabilizar por um certo universo que está apresentando. Neste “microuniverso” passa a ser incoerente encomendar uma trilha para um músico, ou um figurino que estará pronto na véspera da performance, ou ainda, um cenário. Vale ressaltar que esta desconexão não inviabiliza a participação de colaboradores, os quais, quando

⁴⁸ Idem nota 41

participam, é de modo engajado e atuante durante todo o processo. A artista explicita seu posicionamento:

O que eu sinto é que tem um processo criativo e uma força criativa ali que a gente tá engajando que envolve um todo, que é um microuniverso e que então não deixa as coisas, as funções se separarem e não deixa ter essas nomenclaturas divididas, isso é figurino, isso é material, isso é cenário. Acontece que, tudo ali é móvel, como tudo faz parte de um todo pelo qual eu sou responsável, quando eu estou criando esse meu trabalho, eu crio ele como um todo, como um microuniverso. (Informação verbal).

O comprometimento com as escolhas que constituem a obra, atitude evidenciada nos três artistas, nos remete a questões acerca do corpo no contexto contemporâneo e pode ser aqui relacionado com o entendimento de corpomídia, proposto por Katz e Greiner (2005), no qual o corpo considerado um estado se organiza em uma relação coevolutiva com o ambiente. Desse modo, a ideia de “ser”, o qual remete à essência, é substituída por “estar”, configurando um corpo no sempre-presente, o qual se reformula a cada nova informação, a qual entra em contato com as que já estão. Para Katz⁴⁹ (2010), a imediata consequência política de se considerar o corpo um estado, reside na atitude corresponsável em relação às escolhas que fazemos. Cada corpo, segundo a pesquisadora, conta com uma coleção de aptidões, as quais circunscrevem seus limites e suas possibilidades de ação no mundo, ao mesmo tempo em que temos a liberdade para escolher boa parte das informações com que entramos em contato. Há, então, implícita nesta liberdade de escolha, um comprometimento, uma corresponsabilidade por estas informações e, também, com as nossas ações no mundo. (KATZ, 2010).

Neste sentido, uma obra artística também é gerida a partir de uma coleção de informações e revela o comprometimento do artista com as escolhas que constituem a obra. O artista decide ‘o que’ e ‘de que modo’ as informações se organizarão, o que nos leva à questão da hierarquia nestas propostas, a qual se diferencia da ideia de hierarquia em um sistema ordenado, no qual as informações se dão uma após a outra cumprindo uma ordem, um ‘como fazer’ pré-estabelecido. Em um sistema organizado (que difere do ordenado), pressupõe-se um modo sistêmico de organizar as informações, de modo que a hierarquia é relativa e relacionada a cada processo

⁴⁹ Ver nota n 22.

criativo. Em uma obra, organizada de modo sistêmico, qualquer componente pode atuar só ou em relação, como o disparador da criação. Em relação às obras, aqui analisadas, a relação que se desenvolve entre o corpo e os componentes constituintes não se configura em uma relação de controle do corpo sobre os objetos, mas se desenha por meio de uma dinâmica relacional que afeta ambos, produzindo um fluxo de informações o qual acaba por desestabilizar o conceito de representação. Este fluxo informacional e imagético, apresentado pelos artistas, não nos remete a um mundo externo pré-dado e também não projeta um mundo interno, mas apresenta uma experiência “contextualizada, corporalizada e histórica”. (NAJMANOVICH, 2001, p.27). Neste sentido, a pesquisadora Najmanovich (2001) apresenta uma concepção de sujeito a partir do conceito de enação⁵⁰ e propõe que:

Ao aceitar esta multidimensionalidade da experiência, nos damos conta de que aquilo que chamamos de “corpo” ou “mente” é algo totalmente diferente da concepção do sujeito encarnado. Essa expressão emerge ao focar a multiplicidade experiencial corporalizada e está atravessada pelos múltiplos territórios que são criados através de nosso tornar-se vital. O sujeito encarnado é o nome de uma categoria heterogênea, facetada e de limites difusos. Uma categoria não clássica, já que os elementos que a formam não compartilham de uma propriedade comum, mas têm entre si um “traço de família”. (NAJMANOVICH, 2001, p. 28).

As noções de sujeito encarnado e do corpomídia coadunam no sentido de que, ambas, desconsideram a suposição de um mundo independente e anterior à experiência em que o sujeito, do lado de fora, manipula e controla as informações do seu ambiente e colaboram, também, no sentido de compreender as proposições dos artistas, como alternativas às propostas alicerçadas no paradigma retiniano, o qual é constituído por “recorrências embasadas unicamente em aspectos visuais que enfatizam seu caráter formal e estático”. (SOUZA, 2008, p.61). As obras aqui analisadas são manifestações de dança, as quais procuram “desestabilizar o caráter visual e criar reciprocidades com o ambiente” propondo “uma experiência sensorial corporificada”. (SOUZA, 2008, p.61). A perspectiva de uma experiência encarnada

⁵⁰ F.Varela, E. Rosh e E. Thompson propõe a ideia de enação no sentido de “puxar a geografia lógica de “interno/externo” estudando a cognição sem pensar em termos de recuperação ou a projeção, mas como ação corporizada” (VARELA, 1992 *apud* NAJMANOVICH, 2001, p. 27).

também problematiza a relação dicotômica entre superfície e profundidade. Nietzsche, em relação aos gregos, afirma que:

É preciso ser resoluto para ficar valentemente na superfície, se limitar ao drapeado, à epiderme, adorar a aparência e acreditar na forma, nos sons, nas palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais, por profundidade!”. (BOLLON, 1993, p.163).

Em *Self Unfinished*, *In-Organic* e *Amarelo*, os corpos/performers estabelecem relações contínuas entre o dentro e o fora, entre corpo e objeto, tumultuando conceitos de fronteiras e as hierarquias. Para Marcela Levi, o que a veste em cena, não se constitui em algo que ela simplesmente coloca em cima do corpo, mas é algo que, simbolicamente, sai como um suor do seu corpo. (informação verbal) Neste sentido, o corpo, como afirma Le Roy, não se separa das coisas pelo seu contorno, antes se junta às coisas pelos seus contornos. Tudo que se relaciona com o corpo, por um determinado tempo, pode marcá-lo, alterá-lo, reconfigurá-lo, de modo temporário ou permanente. Os três artistas revelam em seu modo de construção e configuração a possibilidade de produzir sentido no “entre”, “trata-se, portanto, de tomar as intensidades não como essência profunda, mas como acontecimento que “frequenta a superfície””. (MESQUITA, 2008, p.59).

Sob a perspectiva de um corpo desprovido de uma aura mágica, cuja permeabilidade e incompletude permitem transformações, alterações e reconfigurações de sua plástica, a dinâmica relacional, proposta pelos artistas, evidencia, também, a questão da incompletude inerente ao corpo. A noção de sujeitos, apresentada por Levi, propõe o entendimento de um corpo “permeável aos objetos com os quais ele lida”, o qual abandona “a posição de totalidade e completude” e que “só se manifesta ao se deixar transformar”. (ERBER, 2009). O estado de incompletude também se desdobra ao público, corresponsável por completar o sentido da obra, a partir de suas percepções e referências. Para Xavier, “trabalha-se com o público e não para o público” (informação verbal), pois a obra não se configura como expressão de mensagens, mas como provocadora de sentidos e que só se completam com a presença participativa do público.

Neste sentido, Britto (2008) afirma:

Os artistas contemporâneos da dança, com abordagens e recursos completamente diversos, dão ao corpo, ao movimento, ao som, ao espaço e aos objetos cênicos um tratamento que enfatiza a materialidade física de cada coisa; de tal modo que a função tradicional do espectador é subvertida, pois não havendo magia para encantar, resta-lhe a função de estabelecer nexos de sentido entre as referências colocadas em cada obra, e situá-las em seus contextos. (BRITTO, 2008, p.99).

