

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

HELOÍSA HELENA PACHECO DE SOUSA

ENSAIOS SOBRE O FIGURINO:
Filosofia e Teatralidade

São Paulo/SP
2024

HELOÍSA HELENA PACHECO DE SOUSA

ENSAIOS SOBRE O FIGURINO:

Filosofia e Teatralidade

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Corporeidade, Memória e Representações Contemporâneas.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes.

São Paulo/SP

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Sousa, Heloísa Helena Pacheco de
Ensaaios sobre o Figurino: Filosofia e Teatralidade /
Heloísa Helena Pacheco de Sousa; orientadora, Elisabeth
Silva Lopes. - São Paulo, 2024.
265 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Teatro. 2. Figurino. 3. Filosofia da Arte. 4.
Teatralidade. 5. Performatividade. I. Lopes, Elisabeth
Silva. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Heloísa Helena Pacheco de Sousa

Título: Ensaios sobre o Figurino - Filosofia e Teatralidade

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa é um percurso coletivo. Uma tese é resultado de muitos olhares, debates, trocas, diálogos, apontamentos e provocações. E muitas das elaborações e conclusões escritas aqui não seriam possíveis, nem experimentadas, nem pensadas, nem esboçadas e nem imaginadas se não fosse pelo encontro que tive com muitos artistas, pesquisadores e pesquisadoras das artes da cena que me mostraram possibilidades, que questionaram os meus caminhos ou que perceberam algo novo a partir do que eu apresentei. Não poderia me sentir mais honrada e privilegiada de ter nossos caminhos cruzados e espero que muitos cruzamentos ainda sejam possíveis para que a pesquisa e a criação nas artes da cena brasileira alcancem patamares inimagináveis.

Agradeço, em especial, aos artistas-pesquisadores David Atencio e Mateus Fávero da Cia. Tercer Abstracto, que são meus grandes amigos, minha família em São Paulo (e agora em Santiago), meus mestres no teatro. O encontro com vocês foi um divisor de águas em minha trajetória como pessoa, como artista e como pesquisadora. Não tenho palavras suficientes para agradecer por todo acolhimento, pelo convite para compor a equipe de artistas da encenação “Figura Humana” - cujo relato de processo integra parte desta tese - e, principalmente, pelas longas conversas sobre arte, madrugadas à dentro, que me marcaram tão radicalmente. Espero honrar tudo o que aprendemos a cada vez que eu pisar em uma sala de ensaio ou em uma sala de aula daqui em diante.

Agradeço igualmente a todos os atores e atrizes que integraram o elenco da encenação “Figura Humana”: Bel Monteiro, Camila Soufer, Daniel Pires, Edu Rosa, Felipe Rocha, Marina Meyer e Marô Zamaro; observá-los em cena, dialogar com vocês e vestir seus corpos foi um prazer e um aprendizado singulares. E agradeço muito à incrível compositora Emilie Becker, minha parceira de *backstage* e de mesa de operações; te observar criando a música me inspirava imensamente nas composições das cores e dos ritmos que as roupas e os objetos podiam alcançar.

Agradeço com muito carinho à minha orientadora, Prof. Dra. Elisabeth Lopes, que acreditou e acolheu o meu projeto de doutorado mesmo sem me conhecer previamente. Agradeço por todos os diálogos nas orientações, pelas aulas, por todas as indicações e apontamentos e, por estar sempre me recebendo com largo sorriso. Não poderia deixar também de agradecer novamente à minha orientadora de mestrado, Prof. Dra. Naira Ciotti, mesmo não tendo feito parte do meu processo de pesquisa durante o doutorado; mas sem sua acolhida e orientação no período da graduação e do mestrado na UFRN, essa pesquisa

continuada também não existiria. Agradeço também, com muito respeito e admiração, à Prof. Dra. Verônica Veloso que me supervisionou durante o Estágio Docência; agradeço pelos inúmeros encontros de sala de aula, dentro e fora da USP, que me inspiraram como docente; assim como por toda atenção, pelas oportunidades e companheirismo como artista e como pessoa.

Não poderia deixar de agradecer a todos/todas os/as meus/minhas colegas que integraram, junto comigo, à Comissão Organizadora do SPA (de 2020 a 2023), como também à Comissão Editorial da Revista *Aspas* (de 2020 a 2022). Em especial, aos de maior proximidade: Fabrício Moser, Maria Celina Gil, Phelippe Celestino, Rodrigo Severo, Tainá Macedo, Zi Arrais (e Mateus Fávero, mais uma vez). A participação nesses projetos, em especial no SPA onde me envolvi intensamente, foi um aprendizado único e que só seria possível dentro da USP, engrandecendo-me na visão sobre o espaço acadêmico e a atuação política e pedagógica das universidades em uma sociedade.