Ao propormos a discussão da relação entre o corpo e o figurino no contexto contemporâneo da dança por meio da análise da obra de três artistas, evidencia-se uma série de questões as quais problematizam o entendimento tradicional do figurino, suas funções e a qualidade da relação estabelecida entre ele, o corpo e as demais informações constituintes das obras. As três pesquisas artísticas, evidenciam um modo sistêmico de organização em que as informações não se estruturam de modo a somar propriedades com o corpo no intuito de gerar uma propriedade final, mas estabelece entre si, por meio de uma dinâmica relacional, um fluxo de informações, o qual tumultua a hierarquia e dilui dicotomias como dentro e fora, sujeito e objeto.

O entendimento de representação também é problematizado no sentido de que as imagens que os artistas produzem não se relacionam com uma realidade externa ou interna, mas se constitui em uma experiência encarnada, produzida a partir da relação entre as materialidades do corpo e dos componentes da obra. Os artistas exprimem aquilo que os afeta, desapegados de critérios hierárquicos pré-dados, corporificam os objetos com os quais se relacionam e provocam em cena, o que Mesquita (2008) anuncia como um “embaralhamento da geografia dos códigos”. (MESQUITA, 2008, p.46). O corpo permeável, osmótico, não hierárquico e sensorial, apresentado nas três obras é também relacionado ao corpo proposto por dois artistas brasileiros: Hélio Oiticica e Lygia Clark⁵¹, os quais são apontados, pelas

⁵¹ Os artistas plásticos Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980), estiveram envolvidos com a proposição de espacialidades que promovem a manifestação subjetiva e sensorial do corpo. Propuseram criações que mobilizam de forma tátil e motora, e convocam um “investimento libidinal” do espectador. Subvertem as divisões entre artista e espectador, ao se colocarem como propositores, desmistificando a própria arte e sua completude, a qual é estabelecida na interferência direta do espectador na obra. (MILLIET, 1992, p.14).

artistas Marcela Levi e Elisabete Finger como referências, dentre outras, para as suas pesquisas.

Marcela Levi cita, especificamente, a série Bichos (1960) de Lygia Clark e os Parangolés (1964), obras, as quais, segundo a artista, não se organizam de modo estanque na medida em que propõem interferências, mudanças e movimentos em sua relação com o corpo/participante. Em Amarelo, Elisabete Finger diz que se deixou afetar por um texto de Lygia Clark chamado “Memorial sobre o corpo”, no qual a artista propõe relações do corpo com o próprio corpo, por exemplo, a distância entre os pés e os olhos e tudo o que acontece nessa distância, a memória das mãos, os trajetos, as relações entre as coisas e as partes.



Figura 35 - O dentro e o fora – Série Bichos - Lygia Clark – 1963

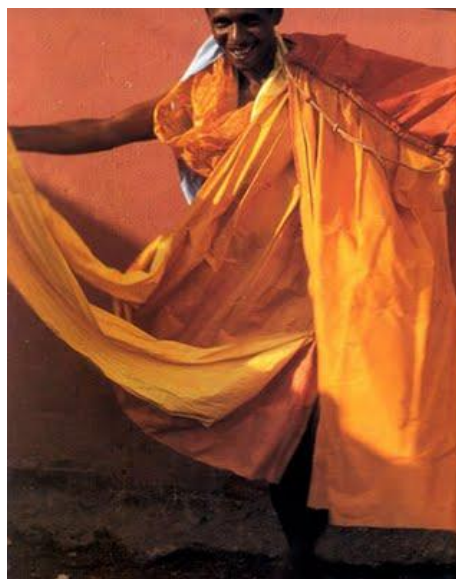


Figura 36 – Parangolé – Hélio Oiticica – 1964

O movimento neoconcreto do qual Lygia Clark é integrante, juntamente com Hélio Oiticica e outros artistas, têm como um de seus princípios, a diluição das dicotomias tão bem estabelecidas pelo modelo hegemônico da sociedade industrial. Diferentemente dos concretistas, entusiastas do movimento de modernização e restritos “à *epistème* concreta, isto é, a um sistema de causa e efeito aplicado à arte” (MILLIET, 1992, p.26), os neoconcretistas⁵² propõem uma abordagem fenomenológica e recorrem ao entendimento do pensamento encarnado, ou seja, o corpo está no mundo e é no mundo que ele se conhece, sendo assim, “o mundo não é um objeto do qual eu possuo a lei de constituição, ele é um meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas”. (MILLIET, 1992, p.26).

Neste sentido, recusa-se o espaço representativo e a obra acabada, passiva à contemplação, as proposições dos artistas neoconcretos integram artista, obra e fruidor em uma relação fluida e engajada. Deste modo, os lugares tão bem estabelecidos: o do artista que cria e o do público que frui a obra são desestabilizados e, no lugar de criadores exclusivos da arte, os neoconcretistas passam a atuar como propositores da ação artística. As obras constituem-se em proposições vivenciais abertas que não encerram um sentido em si, na medida em que o fruidor/participador estabelece uma relação direta, ativa e política propondo interferências e completando seu sentido. A partir de 1964, Lygia começa a propor os chamados objetos relacionais, cujo intuito é deslocar o privilégio do olhar, do sentido da visão, e propor a amplitude da percepção sensorial, através da estimulação dos outros sentidos.

Com os objetos relacionais, é o fazer que instaura o sentido da obra, a artista “cria ambientes e roupas não como obras em si, mas como estímulos à percepção”. (MILLIET, 1992, p.110). Para a artista, “o homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si” tornando-se “objeto de

⁵² Os neoconcretistas procuravam novos caminhos para a arte, ao afirmarem que ela não se limita a um mero objeto: tem sensibilidade, expressividade, subjetividade, indo muito além do geometrismo puro. Os artistas eram contra as atitudes cientificistas e positivistas na arte e propõem a recuperação das possibilidades criadoras do artista (não mais considerado um inventor de protótipos industriais) e a incorporação efetiva do observador (que ao tocar e manipular as obras torna-se parte delas). Os artistas integrantes I Exposição de Arte Neoconcreta e que assinaram o Manifesto Neoconcretista lançado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 23 de março de 1959 foram: Lygia Clark, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim, Sergio Camargo, Theon Spanudis e Ferreira Gullar. (SOUZA, 2008, p.72).

sua própria sensação”. (MILLIET, 1992, p.123). Neste sentido, podemos estabelecer uma ponte entre os objetos relacionais e as propostas dos artistas analisados. Elisabete Finger afirma, em entrevista, que o seu interesse em Amarelo consistia em trabalhar com as materialidades, ou seja, as propriedades físicas de cada componente: textura, peso, cor, elasticidade, flexibilidade do plástico, da massa de pão, da goiabada, do cacto e do corpo. Para a artista, todo o processo criativo se estruturou a partir da experiência sensorial com os componentes, os quais “são sentidos que constroem um trajeto de transformação”. Esta experiência sensorial proposta pela performer pode ser identificada em In-Organic de Marcela Levi, a qual apresenta um corpo permeável ao diálogo com a materialidade dos sujeitos e nas reconfigurações corporais, propostas por Le Roy, as quais se desdobram a partir da investigação da materialidade plástica do corpo.

Para Souza (2008), Lygia Clark, em seus objetos relacionais, abriga um conjunto de sensações na vestimenta, as quais propiciam ao corpo um estado sensorial/corporal específico, uma corporeidade relacionada à espacialidade proposta pelo que se veste. (SOUZA, 2008, p.93). Neste sentido, Silva (2005) cita o objeto relacional Luvas Sensoriais (1968), em que o participante, ao vestir a luva, é provocado a conhecer a forma e o tato da luva, adaptando a sua própria mão com a mão da luva. Para a pesquisadora, “vestir a obra é vestir o corpo da obra”. (SILVA, 2005, p.73). “O vestir e revestir o corpo cria um espaço que Oiticica define como inter-corporal”. (SOUZA, 2008, p.89).