Agradeço também à Prof. Dra. Rosane Muniz e à Prof. Dra. Amabilis da Silva pelas contribuições e considerações detalhadas sobre esta pesquisa durante o exame de qualificação. Seus próprios trabalhos e atuações como pesquisadoras de figurino são referências significativas para mim e para muitos e muitas outras deste país; espero estar ao alcance de somar com suas elaborações para o crescimento dessa área de atuação no Brasil.

Esses quatro anos de pesquisa de doutorado foram vividos, em sua maior parte, na cidade de São Paulo. Mas, eu não poderia deixar de citar e agradecer aos meus grandes amigos e amigas da minha cidade de origem, Natal; que, mesmo à distância, nutriam-me com inúmeras mensagens, conversas e memórias sobre a vida e sobre a arte. Agradeço a Cléo Moraes, a Diogo Spinelli e a Paul Moraes. Vocês não me deixaram esquecer do lugar de onde vim e lhes ofereço a minha mais sincera admiração. Somo a esses agradecimentos, os queridos Leo Fazolla e Rohan Baruck que me acolheram com tanto afeto nas idas ao Rio de Janeiro para matar as saudades do mar (e sobreviver ao concreto paulistano) e para expandir meus horizontes sobre a produção teatral brasileira. Como dizem, quem tem amigos, tem tudo.

Agradeço também a CAPES e ao CNPq pelo financiamento desta pesquisa durante seus quatro anos de duração. O investimento em pesquisadores e pesquisadoras de universidades públicas do Brasil é uma forma inquestionável de promover melhorias sociais em nosso país, nas diversas áreas e setores. A oportunidade de ter recebido bolsas de pesquisa dessas instituições durante a graduação, o mestrado e o doutorado, realizados em universidades públicas, foi fundamental para a minha trajetória acadêmica e formação

profissional; espero assim, retribuir à sociedade brasileira com meus trabalhos e pesquisas para a expansão artística deste país. Como uma pessoa nordestina, a vinda para São Paulo não seria possível sem esse financiamento e sem todos os aportes de uma universidade pública como o restaurante universitário, as bibliotecas e os direitos estudantis que me permitiram viver um período singular de experiências e aprendizados. Espero também que muitos outros nordestinos e nordestinas, que já colaboraram tão avidamente para o crescimento deste país, possam seguir tendo essas e muitas outras oportunidades.

E por fim, mas não menos importante, agradeço à minha família em Natal, que apoiou, com tanta fé e amor, as idas e vindas desta artista e pesquisadora, mesmo que os caminhos parecessem difíceis demais. Agradeço a painho (Clésio Nunes), à mainha (Ocirema Pacheco) e a minha irmã (Gabriela Pachêco), por estarem sempre me esperando com os braços abertos nos retornos para Natal, por se disporem a aprender junto comigo o caminho trilhado, por acreditarem, às vezes, até mais do que eu mesma no percurso que eu estava seguindo. E, sobretudo, pelo apoio e pelo lar afetivo fundamental nos últimos meses de escrita desta tese, que se tornaram menos desafiadores graças à compreensão por todos os dias que passei dentro de um quarto rodeada por livros e um computador.

Agradeço a todes por me mostrarem que eu nunca estive sozinha.

O maior esforço de um artista é o amadurecimento de uma ideia.

Oskar Schlemmer. Diário. 04 de abril de 1916.

RESUMO

Esta tese apresenta, através de cinco ensaios longos e independentes, reflexões sobre a teatralidade (e a performatividade) do figurino, considerando-o como uma linha de movimento que se elabora e se materializa através de objetos posicionados sobre a superfície do corpo de artistas em cena. A teoria sobre o figurino, que se organiza aqui, é uma proposição que abarca filosofia, historicidade e criação, na tentativa de responder, mais uma vez, a insistente pergunta sobre “o que é o figurino?”, “o que o torna teatral?” e “como seu movimento pode ser observado na cena e no processo de criação?”. Para tanto, elaboro uma filosofia do figurino apontando para um exercício filosófico sobre a dimensão conceitual desse elemento de cena a partir de uma interlocução com as filosofias da moda e os rascunhos filosóficos sobre o figurino, acrescentando definições sobre o figurino em si a partir da crise do termo nas pesquisas brasileiras e também considerando a teatralidade do figurino através de sua relação com o tempo. Além disso, também apresento um percurso histórico das relações de expansão do objeto do figurino, tanto por um viés didático ao propor um diagrama baseado no quadro diagramático do campo expandido de Rosalind Krauss, quanto falando sobre seus esforços de movência no tempo através da (de)composição dos padrões imagéticos pelas desobediências de gênero e pelas proposições relacionais que diluem as fronteiras entre o eu e o outro. Integrando a perspectiva da criação artística, apresento a experiência de produção dos figurinos e composição das cores na encenação “Figura Humana” do Programa Tercer Abstracto (Brasil/Chile), partindo de uma análise crítica do gesto artístico de Oskar Schlemmer e indo além na elaboração dos figurinos para expôr a composição cênica a partir de variações no corpo, no espaço, no tempo e nos objetos. Essa teoria colabora com o desprendimento do figurino das obrigações com a reprodução dos hábitos vestimentares, investindo na sua radicalidade através de uma observação de suas potências materiais e discursivas que não se reduzem aos objetos do figurino, mas que estão contidas na sua teatralidade como linha de movimento.

Palavras-chave: Figurino, Filosofia do Figurino, Teatralidade do Figurino, Performatividade do Figurino.

ABSTRACT

This thesis presents, through five long and independent essays, reflections about the theatricality (and performativity) of costume, considering it as a line of movement that is elaborated and materialized through objects positioned on the surface of the body of artists in scene. The theory about the costume, which is organized here, is a proposition that considers philosophy, historicity and artistic creation, and it tries to answer, once more, the insistent question “what is the costume design?”, “what became the costume theatrical?” and “how the costumes movement can be observed at the scene and at the creative process?”. To this, I elaborate a philosophy of costume pointing to a philosophical exercise and the conceptual dimension of this scenic element from an interlocution with the philosophies of fashion and the philosophical drafts about the costumes, adding definitions about the costume itself from the crisis of the term in the brazilian researches and also considering the costume theatricality through its relation with the time. Furthermore, I also present a historical trajectory of the relations of expansion of the objects of the costume, both from a didactical approach by proposing a diagram inspired by the Rosalind Krauss’s diagrammatic framework for the expanded field, and also by talking about its efforts of movement at the time through the (de)composition of the imagetic standards through the gender disobedience and the relational propositions that dilute the boundaries between the self and the other. Integrating the perspective of the artistic creation, I present the experience of the production of costumes and the composition of the colors for the play “Figura Humana” (“Human Figure”) by Programa Tercer Abstracto (Brazil/Chile), starting from a critical analysis about the Oskar Schlemmer’s artistic gesture and going beyond in the elaboration of costumes to expose the scenic composition through the variations of the body, the space, the time and the objects. This theory collaborates with the detachment of the costume from the obligations with the reproduction of the clothing habits, investing on its radicality through an observation of its material and discursive powers that are not reduced to the objects of the costumes, but that is inside its theatricality as a line of movement.

Keywords: Costume Design, Philosophy of Costume, Theatricality of Costume, Performativity of Costume.

RESUMEN

Esta tesis aborda, a través de cinco ensayos extensos y independientes, reflexiones sobre la teatralidad (y la performatividad) del vestuario, considerándolo como una línea de movimiento que se elabora y se materializa a través de objetos posicionados sobre la superficie del cuerpo de los artistas en escena. La teoría del vestuario aquí presentada es una proposición que abarca filosofía, historicidad y creación, con el objetivo de responder a la persistente pregunta sobre "¿qué es el vestuario?", "¿qué lo hace teatral?" y "¿cómo se puede observar su movimiento en la escena y en el proceso de creación?". En este sentido, desarrollo una filosofía del vestuario que apunta a un ejercicio filosófico sobre la dimensión conceptual de este elemento escénico mediante un diálogo con las filosofías de la moda y los esbozos filosóficos sobre el vestuario, añadiendo definiciones sobre el vestuario en sí a partir de la crisis del término en las investigaciones brasileñas y considerando también la teatralidad del vestuario a través de su relación con el tiempo. Además, presento un recorrido histórico de las relaciones de expansión del objeto del vestuario, tanto desde una perspectiva didáctica al proponer un diagrama basado en el cuadro diagramático del campo expandido de Rosalind Krauss, como al hablar de sus esfuerzos de movilidad en el tiempo mediante la (de)composición de patrones imagéticos a través de las desobediencias de género y las proposiciones relacionales que difuminan las fronteras entre el yo y el otro. Integrando la perspectiva de la creación artística, presento la experiencia de producción de los vestuarios y la composición de los colores en montaje "Figura Humana" del Programa Tercer Abstracto (Brasil/Chile), partiendo de un análisis crítico del gesto artístico de Oskar Schlemmer y avanzando en la elaboración de los vestuarios para exponer la composición escénica a partir de variaciones en el cuerpo, el espacio, el tiempo y los objetos. Esta teoría contribuye a liberar al vestuario de las obligaciones con la reproducción de los hábitos de vestimenta, invirtiendo en su radicalidad mediante la observación de sus potencias materiales y discursivas que no se reducen a los objetos del vestuario, sino que están contenidas en su teatralidad como línea de movimiento.