Figura 37 - Luvas sensoriais – Lygia Clark – 1968

Esse jogo relacional, entre as materialidades do corpo e as estruturas vivenciais, pode ser reconhecido também nos Parangolés de Oiticica, constituídos por capas, tendas e estandartes, os quais propunham aos participantes uma relação com o objeto por meio da dança, a qual está presente na própria estrutura da obra, é por meio dela que o participante explora as possibilidades existentes na materialidade temporal da obra. Para Oiticica:

A ação é a pura manifestação expressiva da obra. A ideia da “capa”, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, em última análise, que dance. O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição. (OITICICA *apud* JACQUES, 2003, p.29).



Figura 38 - Parangolé - Hélio Oiticica

Para Hélio, o corpo do espectador não era um suporte, mas se tratava de uma “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”. (OITICICA, 1985 *apud* JACQUES, 2003, p.29). Os artistas contemporâneos revelam esta relação imbricada em seus procedimentos de criação, nos quais o objeto e o corpo no processo criativo e em cena, não se definem como coisas separadas, em que o último

manipula e controla o primeiro, mas, se constituem como plasticidades dialógicas. Outra relação que nos interessa estabelecer entre os artistas neoconcretistas e os artistas contemporâneos, analisados neste estudo, refere-se à ação do vestir. Os objetos relacionais: macacão, luvas, máscaras, e os Parangolés, constituídos por capas, tendas e estandartes podem ser aqui compreendidos como obras vestíveis, as quais levam o participante, ao entrar em contato direto com a estrutura da obra, através da ação do vestir, a incorporar os estímulos sensíveis sugeridos por suas materialidades, alteram-lhe o espaço e a percepção corporal, produzindo um engajamento em que obra e participante estão implicados.

Ao descrever as mudanças ocorridas ao longo das performances, entre o corpo e os objetos pode-se perceber que as reconfigurações do corpo, propostas por Le Roy, acontecem na relação imbricada entre o corpo, o que ele veste e desveste e o movimento. Marcela Levi veste/dança os metros de pérolas e, em Amarelo, o plástico amarelo, o qual inicialmente, se organiza como o espaço de atuação de Elisabete Finger, é vestido como saia e como véu, numa relação engendradora com o movimento. Essas proposições nos levam à reflexão de que, ao priorizar a relação com a materialidade das informações que constituem a obra, os artistas contemporâneos expandem o campo do vestir, pois integram a ele, além do que se entende por figurino, os objetos com os quais se relacionam.

Na entrevista realizada, uma das questões apresentadas às artistas estava relacionada com o que elas compreendem como figurino e o que, de fato, elas consideram como figurino em seus solos. Para Marcela Levi, os sujeitos com os quais se relaciona não são considerados figurinos. De modo geral, ela revela que, em seu processo de criação, mais do que algo que ela veste, o figurino é algo em que ela entra e sai algo que ela modifica e significa de modo provisório, assim como seu corpo é ressignificado provisoriamente também. Para ela, se figurino tem algum sentido em seu trabalho é de alguma coisa que se ressignifica ao longo da performance. Em relação à ele Levi afirma:

Eu não vejo a ideia de figurino, porque tanto em *In-organic*, quanto no *Massa de sentidos* e no *Imagem*, eu parto dessa ideia de um corpo de mulher, com as especificidades, os imaginários, os simbólicos que vestem já mesmo um corpo nu de mulher e a minha ideia é confrontar esses imaginários com figuras. (Informação verbal).

Para Elisabete, ao responder de que modo ela se relaciona com o figurino em seus processos criativos, especificamente em *Amarelo*, a performer afirma que a escolha do figurino não é colocada como uma questão, ou seja, suas escolhas se voltam para algo que, segundo ela, não a incomode em cena. Em *Amarelo*, o que a performer considera como figurino é a calcinha vermelha, a peça com a qual permanece vestida ao longo da performance e que lhe permite permanecer com a pele à mostra e em contato com as materialidades dos objetos com os quais se relaciona em cena. Para ela, “toda relação de movimento no *Amarelo* é construída na fisicalidade do tato, do contato com as coisas”. A especificidade e cuidado na escolha da peça de figurino, o qual, como já foi relatado anteriormente, revela que o figurino, longe de não se constituir em uma questão, é considerado como uma das materialidades relacionais, a qual está envolvida em várias camadas de sentidos apresentadas na obra.

Aqui vale um adendo de um ponto a ser discutido com mais aprofundamento em trabalhos futuros e que se relaciona à atitude frente ao figurino, apresentada por parte dos artistas contemporâneos da dança, evidenciada pelos artistas analisados neste estudo. Os três artistas, ao se referirem a este componente, apresentam em suas falas uma certa discrepância, no sentido de que, ao mesmo tempo em que, afirmam que o figurino não se configura em uma questão relevante em seus processos criativos e que, muitas vezes, o que se usa em cena não está sendo considerado um figurino “propriamente dito”, os artistas evidenciam, em suas configurações, um cuidado meticuloso com o que se veste em cena.

Xavier Le Roy, na conversa pública, ocorrida no Goethe Institut em 2011, afirma que a escolha da peça, um vestido preto, se deu por acaso, já que era um vestido de uma namorada e que, naquele momento, lhe serviu para os propósitos da pesquisa. A atitude dos artistas, ao justificarem suas escolhas por peças que “não incomodam” ou “escolhidas por acaso” pode ser compreendida pelo fato de que, no contexto contemporâneo, os artistas não priorizam a representação de um modelo de corpo ou personificações, na medida em que estão interessados em investigar o corpo e sua condição relacional, atitude que, conseqüentemente, passa a problematizar o tratamento e a atuação dos componentes de cena, inclusive o figurino.

No dicionário Houaiss, os significados para o termo figurino referem-se à ideia de desenho, projeto, modelo de indumentária, confeccionado por profissionais da alta costura e, conseqüentemente, valorizado socialmente como a última palavra em moda. Já o seu elemento mórfico *fig* que antepõe-se à *ing*, dentre os múltiplos sentidos estão o modelar na argila, dar forma com qualquer substância plástica, esculpir, reproduzir os traços de, representar e imaginar, fingir, inventar; representação, imagem, fábula, ficção, artificial, desfigurador, desfigurável, figurativo, figurinista, figurino, prefigurado, transfigurado, transfiguramento. Em geral, a palavra figurino e seu elemento mórfico dizem respeito a uma idéia de projetar algo, modelar, ficção, fábula, entendimentos que reforçam sua função de verossimilhança de algum espaço/tempo específico, de efeito de caracterização, personificação, algo que o cobre, o redesenha.

Estes sentidos, relacionados à representação, vão de encontro às investigações contemporâneas, na medida em que os autores propõem trabalhar as materialidades dos objetos e evidenciá-lo em seus interstícios, abrindo lacunas e fissuras de modo a produzir sentidos movediços. Neste contexto, os artistas contemporâneos também apresentam uma tendência a não diferenciar a roupa cotidiana da roupa para a cena, evitando, desse modo, o tratamento dado ao figurino como algo produzido para a cena e que se constitui por uma roupa extraordinária e espetacularizada. Os artistas analisados passam, então, a incorporar o figurino no campo do vestir, como um dos componentes, e não o único, capaz de afetar e investir o corpo de signos, na medida em que estão interessados em investigar e experienciar as propriedades sensíveis do que se relaciona com o corpo e os significados múltiplos decorrentes destas relações. Aqui cabe a afirmação de Katz quando diz que é “a proposta de abolição da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo”. (KATZ, 2004 *apud* GREINER, 2005, p. 126).

Neste sentido, o corpo indisciplinado, afeta e é afetado nas relações com os outros “corpos” constituintes da obra, os quais passam a ser tratados como coautores da obra. A luz, no sentido que Cohen⁵³ (2001) atribui a ela, em relação às proposições cênicas contemporâneas, “não se preocupa em iluminar, revelar, (mas

⁵³ Renato Cohen em entrevista concedida por e-mail para Cristiane Bouger em abril de 2001, disponível http://www.cristianebouger.com/articles/articles/Bouger_Cohen_2001.pdf, acesso em junho de 2010.