Palabras clave: Vestuario, Filosofía del Vestuario, Teatralidad del Vestuario, Performatividad del Vestuario.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Diagramas

Diagrama 01 - Figurino como linha de movimento	32
Diagrama 02 - Intersecções entre moda e figurino	49
Diagrama 03 - Figurino em expansão	132
Diagrama 04 - Figurino em expansão (observação da teatralidade/performatividade)	136
Diagrama 05 - Linhas de movimento de “Figura Humana”	206
Diagrama 06 - Diagrama do ritmo das cores em “Figura Humana” (versão 01)	216
Diagrama 07 - Diagrama do ritmo das cores em “Figura Humana” (versão 02)	219
Diagrama 08 - Diagrama do ritmo das cores em “Figura Humana” (versão 03)	222
Diagrama 09 - Diagrama do ritmo das cores em “Figura Humana” (versão 04)	252

Imagens

Imagem 01 - Anotações para a paleta de cores de “Figura Humana”	210
---	-----

Quadros

Quadro 01 - Os quadros diagramáticos de Greimas, Krauss e Sousa	134
Quadro 02 - Painel de referências para “Figura Humana”	169
Quadro 03 - Abstração das formas na cena	173
Quadro 04 - Laboratório de composição com objetos	177
Quadro 05 - Croquis dos figurinos de “Figura Humana”	190
Quadro 06 - Análise dos croquis dos figurinos de “Figura Humana”	191
Quadro 07 - Rascunhos diagramáticos	208
Quadro 08 - Abstração das cores na cena	210
Quadro 09 - Tabela de estudos para o painel de luz	225
Quadro 10 - Quadros de Piet Mondrian	229
Quadro 11 - Proposta para as linhas dos figurinos de “Figura Humana”	247
Quadro 12 - Variação dos figurinos em uma atriz	248
Quadro 13 - Análise de correções nas cores da cena	250

Painéis

Painel 01 - Registro e análise das imagens de cena improvisadas durante o Laboratório de Composição com os Objetos	179
--	-----

Painel 02 - Produção dos figurinos	192
Painel 03 - Registro e análise das fotografias de cena da temporada de estreia de “Figura Humana”	230

SUMÁRIO

Introdução: A tese como ensaio, a teoria como proposição.....	15
Por uma Filosofia do Figurino.....	23
Pensar figurinos, criar figurinos.....	25
Uma abordagem filosófica.....	37
Filosofias da Moda.....	40
Filosofias do Figurino.....	50
O que é o Figurino?.....	79
Certo, mas... o que é o figurino?.....	80
A crise do termo no Brasil.....	87
A teatralidade do figurino.....	93
Da Caracterização à Experiência.....	104
A performatividade do figurino.....	107
Modos desobedientes.....	115
Modos relacionais.....	124
Figurino em expansão.....	128
O Gesto Artístico de Oskar Schlemmer.....	140
Problematizando as reconstituições.....	140
Reconstituindo o pensamento de Schlemmer.....	153
Uma Dramaturgia do Figurino.....	164
Os Objetos em Cena.....	172
Produção de Figurinos.....	189
As Cores em Cena.....	228
A investigação artística transbordando a encenação.....	247
Conclusão: Para ir além.....	258
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	262

Introdução: A tese como ensaio, a teoria como proposição.

Pesquisar é se aproximar de questões tomadas como relevantes e mergulhá-las em teorias que nos fazem pensar.
Cássio Hissa.

Sobre a pesquisa e a tese

As pesquisas acadêmicas em artes cênicas no Brasil começam a se estruturar na década de 1970¹, e se esse movimento de institucionalização das pesquisas em artes no país é recente, as pesquisas em torno das especificidades cenográficas trazem um recorte mais jovem ainda. E cito as pesquisas acadêmicas não por considerar que apenas as investigações artísticas desenvolvidas nestes espaços podem ser consideradas como pesquisas, mas sim por reconhecer a influência radical das universidades, escolas livres e técnicas no país dentro da formação dos novos profissionais artistas da cena. A pesquisa em figurino passa, então, por um crescimento vertiginoso nos últimos anos, proporcionado tanto pelas instituições públicas, financiamentos de pesquisas, quanto pelos eventos e festivais, entre outras estratégias, mesmo que ainda possamos notar uma quantidade de publicações, pesquisas e interesses reduzida se compararmos com outras áreas das artes da cena. Existe um confronto geracional entre os/as artistas figurinistas que aprenderam seu ofício sem uma formação específica na área teatral, mas cujo saber se elaborava pela própria prática da sala de ensaio e do processo criativo em soma com saberes decorrentes da moda e da costura; e os/as artistas figurinistas que tem se formado nos cursos técnicos, graduações e pós-graduações em artes cênicas pelo país.