é) sincrônica e orgânica com o evento”, desse modo, busca-se outros recursos de luz com o intuito de romper com os meios tradicionais. Ele propõe que a luz não seja um contorno, mas atue como um dos focos da criação, “uma luz interna que não estetiza a obra”. (COHEN, 2001). Já Katz e Greiner (2005) afirmam que nas proposições contemporâneas de dança, o onde a dança ocorre deixou de ser o lugar, o cenário, em que o artista se apresenta, mas se transformou em um “parceiro ativo”, um outro “corpo”, com o qual se relaciona. “Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual. (KATZ e GREINER, 2005, p. 130). É diante deste contexto, em que o figurino, juntamente com os outros componentes, é problematizado em cena, que se apresenta a ideia de Vestíveis em fluxo, designação que propõe uma alternativa ao campo do vestir no contexto contemporâneo da dança.

CAPÍTULO 3 – VESTÍVEIS EM FLUXO – simultaneidade, possibilidade e transitoriedade.

Quando uma palavra ganha outro sentido, ou mesmo entra em outra sintaxe, pode-se estar certo que ela cruzou outro fluxo ou se introduziu em outro regime de signos. (DELEUZE, 1998, p.135).

Ao longo deste estudo, afirmamos que, no contexto contemporâneo da dança, coexistem diferenciados modos de tratamento da relação entre corpo e o figurino, sendo que, o recorte desta pesquisa delimita um modo específico e que pode ser observado, com cada vez mais frequência, em propostas contemporâneas de dança. As três obras escolhidas para a discussão deste modo: *In-Organic*, *Amarelo* e *Self Unfinished* apresentam diferenças em seus processos e configurações, como apresentado anteriormente, mas, no entanto, evidenciam um traço em comum e que diz respeito a este modo específico de organizar as informações que compõem a obra. O modo implicado entre corpo, movimento e o que se veste em cena se diferencia de outros modos, comumente observados nas produções cênicas, por seu grau de conectividade e a qualidade de suas conexões, os quais podem ser compreendidos a partir da distinção entre os conceitos de justaposição e interação, apresentada Britto:

O que distingue justaposição e interação é o grau de conectividade entre as partes do agregado – passos e acontecimentos -, bem como a qualidade dessas conexões. A qualidade permite reconhecer esse agregado como um “todo organizado”, cujas propriedades derivam da ação relacional entre os elementos e não da soma das propriedades de cada parte que compõe o agregado. (BRITTO, 2008, p.68).

A qualidade das conexões apresentadas nas obras, não corresponde ao pressuposto de que a soma das partes compõe o todo, entendimento aqui relacionado à ideia da Obra de arte total (Gesamkunstwerk), sugerida pelo compositor Richard Wagner (1813-1883). O compositor neorromântico alemão propôs um novo estilo de ópera, constituída pela soma das linguagens, as quais são ordenadas de modo harmônico: “a música se integra com a dança, ambas são

suportadas por um cenário, uma iluminação, uma plástica que se compõe num espetáculo total”. (COHEN, 1989, p.50). É a soma de todos os componentes, os meios, que produzem o drama, o qual, Wagner defende como o fim. Neste sentido, os fins justificam os meios. As obras contemporâneas não se organizam a partir desta lógica integradora, a qual resulta em uma propriedade em comum como, por exemplo, o corpo, proposto por Schlemmer, ou por Fuller, nos quais, a relação implicada entre todas as informações configuram uma propriedade final: um corpo mecanizado e um corpo “transluminoso”.

As três obras analisadas neste estudo, organizam as informações de modo sistêmico, produzindo uma interpenetração entre seus componentes constituintes, os quais extravazam seus limites e funções. Os corpos dos artistas, ao longo da performance, organizam, desorganizam e reorganizam informações por meio de uma relação dialógica em que todos os componentes constituintes transitam em suas funções e “pronunciam um outro entendimento de corporalidade, não acrescentam, mas complexificam oferecendo outros canais para aquela dança expandir os vetores de suas possibilidades”. (BRITTO, 2008, p.136). A lógica sistêmica apresentada nas obras pode ser compreendida a partir de Vieira (1999):

Aquela ideia primeira que você tem de sistema, que se conecta todo e aparece uma propriedade coletiva agora está sendo substituída por um sistema complexo onde subsistemas aparecem e onde uma coleção de propriedades compartilhadas aparece localmente dentro do sistema, ou seja, o sistema fica mais complexo em nível de propriedade. Logo, em vez de pensarmos em termos de uma certa propriedade que tem um todo, agora, temos todos dentro do todo⁵⁴, de modo que propriedades particulares podem surgir. (VIEIRA, 1999 *apud* MACHADO, 2001, p.75).

Para Machado (2001), os elementos de um determinado sistema podem manter relações com graus hierárquicos diferentes, ou seja, um elemento pode ter uma conexão mais intensa com determinado(s) elemento(s) e não com outro(s). Ao se considerar obras artísticas, por exemplo, no lugar de uma hierarquia absoluta e pré-dada, coexistem hierarquias relativas, coerentes a cada processo criativo, “relações produzidas e entendidas na importância de suas vinculações”. (MACHADO, 2001, p.56). A linha que enlaça as três obras analisadas refere-se,

⁵⁴ Para Mario Bunge a Ontologia é uma Ciência Geral, “concernente à totalidade da realidade – o que não é o mesmo que a realidade como um todo”. (BUNGE, 1977 *apud* VIEIRA, 2008, p.22).

especificamente, ao grau de intensidade da conexão⁵⁵ estabelecida entre os sistemas corpo, movimento e o que se veste em cena (figurino e objetos). Neste sentido, pode-se compreender esta conexão como um “subsistema de ação”, proposição apresentada por Machado (2001), em sua dissertação intitulada: “A natureza da permanência – processos comunicativos complexos e a dança”.

Em sua dissertação, a pesquisadora, ao apresentar o parâmetro evolutivo da funcionalidade, o qual proporciona uma análise das propriedades internas de um sistema, afirma que, diante de uma obra de dança, “não estamos olhando um corpo dançar, a obra é a dança, ou seja, cada agregado possui seu grau de vinculação específico e cada subsistema possui uma funcionalidade com o objetivo de garantir uma operacionalidade de conjunto”. (MACHADO, 2001, p.67). Nas três obras analisadas podemos refletir, a partir do parâmetro da funcionalidade, sobre as emergências geradas dentro do sistema, ou seja, o corpo, o movimento e o que se veste são sistemas de linguagens autônomos, os quais, neste momento, compartilham propriedades.

Neste sentido, a conexão entre eles produz “uma organização capaz de eliminar os limites impostos por cada sistema particular uma vez que surge como interação das propriedades relacionadas, um subsistema”. (MACHADO, 2001, p.66). Desse modo, pode-se compreender que, o corpo, o movimento e o que se veste se constitui em um subsistema de ação, pois “seja pelo ritmo, seja pelo significado, forma ou qualquer outra propriedade, estabelecem uma funcionalidade de conjunto”, pois, tanto no processo, quanto na configuração da obra, “não estão dissociados, aliás, não há como separá-los”. (MACHADO, 2001, p.66).

Ao utilizarmos a expressão “o que se veste em cena”, intenciona-se incorporar ao que se considera do território do vestir não somente o que, comumente, se entende por figurino (peças de roupas e acessórios), mas também, objetos e todo e qualquer componente, o qual se relacione diretamente com o corpo. Recursos, os quais, em algum momento, podem vir a vesti-lo em cena, o que não encerra, nesta ação, suas possibilidades relacionais e funcionais na organização total da obra. Considera-se a ação do vestir como um dos meios pelos quais o corpo

⁵⁵ A conectividade é o parâmetro evolutivo que representa o vínculo entre os elementos do agregado e a natureza de suas relações. (MACHADO, 2001, p. 56).

produz imagens, corporalidades e aparências. Concorda-se aqui com Mesquita (2008), quando propõe que os verbos no tempo infinitivo “garantem a possibilidade de sua própria dispersão, são disparos, acontecimentos, fluxos delineadores de procedimentos”. (MESQUITA, 2008, p.15). O vestir, em seu campo de atuação estendido, pode compreender as informações que, de modo indissociado, interceptam o corpo, alterando-lhe a forma, suas possibilidades de movimento e que produzem com este, um fluxo de sentidos.

Este modo de relação entre o corpo, o que se veste e o movimento, o qual constitui um subsistema de ação, é elucidado com estes dois outros exemplos: o da artista La Ribot que (in) veste o corpo com uma cadeira e uma placa de “Se Vende” em uma de suas Peças Distinguidas (1995), intitulada N°14 e a obra Crucible 8 (1985) de Alwin Nikolais, em que o artista se utiliza de recursos de iluminação aliados à espelhos, produzindo efeitos que, projetados nos corpos dos dançarinos, os vestem com estampas e texturas geométricas, corpos vestidos por luz e cor.



Figura 39 - Peças Distinguidas - N°14 - La Ribot – 1995



Figura 40 - Crucible 8 - Alwin Nikolais – 1985

A partir da consideração do campo do vestir estendido, ao olharmos as obras analisadas, incorpora-se a ele, não somente os componentes compreendidos como “figurinos” por parte dos performers: a calcinha vermelha de Elisabete Finger, a combinatória vestimentar, escolhida por Marcela Levi e as peças de roupas utilizadas por Xavier Le Roy, mas também, todos os objetos os quais, Levi e Finger se relacionam ao longo de suas performances e a roupa osmótica de Le Roy, os quais serão aqui designados como Vestíveis em Fluxo. A ideia de Vestíveis em Fluxo deriva da proposição da pesquisadora do contexto da moda Cristiane Mesquita, a qual, em sua tese de doutorado, intitulada: Políticas do vestir: recorte em viés (2008), apresenta a ideia dos Fluxos Vestimentares e a emprega para designar:

Um regime de fluxos que perpassam os vestíveis em seus aspectos materiais e técnicos, assim como em seus atributos incorporais e simbólicos, todas as instâncias sendo responsáveis pelos vetores que delineiam as políticas do vestir. (MESQUITA, 2008, p.23).

Um dos pontos ressaltados por Mesquita, diz respeito a um dos nexos de sentido estabelecido pela máquina mercadológica da moda no contexto contemporâneo que, segundo a pesquisadora, “para além da exaltação do variar a aparência é a afirmação da ligação entre a subjetividade e o vestir, a principal força desse mercado”. (MESQUITA, 2008, p.106). Desse modo, o vestir passa a ser responsabilidade do sujeito, o qual, diante de infinitas possibilidades, é levado a orquestrá-las e a relacioná-las com a “experiência e a vida, o que agrega aos

dispositivos vestimentares a possibilidade de abarcar um complexo fluxo de significações”. (STALLYBRASS, 1999, p.14). Para Mesquita (2008):

Diferentemente de outras épocas, nas quais as regras da moda restringiam movimentos e fantasias, em nosso contemporâneo, os fluxos vestimentares se apresentam como um vasto campo de significados passíveis de serem manipulados em acordo com desejos e motivações pessoais. Essas variáveis de produção de sentidos funcionam se compondo com os corpos que revelam diferentes graus de submissão ao mercado e trânsitos diversos por entre os modos de relação com o vestir. O acesso às informações que possibilitem a invenção de um como usar se sobrepõem às diretrizes sobre o que usar. Misturar peças de épocas, origens e marcas diversas significa demonstrar um saber de composição da aparência relativo a um ter o que dizer, para além do dizer a coisa certa. Essa configuração reafirma uma economia dos fluxos vestimentares na qual vale quanto cria, vale quanto se diferencia, vale quanto se expressa. (MESQUITA, 2008, p.151-152).

Os sujeitos contemporâneos, agenciadores, os quais “alteram suas propriedades na medida em que expandem suas conexões” (SANTAELLA, 2004, p. 22), ao organizarem a própria aparência se veem imbuídos por um discurso ligado à construção de si, a qual será constituída pelo jogo entre as materialidades orquestradas no corpo. Neste sentido, “as roupas, tomadas em sua materialidade e, mais especificamente, em suas potências poéticas, podem intervir nos modos assim como as subjetividades afirmam e expandem sua capacidade de agir no mundo”. (MESQUITA, 2008, p. 143). Interessa-nos na pesquisa, ressaltar que, no contexto da moda contemporânea, assim como no contexto da cena contemporânea, estabelece-se um nexos de sentido entre a subjetividade e o vestir, o qual propicia o desenvolvimento da ideia de uma “sensação de si”, na construção da aparência e as roupas passam a ser consideradas a partir de suas propriedades sensíveis. Para Oliveira (2008):

Com seu cromatismo, materialidade, corporeidade e forma, a roupa no corpo tem amplitude; tem espessura; tem movimentos, tem peso, tem flexibilidade, tem textura. Distribuídas no eixo vertical, essas propriedades atuam no eixo horizontal que penetram em retas, curvas, diagonais, perpendiculares, pois o próprio corpo vestido como vertical movente é o seu dinamismo com uma actorialidade, espacialidade e temporalidade da vida. Ao vestir o corpo com essas variáveis, o sujeito, pela sua aparência, é levado a assumir uma multiplicidade de estados ou enfatizar um deles pela sua força estética ou pela sua força estésica; pela sua força funcional ou pela sua força simbólica. (OLIVEIRA, 2008, p.99).

Neste sentido o vestir na cena da dança e o vestir na cena cotidiana se relacionam diretamente no contexto contemporâneo, pois em ambos os contextos, os sujeitos se veem destituídos de ideias identitárias, as quais os encarceram em posições, personagens e aparências fixas. As possibilidades do campo do vestir, considerado a partir das características materiais inerentes ao que se veste: cor, forma, amplitude, flexibilidade, peso, em relação dialógica com o corpo, o imbuí por uma “multiplicidade de estados”, os quais corporificam um sujeito cambiante na vida e na cena, o qual não instaura sentidos, mas que, por sua vez, flui entre eles.

A proposição dos Vestíveis em Fluxo deriva, então, da noção de Fluxos Vestimentares, ressaltando a relação do corpo e o que se veste, considerado a partir do jogo entre suas materialidades. Ao ser proposto no campo da dança contemporânea, a noção de Vestíveis em Fluxo também se relaciona com as ideias de **simultaneidade, possibilidade e transitoriedade** (grifo nosso), na medida em que, o que se escolhe para vestir o corpo em cena **transita** (grifo nosso) entre funções e signos, os quais vão, ao longo da performance, reconfigurando e alterando os sentidos e as formas do corpo em cena. A ideia de vestível em fluxo também suscita a **possibilidade** (grifo nosso) de ser algo a ser vestido, ou seja, em algum momento pode vir a cumprir a função de vestir o corpo, mas não necessariamente, se limita a ela como, por exemplo, o plástico amarelo de Elisabete Finger ou os metros de pérolas de Marcela Levi. Os vestíveis em fluxo, como citado anteriormente, estão inseridos no campo estendido do vestir e compreendem, não só peças de roupas, mas também, objetos, materiais os quais, se organizam de modo **simultâneo** (grifo nosso) ao corpo e aos movimentos. Neste sentido, o corpo se veste ao dançar, o caminho se faz ao andar.

O campo do vestir também abarca o corpo nu, o qual não implica um ponto “neutro”, no sentido de que o corpo, ao apresentar-se isento de artifícios não organiza uma “fala”. O corpo nu incorpora uma condição sígnica específica, traduz diferenciados discursos a depender do contexto apresentado e, em última instância, ao ser apresentado em cena, está em um estado de “espetacularidade”, um estado extracotidiano. O fato das três obras analisadas, apresentarem o corpo nu em cena, não é mera coincidência e não se constitui em um fato isolado, pode-se até arriscar

dizer que o corpo nu se configura em um dos modos mais recorrentes, o qual o corpo se apresenta no contexto contemporâneo da dança, nos anos 1990/2000. A condição do nu na cena da dança pode estar relacionada ao fato de que os artistas contemporâneos apresentam pesquisas investigativas voltadas para um corpo, cuja incompletude o habilita à relação, ao compartilhamento de propriedades e a presentificação de suas múltiplas subjetividades.