Essa proliferação de pesquisas ainda requer constantes movimentações de melhor organização e observação do campo para que se possa construir, cada vez mais, uma perspectiva que abarque sua complexidade ao invés de entender figurino apenas como uma categoria dentro das *visualidades da cena* e rodeá-lo de pensamentos mais direcionadas à sua

¹ “Em 1972, foi instituído o primeiro Mestrado em Artes do país, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sendo oficializado apenas dois anos depois, em 1974. Posteriormente, em 1980, o mesmo programa desenvolve o Doutorado em Artes. Durante 11 anos este foi o único programa de pós-graduação em Artes, até que foram implementados os mestrados em História da Arte, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e em Multimeios, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (PRADO, 2009). É somente em 1989 que a Unicamp desenvolve o mestrado em Artes, seguida pela UFRGS (1991), UNESP (1991) e UFBA (1992)” (Fávero, 2022, p.23). Fávero (2022) ainda indica que, segundo documento da CAPES, datado de janeiro de 2019, temos 18 programas de pós-graduação no país, específicos para as áreas de Artes Cênicas, Teatro ou Dança.

plasticidade do que a sua especificidade cênica, ou como um braço derivado do corpo da moda que, por acaso, alcança o teatro, a dança, o circo e a performance.

O que motiva a pesquisa e a escrita dessa tese é, portanto, um desejo pedagógico. A contribuição das pesquisas brasileiras para a produção de teorias sobre o figurino não apenas afirma um potencial latino-americano de elaborar práticas e investigações a partir das singularidades de seu contexto; mas, também diz dos caminhos a serem tomados para formação comum de novos e novas artistas, assim como das criações nas artes da cena e suas proposições históricas em nosso país. Se já conseguimos apontar teorias sobre o figurino em âmbito nacional e internacional que mostram índices de outras abordagens, essas ainda precisam ser mais democratizadas. Escrevo aqui um esforço para tentar separar algumas coisas, delinear outras, aproximar mais umas, rascunhar contornos que possam contribuir para tornar a prática investigativa e investigação teórica sobre o figurino um campo de deslocamento mais firme.

As palavras aqui escritas estão direcionadas aos olhares desejosos por manter-se olhando. Aqueles olhares que vêem os figurinos em cena e escolhem voltar para olhar de novo e de novo e de novo, seja nos ensaios, nas coxias, nos registros, nas ruas; como quem não se convence da nomeação estabelecida e nem da matéria sentida e se pergunta, semelhante às indagações da infância, “mas, o que é isso?”. Insisto na relação conflituosa entre o/a artista-pesquisador/a e o tema, para que antes de recusá-lo ou lançar-se às cegas à sua prática, possamos construir juntos percursos de aprendizagem para perceber, pensar e manipular os figurinos com toda sua amplitude de potencial teatral e performativo.

O projeto de doutorado que iniciou o percurso de pesquisa para esta tese, almejava investigar possibilidades pedagógicas através de laboratórios de improvisação que trouxesse aos/as artistas em cena (atores, atrizes, intérpretes, dançarinos, dançarinas, artistas circenses e performers), um repertório de formas de uso e criação com o figurino. Partindo do pressuposto de que os/as artistas em cena precisam também *aprender a vestir um figurino ou despir-se dele* e que esses gestos de vestir-se e despir-se configuram-se como um campo gestual, criativo, simbólico e material. Portanto, o projeto pretendia desenvolver metodologias pedagógicas para compor com o figurino, assumindo-o como parte do processo de conscientização cênica e corporal do/da artista, assim como de seu trabalho de atuação e performance. Meu olhar sobre o figurino se debruça nele como um fenômeno da cena e não apenas como um objeto.