Na obra *In-organic* e em seus dois solos antecedentes, Marcela Levi parte da ideia de um corpo de mulher, com as especificidades, os imaginários, os simbólicos, que vestem já mesmo um corpo nu de mulher, e propõe confrontar estes imaginários com figuras, as quais são constituídas pelo corpo e os sujeitos. Elisabete Finger aponta para a importância de ter o corpo à mostra, no sentido de que o nu lhe possibilita estar em contato direto com os materiais com os quais se relaciona ao longo da performance e Xavier Le Roy, artista que em *Self Unfinished*, reconfigura seu corpo nu, por meio de uma série de construções corporais, as quais transmutam seu design anatômico e configuram um fluxo contínuo e irreversível entre estar vestido, chegar ao nu e estar vestido novamente.

O sentido transitório inerente a um Vestível em fluxo coaduna com as propostas dos artistas analisados, os quais apontam para a qualidade de fluxo imanente à constituição das obras. Marcela Levi argumenta que a pontuação política de seu projeto artístico reside no fato de investir no sentido transitório das coisas. Seus trabalhos até *In-organic*, foram construídos no fluxo “contínuo desdobrado por associações, [...], uma coisa que dá na outra e por associação em outra e assim por diante”. (ERBER, 2009). Elisabete aponta que uma das questões importantes em sua pesquisa artística, reside no fato de trabalhar com coisas que estão em um terreno movediço de significados, materiais que estão sempre em transição os quais não fixam sentidos e não se fixam em determinados lugares, não se fixam como figurino, como objeto ou como significado.

A proposição dos Vestíveis em fluxo designa então a simultaneidade do que se veste em relação ao corpo e ao movimento em cena, a transitoriedade dos sentidos que não se fixam no corpo e a possibilidade de algo que, inicialmente, não se apresenta como algo a ser vestido, mas que, em um dado momento, pode vir a

atuar neste sentido. Neste estudo, este entendimento apresenta-se como uma proposição que, entreabre uma fissura para que, este modo, evidenciado nas pesquisas artísticas analisadas, possa vir a ser considerado como uma alternativa, a ser desenvolvida em processos criativos, os quais abarcam ou não a colaboração de outros artistas, a um modelo, comumente evidenciado nas produções em dança, no qual os elementos se somam ao corpo com o propósito de configurar uma propriedade final. Acreditamos que a proposição de se considerar o que se veste em cena, a partir do entendimento de *Vestíveis em Fluxo*, coaduna com estas questões, as quais estão sendo apresentadas pelos artistas com uma recorrência cada vez mais frequente no contexto contemporâneo da dança.

3.1 Vestíveis em fluxo no projeto *Cordões* – Uma experiência colaborativa.

A minha experiência, desde 2004, com grupos e com performers contemporâneos, confirmam a complexidade inerente de se propor, no lugar de figurinos, vestíveis em fluxo, na medida em que estes interferem diretamente na pesquisa de movimentos e exigem uma participação de coautoria, uma relação de coimplicância no processo de criação. Salvo em poucas experiências nas quais a proposta do performer ou do grupo esteve, decididamente, voltada para uma pesquisa colaborativa, aberta a interferências e desvios, essa proposição é permeada por dificuldades, as quais impedem, muitas vezes, com que ocorra de modo profícuo. Apresento rapidamente, um processo criativo, no qual tive a oportunidade de propor essa abordagem e que se configurou em uma experiência bem-sucedida. Em junho de 2011, fui convidada pela artista Carol Laranjeira⁵⁶ a participar, como figurinista, do seu projeto artístico “Cordões”, desenvolvido como um dos desdobramentos de sua pesquisa de doutorado, relacionada à manifestação popular do Cavalo-Marinheiro da região da zona da mata norte de Pernambuco.

Carol aponta⁵⁷ que, ao escrever o projeto de *Cordões*, já havia o interesse em trabalhar de modo colaborativo com pessoas fora do grupo *Peleja* e que não

⁵⁶ É dançarina, formada pela UNICAMP e atualmente é aluna do doutorado do PPGAC-UFBA. Faz parte do Grupo *Peleja*, existente desde 2004, o qual propõe um diálogo entre dança e teatro.

⁵⁷ As informações referentes ao processo de criação de *Cordões* foram obtidas em uma conversa, a qual foi gravada por mim, ocorrida no mês de outubro de 2011.

tivessem envolvimento com a dança do Cavalo- Marinho e que, portanto, teriam um certo distanciamento da manifestação em si. A artista quis propor que cada colaborador tivesse um espaço para a criação, que partissem do cavalo-marinho como um estímulo, o qual seria transformado no diálogo com as experiências de cada um. A pesquisadora, desde o início de nossa parceria, esclareceu que o seu interesse específico na manifestação estava relacionado aos estados corporais advindos da pesquisa de movimentos, da repetição e da exaustão. O que lhe interessava não eram os aspectos formais ou visuais, o código ou o desenho dos passos do cavalo-marinho ou do maracatu, mas é o que essa dança gerava no corpo, os estados que produzia e a corporalidade suscitada na pesquisa destes estados.

Para a artista, o figurino em Cordões, seria o elemento responsável pela parte visual do espetáculo e que permitiria ao público vislumbrar o aspecto caótico advindo do cruzamento de diferentes informações, tal como passos, referências, cores, objetos, materiais, os quais constituem a manifestação. O figurino também atuaria como um contraponto à sobriedade, qualidade imanente da pesquisa de movimentos da artista. Ao me convidar para participar do processo, a informação que a artista tinha era de que as minhas proposições de figurino se relacionavam com a ideia de transformação dos mesmos ao longo da performance, informação que coadunava com os interesses da artista.

A minha entrada ocorreu já no final do processo de criação de Cordões, em que os temas, as qualidades corporais já estavam definidas, a sequência das cenas já estava delineada, a trilha também já estava praticamente finalizada. A proposição dos vestíveis em fluxo: uma blusa, confeccionada com tiras de malha cinza, as quais se organizavam em uma trama e cobriam a pele da performer e uma calça também cinza, cor escolhida por definir uma aparência urbana e sóbria, e uma peça, uma espécie de arco flexível, confeccionada com mangueira e arame, constituído por diferentes fitas. Esta peça foi inspirada em um arco de fitas coloridas, um dos objetos utilizados pelos “brincadores” da manifestação. As fitas do objeto foram confeccionadas com camadas de tiras de malha cinza, as mesmas tiras da blusa, de modo a criar um sentido de continuidade com as outras peças, as quais sobrepunham uma camada de tiras coloridas que, com o movimento, eram reveladas. Estas tiras foram confeccionadas com materiais distintos: o plástico que

produzia uma sonoridade, fitas de cetim, fios brilhantes e outros cordões, profusão que remetia ao colorido e ao brilho da manifestação. Esta espécie de arco era encaixado em várias partes do corpo da performer, cobrindo e revelando e transformava-se em capa, em saia e em um rabo de animal ao longo da performance.

A proposição dos vestíveis em fluxo, já na reta final do processo de criação de Cordões, exigiu da performer uma atitude 'extra' de disponibilidade, já que as peças interferiram diretamente na qualidade de movimento, já desenvolvidos e organizados pela performer. Para que a proposição apresentada, fosse efetivamente incorporada à performance e não simplesmente acoplada ao corpo, o procedimento adotado pela performer foi o de escolher os momentos que fossem os mais apropriados para a interação e a transformação do corpo em cena. Os vestíveis em fluxo ao mesmo tempo em que sugerem qualidades e dinâmicas de movimento, por suas propriedades materiais, também produzem imagens as quais afetam a corporalidade da performer, sem trazer, necessariamente, uma referência a personagens ou contextos específicos.