Entretanto, na primeira metade do período estipulado para o desenvolvimento desta pesquisa de doutorado, entre os anos de 2020 e 2021, o mundo sofreu com a pandemia do

COVID-19 e vivemos períodos restritos de isolamento social e interrupção de muitas atividades práticas e conviviais, como medida de proteção coletiva contra a ameaça eminente de contaminação pelo vírus. Esse acontecimento global afetou diretamente todas as pesquisas e práticas artísticas que estavam sendo desenvolvidas no Brasil, projetou muitos criadores e criadoras, pesquisadores e pesquisadoras para as possibilidades de continuidade pela virtualidade e também nos colocou diante de interrupções e mudanças de rotas inevitáveis. Esse projeto de doutorado, então, transformou-se radicalmente pela impossibilidade de experimentações pedagógicas e práticas nas salas de ensaio durante esses dois primeiros anos, e dos encontros entre os corpos dos/das artistas e as materialidades vestíveis. Nas restrições vividas, voltei-me então para as próprias teorias do figurino.

Sendo esse retorno marcado por uma recorrência em duas experiências pedagógicas. Em 2020, participei das aulas ministradas pela Prof. Camila Morena para o Núcleo de Figurino do Galpão Cine Horto (MG) e de aulas ministradas pelo Prof. Dr. Fausto Viana para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na USP, também voltado para o campo do figurino. Nas duas aulas, uma situação se repetiu, tanto o professor quanto a professora citados questionaram ao seu corpo discente “o que é o figurino?”.

Apesar de ser uma questão curta e aparentemente simples, ela é suficiente para preencher aulas inteiras de dúvidas, proposições e inquietações. A dificuldade em alcançarmos uma exatidão na resposta é refletida nas múltiplas definições propostas pelos alunos e alunas que ao mesmo tempo em que contemplam uma realidade prática, criam vazios para outras. O que nos faz pensar que *figurino* não é apenas a nomenclatura de uma materialidade, mas sim uma linguagem, uma prática, um campo de pesquisa e de relações. Se a história das artes da cena, ao longo dos anos trouxe mudanças nas encenações, dramaturgias e em outros aspectos cênicos, obviamente que tudo isso reverbera no figurino e modifica seu entendimento.

Decidi, então, retornar a essa questão basilar para reorganizar essa pesquisa e tese, mantendo seu potencial pedagógico. A elaboração dessa questão, nos leva a outras perguntas: como uma peça de roupa ou qualquer outra materialidade se *transforma* em um figurino? O que há de *teatral* no figurino? E, portanto, o que há também de *performativo* no figurino? Desenhar a resposta para essas perguntas me fez voltar às pesquisas já desenvolvidas em torno das definições do figurino para alcançar outros patamares de compreensão, apontando alguns aspectos filosóficos, ontológicos, históricos e procedimentais, que ainda não haviam sido enfatizados ou escritos, para pensar o figurino na cena contemporânea.

Com o crescente desenvolvimento e proliferação das pesquisas na área das artes, a necessidade por apontar algo novo e original na atualidade finda por estimular a aparição de pesquisas que se debruçam sobre casos muito específicos a partir das criações artísticas. Em uma outra direção, aparecem também pesquisas que questionam termos e compreensões já dados como estabelecidos ou resolvidos e que se apresentam com uma amplitude temática, como um gesto metalinguístico; nesse sentido, revisar autores e autoras que lidam com esse assunto elabora um movimento de retorno, mas que desemboca em uma possibilidade de ir um pouco além e fazer esse grande bloco de discussão mover-se mais uma vez.

Também pensando no potencial pedagógico que esta tese pode alcançar enquanto teoria e instrumentalização, optei por apresentá-la em ensaios. Os ensaios escritos aqui apresentam uma extensão muito maior do que o comum e desobedecem a frequente objetividade e concisão que vemos quando estamos diante desse formato literário. Ainda assim, insisto em nomear de *ensaios* ao invés de *capítulos*, porque as cinco partes que compõem essa tese podem ser lidas de modo independente e não apresentam um desenvolvimento continuado de pensamento. É também por esta razão que algumas informações dos ensaios anteriores aparecem reescritas nos ensaios seguintes, para que o pensamento possa criar um circuito que se “fecha” naquele próprio texto. Para além disso, defendo o potencial instrumental que o ensaio pode oferecer às teorias da arte, uma forma literária já amplamente utilizada nos escritos sobre filosofia e que vem sendo experimentada com expressividade nas produções acadêmicas brasileiras no campo das artes.

O ensaio traz a possibilidade não somente da liberdade de um fluxo narrativo que gera um encadeamento mais interessante de se acompanhar, mas também permite que o autor ou a autora do texto estejam implicados na própria escrita. Sua subjetividade é o motor para o desenvolvimento do pensamento crítico e reflexivo explicitado, assim como acontecimentos de sua vida podem gerar situações que disparam a reflexão em si. Apontar para a escrita ensaística em trabalhos acadêmicos pode ser um modo de aproximar o pensamento da pesquisa do/da leitor/leitora e escapar da sucessão convencional de referências e citações, que muitas vezes, não revela sequer o posicionamento do próprio autor ou autora sobre o que está sendo pesquisado. Quando Victor Rodríguez (2012) defende a possibilidade do ensaio ser uma tese, percebo essa urgência dentro do próprio espaço acadêmico e me sinto mobilizada a pensar como ele, numa insistência por encontrar e experimentar um estilo de escrita próprio, que não abandone o rigor científico e acadêmico – seja lá o que isso signifique – mas que, também não se enrijeça nos próprios padrões e produza uma infertilidade do pensamento.

O ensaio é, portanto, compreendido aqui como um texto que afirma em si e torna notório a existência de um sujeito e corpo que escreve após se deparar com algum conflito; para daí, desenvolver de forma narrativa o percurso de elaboração dos pensamentos, hipóteses e constatações a partir da experiência de lidar com o problema. Ou, nas palavras de Rodríguez:

[O] ensaio como uma composição textual argumentativa que permite enunciar elementos concretos e abstratos com suficiente conflito, a fim de facultar que o leitor acompanhe o processo de combinação e transformação das ideias, podendo complementá-las ou delas duvidar, por conta de seu estilo de exposição. (Rodríguez, 2012, p. 92).

Penso, inclusive, que a prática da minha pesquisa está profundamente calcada numa dupla ideia de ensaio que o campo da arte oferece à literatura. Ensaio como escrita, ensaio como laboratório. O ensaio é o lugar permitido para o erro, o rascunho, o excesso, a repetição; é também a forma literária que permite uma implicação maior do sujeito que escreve, que traz ao texto sua própria intimidade e subjetividade, não necessariamente em tom confessional, mas por compreender que toda percepção de suas experiências no mundo é feita a partir de um ponto de vista. O olhar da pesquisadora, da escritora e da artista é um ponto de convergência das teorias e práticas que a rodeiam e que não poderão ser expressas dissociadas de uma contextualização. E, principalmente, reconhecer que a teoria da arte deriva da prática artística e retorna para ela, e que a investigação artística não se restringe a uma análise dos produtos culturais derivados de um processo de criação, mas pode ser o próprio processo de criação. Portanto, a escrita em ensaio, como fluxo de transformação sempre aberto, me permite afirmar uma sequência de possibilidades e apostas. Não escrevo para encerrar, mas para explorar caminhos e apontar alguns horizontes que precisam continuar sendo revisitados e transformados após a publicação desta tese.

A partir disso, sugiro esses *ensaios sobre o figurino*. Tomando a área temática sobre a qual me debruço em minhas pesquisas acadêmicas desde 2012, quando iniciei o mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); foi durante esse período de pesquisa do doutorado que percebi que as aproximações que venho fazendo desde então entre filosofia, figurino, arte, corpo e moda podem desembocar em formas mais radicais de *filosofar sobre o figurino*. E isso justifica a necessidade do *ensaio* como formato e como prática. Não apenas um recurso metodológico, mas compreendendo que talvez se faça necessário *ensaiar e filosofar* sobre o figurino para compreender sua expansão no corpo e na arte.

Em muitos momentos desta tese, o leitor ou leitora perceberá um frequente uso de itálicos, marcações ou cores que promovem um jogo visual com as palavras a fim de provocar sua paisagem de compreensão a partir de um campo da leitura em que a pura conceituação e descrição não são capazes de alcançar. Assim como, notará, no ensaio final da tese, o desafio de trazer detalhes de um processo de criação para dentro desse debate sem cair em descrições extensas, mas, em muitos momentos, recorrendo à própria imagem de cena, ou à apresentação de blocos de pensamentos e anotações que tragam mais dinamicidade para a leitura e torne visível o procedimento desenvolvido ao invés de apenas declarar uma sucessão de etapas. Antes de ser escrita, esta tese foi muito desenhada e esquematizada. Por esta razão, tentei misturar a forma de escrita tradicional de um trabalho acadêmico com as formas de anotações e desenhos que fiz em cadernos e documentos virtuais.