Acredito que a proposição dos vestíveis em fluxo foi bem-sucedida neste processo, mesmo sem ter sido elaborado desde o início do processo de criação, principalmente, pelo efetivo engajamento da performer à proposta apresentada e por sua disponibilidade como artista em incorporar novas informações, trazidas por colaboradores e que, não necessariamente, foram previstas ao longo do processo. Fato que acaba por relativizar as condições ideais para que vestíveis em fluxo sejam incorporados, de modo profícuo, a um processo criativo.



Figura 41 - Cordões - Carol Laranjeira - 2011

3.2 – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS.

O pesquisador de dança contemporânea não se acha destinado a residir em um envoltório corporal que o determinaria como uma topografia: ele vive a sua corporeidade à maneira de uma “geografia multidirecional de relações consigo e com o mundo”, uma rede móvel de conexões sensoriais que desenha uma paisagem de intensidade. (SUQUET, 2009, p. 538).

Neste estudo, propôs-se discutir e problematizar a relação entre corpo e figurino ao longo da história da dança⁵⁸, tratando, especificamente, da análise de um modo que pode ser observado, com cada vez mais frequência, no contexto contemporâneo da dança, modo o qual o corpo, o movimento e o que se veste organizam-se de modo implicado na elaboração da dança. Uma primeira observação, advinda dos dados obtidos no primeiro capítulo, é que alguns artistas da história da dança, de forma esporádica e em diferentes épocas, demonstraram um tratamento de coimplicância entre diferentes informações cênicas e suas relações com o corpo. Assim sendo, tal abordagem não se limita à contemporaneidade da cena da dança. Neste sentido Britto (2008) afirma que:

Compreender a configuração cultural atual é compreender que o que está aí permaneceu no tempo, sob diferentes designs, devido à sua plasticidade, que permitiu acordos adaptativos com o ambiente – os quais por sua vez, mostraram-se eficientes como estratégia de continuação dos nexos de sentido entre os sistemas envolvidos. (BRITTO, 2008, p.86).

Desse modo, a partir desse entendimento de que a configuração atual das coisas que existem constituem o resultado de acordos adaptativos, os quais ocorreram ao longo do tempo, compreendemos que o modo implicado, discutido neste estudo, permanece como informação porque vem se adaptando a diferentes ambientes e, desse modo, não se configura em uma novidade do contexto contemporâneo. Propõe-se, aqui, que a novidade, não reside no “o que” (a informação em si), mas no “como” (o modo) organizam-se as informações no contexto da dança contemporânea. Neste sentido, a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste em cena permanece no tempo com diferentes

⁵⁸ O recorte escolhido está delineado na nota nº 23.

propósitos relacionados aos acordos adaptativos entre o ambiente, o corpo e a dança organizada por ele.

Loie Fuller, na virada do século XX, soma ao corpo, um figurino específico, constituído por metros de tecido branco e varas que estendem seus braços no espaço, refletores de luz posicionados em locais específicos, aliados a estruturas de movimentos e um palco giratório, o qual a colocava em movimento giratório constante. Este conjunto de informações lhe possibilitou organizar um corpo metamórfico que se desdobrava em distintas representações de formas orgânicas: libélulas, orquídeas, etc. e lhe viabilizou investigar o efeito das cores e as sensações que estas poderiam causar nos corpos. Oskar Schlemmer, no início do século XX, inscrito em um contexto em que a mecanização alcançava todos os setores da vida, foca seus experimentos na relação do corpo com o espaço e propõe estruturas vestimentares as quais imprimem uma qualidade mecânica ao corpo, enquanto que o coreógrafo Alwin Nikolais, na década de cinquenta, com sua estética do puro movimento, propõe a desumanização dos corpos por meio de trajes especiais e o jogo de luz. Para o artista não lhe interessava ver o corpo do dançarino e sim o espaço que este ocupava. O corpo, em suas proposições, perde seu lugar central e transforma-se em suporte para a investigação de suas possibilidades espaciais.

Ao retomarmos as propostas destes artistas é possível perceber que a relação implicada que estes propuseram, cada qual em suas investigações artísticas, se relaciona com a ideia de organizar um corpo específico para determinados propósitos, já considerados de antemão, elaborado a partir de uma relação de causa e efeito. Diferentemente das propostas apresentadas pelos artistas contemporâneos, os quais, de modo sistêmico, estabelecem uma relação implicada entre o corpo e as materialidades inerentes aos componentes que constituem a obra. Desse modo, pode-se considerar que, diferentemente de se organizar um corpo, o qual é constituído por meio da soma de todos os componentes, os quais elaboram uma propriedade final, o corpo apresentado pelos artistas contemporâneos, analisados neste estudo, é constituído de “todos” que se interpenetram e extravazam seus limites e que por meio de uma relação dialógica, configura um corpo que se deixa afetar e transformar, o qual evidencia não um resultado final, mas um processo, um estado, cuja incompletude o configura em um

produtor de inquietações, desacordos, perguntas, provocações, informações as quais serão compartilhadas com o público.

Por meio da análise das três obras do contexto contemporâneo da dança, no capítulo 2, escolhidas também por apresentarem, em seus processos criativos e configurações, um modo sistêmico de organizar as informações que constituem a obra, foi possível delinear algumas pistas acerca de alguns parâmetros e condições que constituem a urdidura sob a qual se tramou a proposição dos Vestíveis em Fluxo. O fato de se tratarem de três solos, nos quais os performers aparecem como os responsáveis pelas escolhas e pelo modo com que as informações se relacionam em cena, já se configura em uma pista, a qual foi evidenciada por Elisabete Finger, quando esta se refere à questão da autoria. A princípio, para que uma obra apresente o que se veste em uma relação implicada ao corpo e ao movimento, relação que se configura na própria dança e não uma preparação para ela, pressupõe-se a necessidade de que o próprio artista, ou o(s) colaborador(es) se (cor)responsabilize(m) por todas as escolhas que constituem a obra, desde o início do processo de criação, corporificando deste modo esta relação indissociada.

As três obras, e outras que não foram aqui consideradas, nos apontam para esta direção, mas a experiência relatada do processo criativo de Cordões (2011) relativiza este parâmetro, na medida em que, a depender da disponibilidade e engajamento do artista(s)/propositor(es) envolvido(s) é possível que esta relação implicada ocorra de modo profícuo, na medida em que, em um processo, efetivamente colaborativo, as informações vão sendo elaboradas conjuntamente de modo organizado, sistêmico, o qual se diferencia de um modo ordenado e que pressupõe uma determinada ordem hierárquica fixa e pré-determinada de um 'como fazer'. Uma outra pista, indicada pelos artistas, se relaciona com o lugar do figurino a pertinência de um figurinista no processo e configuração das obras e nestas proposições. Os três artistas apareceram, em suas fichas técnicas, como os responsáveis pela concepção do que vestiam em cena, o que se configurou como um dos critérios para a escolha das obras.

Este critério nos leva a outra condição do Vestível em Fluxo: a desestabilização do conceito de representação, a qual se relaciona com o fato de que as obras destes artistas não se remetem a um mundo externo pré-dado e

também não projetam um mundo interno, ao passo que apresentam em cena, uma experiência relacional corporalizada. Por esta razão, pode-se afirmar que o figurino em sua função de investir o corpo com signos e símbolos, os quais remetem à *personas* ou a necessidade de incluir no processo de criação um figurinista, o qual estará responsável por desenvolver uma proposta vestimentar, perdem sua eficácia ou coerência e, acabam por revelar, uma certa atitude distanciada, por parte dos artistas, frente a questões (entrevistas e palestra) relacionadas ao modo pelo qual o figurino é tratado em seus processos criativos. Essa noção altera o lugar de atuação do propositor de figurinos, o qual se torna corresponsável pelas escolhas, as quais irão compor e elaborar a dança e não, somente, vestir o corpo para a dança. Como afirmou Ramos (2007), “o que se cria não é uma roupa, que faz referência a uma época, contexto, mas uma nova informação”.

Por revelarem em suas pesquisas um interesse em investigar a condição do corpo e suas múltiplas subjetividades, as quais não encerram o sujeito em envoltórios identitários, pode-se afirmar que o figurino é, muitas vezes, escolhido no processo de criação, pelo próprio propositor e tratado como um componente o qual se ajusta ao corpo no intuito, não de espetacularizá-lo, mas, antes, de propiciar uma aparência a qual não perturbe o corpo com mensagens, signos, os quais produziram leituras não desejadas por parte dos artistas. Em suma, o figurino, para muitos artistas/pesquisadores contemporâneos, se resume em peças “básicas”, “neutras”, as quais não vinculam informações para além da corporalidade apresentada pelo performer.

Nas obras analisadas, os figurinos, escolhidos pelos performers, encontram-se implicados na teia de relações que constituem a obra, não se referenciam a nenhuma situação, contexto ou personagem, ao passo que se apresentam como um dos componentes o qual pode (in) vestir o corpo de sentidos, incluídos no fluxo, juntamente com os materiais, os sujeitos, a luz, o nú e o espaço que os circundam. Como afirmou Finger, o que ela procura em seus trabalhos é criar sentido neste terreno movediço, em que as coisas não se fixam: não se fixam como sentido, como objeto, como figurino. O corpo, apresentado pelos performers e que se constitui no território dos vestíveis em fluxo, abandona “a posição de totalidade e completude” e “só se manifesta ao se deixar transformar”.

Os autores explicitam em suas falas a necessidade de um corpo fluido, não-referencial, incompleto e sujeito à interferências, ideias as quais entram em confronto com os limites que constituem as funções dos chamados elementos de cena: luz, cenário, figurino, maquiagem. Neste sentido, a proposta dos Vestíveis em fluxo vem corroborar com as necessidades dos artistas contemporâneos, os quais estão interessados na condição de um corpo relacional, já que, como o próprio termo indica, os vestíveis em fluxo caracterizam-se por instaurarem com o corpo e o movimento, um fluxo de sentidos por meio da ação do vestir, o qual elabora “uma dança que se faz dançando”, como explicita Finger. Os vestíveis em fluxo implicam um desdobramento do campo do vestir, e passam a considerar, para além de roupas e acessórios, todo e qualquer material o qual, em algum momento, se relacione diretamente com o corpo, produzindo-lhe alterações em diferentes instâncias. Eles elaboram sentidos, deslocando os signos e símbolos de seus lugares estabelecidos e partilham com o corpo informações sensíveis: peso, toque, textura, elasticidades, gosto, forma.

Este estudo principiou a discussão de algumas questões as quais não foram aprofundadas a contento, por exemplo, a relação e o lugar do figurinista frente às novas exigências do contexto contemporâneo e que indica a possibilidade de estudos futuros na área. Ao atar estes pontos/pistas apresentou-se a proposição dos Vestíveis em fluxo, a qual foi delineada, ao longo deste estudo, no sentido de promover uma problematização e uma reflexão acerca da relação entre o corpo e o figurino em algumas configurações do contexto da dança contemporânea, com o intuito de propor o modo de tratamento dos vestíveis em fluxo como um modo alternativo, o qual se aproxima e corrobora com as questões e emergências dos artistas contemporâneos.

REFERÊNCIAS

ARAGON, Luis Eduardo. **O anti-édipo não é anti-psicanálise**. Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/antiedipoaragon.pdf>. Acesso em: 30 set. 2011.

BOLLON, Patrice. **A Moral da Máscara: Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc.** Trad.: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BOUGER, Cristiane. **Entrevista com Renato Cohen**. Entrevista concedida à Cristiane Bouger. Disponível em: <http://www.cristianebouger.com/articles/articles/Bouger_Cohen_2001.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2010.

BRITTO, Fabiana Dutra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: Fabiana Dutra Britto, 2008.

CASTILHO, Kathia. **Moda e Linguagem**. Coleção Moda & Comunicação. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os Sentidos da Moda: Vestuário, Comunicação e Cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DUNCAN, Isadora. **Isadora: Fragmentos autobiográficos**. Coleção Olho da Rua Trad.: Lya Luft. São Paulo: L&PM Editores, 1985.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Espaços Comunicantes**. São Paulo: Annablume, 2007.

GREINER, Christine. **O Corpo** Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablumme, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga** A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 2.ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KATZ, Helena. **O corpo como mídia do seu tempo**. Cd Rom Rumos Itaú Cultural Dança, Itaú Cultural São Paulo, v. 1, p. 1, 2004.

_____. **O meio é a mensagem: Porque o corpo é objeto da Comunicação**. Disponível em: < <http://www.helenakatz.pro.br/interna.php?id=13>>. Acesso em 20 jul.2010

KURY, L; HARGREAVES, L; VALENÇA, M. T. **Ritos do corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2000. Lições de Dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero** A moda e seu destino nas sociedades modernas Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos**. In: PEREIRA, Sigrid; SOTER, Silvia (Orgs.).

MACHADO, Adriana Bittencourt. **A natureza da permanência**: processos comunicativos complexos e a dança. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos de Pós- Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo.

MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança**: um processo sistêmico e evolutivo. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos de Pós- Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo.

MESQUITA, Cristiane. **Políticas do vestir**: recortes em viés. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC-SP, São Paulo.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre** Cartas sobre a dança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado** questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2001.

OLIVEIRA, Ana C. de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e Moda** por uma compreensão do contemporâneo. Barueri,SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

OLIVEIRA, Maria A. M. de. **Lygia Clark**: Obra-Trajeto. São Paulo: EDUSP, 1992.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIMENTEL, Ludmila Cecilia Martínez. **El cuerpo híbrido en la danza**: Transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. análisis teórico y propuestas experimentales. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais e Intermídias) – Universidade Técnica de Valência, Espanha, 2008.

PRECIOSA, Rosane. **Produção Estética**: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida. Coleção Moda & Comunicação 2º ed. rev. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

ROY, Xavier Le. **Self Interview**. 2001. Disponível em: < <http://www.xavierleroy.com/> >. Acesso em: 14 nov. 2011.

SÁNCHEZ, José A. **La scena moderna**: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias. 1999. Disponível em: < <http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR> >. Acesso em: 25 out. 2011.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Figurino-Penetrante**: Um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós- Graduação em artes Cênicas, UFBA-BA, Salvador.

_____. Amabilis de Jesus da. **Para evitar o “costume”**: Figurino-Dramaturgia. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-graduação em Teatro, UDESC, Santa Catarina.

SOUZA, Maurício Leonard. **Veredas**: O corpo habitante da paisagem artística. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, UFMG, Belo Horizonte.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Trad.: Tomaz Tadeu. 3° ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório de percepção. In COURTINE, J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. Vol. 3.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia** - Formas de Conhecimento: Arte e Ciência Uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte** Formas de Conhecimento: Arte e Ciência Uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006

OBRAS CONSULTADAS

AZEVEDO, Francisco F. dos S.. **Dicionário analógico da língua portuguesa**: idéias afins. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

BARNARD, Malcolm. **Moda e Comunicação**. Trad.: Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional** Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Cartografia da dança**: criadores-intérpretes brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de Artista** : O vestuário na obra de arte. São Paulo: EDUSP, 2009

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1 Trad.: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad.: Beto Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

KATO, Gisele. O homem que reinventou a roda. **Revista Bravo!**, São Paulo, n. 131, p. 36-44, Jul. 2008.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três**. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

LEPECKI, André. Planos de composição. In GREINER, C.; SANTO, C.; SOBRAL, S. **Cartografia Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

MESQUITA, Cristiane. Roupa – Território da Existência. **Fashion Theory A Revista da Moda, Corpo e Cultura**. São Paulo Vol. 1, n. 2. p. 115-129. Junho, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro. Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 3ª ed., 2007.

RIBEIRO, Renato Janine. **A Última Razão dos Reis**: Ensaio sobre filosofia e política. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação**: Sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda Barueri,SP: Estação das Letras Editora, 2007.