Outro detalhe diz respeito às notas de rodapé. Como muitas referências bibliográficas aqui utilizadas estavam escritas em inglês ou em espanhol, optei por manter seus originais citados no corpo do texto e apresentar uma tradução minha nas notas de rodapé; assim, caso o leitor ou leitora domine o idioma no qual se apresenta a citação original, ele/ela poderá intercalar com sua própria tradução. Faço essa escolha por reconhecer o potencial traidor de uma tradução, ainda mais não sendo uma tradução oficial; dessa forma, evito de conduzir os leitores ou leitoras a alguma restrição de interpretação.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, uma revisão teórica atenta às associações e origens dos termos foi um dos métodos utilizados. Junto a isso, o processo de criação da encenação “Figura Humana” do Programa Tercer Abstracto (Chile/Brasil) foi uma experiência radical que reorganizou todo o material estudado a partir da própria prática artística. As tarefas de produzir os figurinos e de compor as cores da encenação, durante os anos de 2022 e 2023, me fizeram voltar a investigar as potências teatrais do figurino e suas formas de materializar as questões do processo criativo, encontrando na abordagem diagramática um modo eficiente de observação dentro e fora da cena. Ou seja, toda a teoria escrita aqui emerge de uma observação atenta a partir de minha prática como encenadora, figurinista e também crítica de teatro; apoiada em pesquisas e estudos contínuos sobre o figurino, as artes da cena, a moda e suas áreas correlacionadas.

Sobre os ensaios

O primeiro ensaio desta tese, intitulado de “Por uma Filosofia do Figurino” é fortemente inspirado pelo texto “An essay towards a Philosophy of Costume” escrito pela

pesquisadora Elizabeth Goepf in 1928 e tenta pôr em prática esse exercício sugerido pela autora para desenvolvermos uma filosofia do figurino que dê conta de identificar sua peculiaridade, sua ontologia, ou seja, sua teatralidade. Partindo do modo como o crítico e historiador da arte Humbert Damisch sugere que possamos observar as obras pictóricas modernas e contemporâneas, desprendidas do modelo de interpretação da imagem; trago atenção para um olhar sobre o figurino, frequentemente notado como elemento visual da cena, que o considere em seus próprios termos e para além de um objeto de mediação. Junto disso, reúno tanto as filosofias da moda quanto os rascunhos filosóficos sobre o figurino, que aparecem entre o final do século XIX e o século XX, para tentar identificar a teatralidade do figurino, destacando sua relação implicada com o tempo.

O segundo ensaio desta tese, intitulado “O que é o figurino?” ainda segue essa abordagem filosófica ao ressaltar a importância de debatermos em torno do conceito como sendo uma atividade essencial e própria do campo da filosofia, como afirmam os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010). A definição de figurino construída no ensaio anterior a partir de sua relação de movimento com o tempo do acontecimento cênico é retomada e sintetizada aqui, a fim de definir sua teatralidade.

O terceiro ensaio, intitulado “Da Caracterização à Experiência” traz uma análise crítica sobre o desenvolvimento do figurino a partir de sua historicidade no teatro ocidental, para que possamos não apenas saber de seus fatos históricos e costuras técnicas, mas principalmente sobre as invenções da prática e sobre a ação artística imbuída nisso. Por considerar suas transformações não apenas materiais, mas de abordagens, procedimentos e conceitos, tornou-se fundamental reescrever sobre a performatividade do figurino - algo que eu já havia escrito como parte da minha dissertação de mestrado, mas que apresentava lacunas em torno da especificidade processual na performatividade e que tento aperfeiçoar nessa pesquisa e nesta tese. O objetivo neste ensaio é observar a definição ou conceituação sobre o figurino a partir de seus movimentos de transformação no tempo histórico, acompanhando as mudanças na própria prática teatral. Para arrematar, apresento um diagrama baseado no quadro diagramático para o campo expandido de Rosalind Krauss (1979); buscando criar um instrumento pedagógico de observação das transformações históricas experienciadas pelo figurino do ponto de vista de suas estratégias de criação no cruzamento entre o corpo e o espaço.

O quarto ensaio, intitulado “O Gesto Artístico de Oskar Schlemmer” passa a entrar mais enfaticamente na prática artística. Mobilizada pelo processo de criação da encenação “Figura Humana” (2023) do Programa Tercer Abstracto (Chile/Brasil), onde fui assistente de

direção do encenador David Atencio, produtora dos figurinos desenhados por John Alvarez e compositora das cores da encenação; me debrucei sobre o manifesto “Homem e Figura Artística” (1925) do multiartista e professor alemão Oskar Schlemmer. As investigações e criações de Schlemmer, popularizadas através de seu icônico Balé Triádico foram referências basilares para a montagem em questão; mas um estudo mais aprofundado sobre seus escritos, em diários e manifesto, junto com suas criações artísticas se mostraram como um gesto, sem precedentes, de centralização dos figurinos numa investigação artística. Alguns escritos de análise sobre o Balé Triádico já foram elaborados, assim como reconstituições de sua obra; mas, acrescento aqui uma análise detalhada do que pode ter sido suas hipóteses no processo criativo e uma enumeração de suas principais contribuições para a cena moderna e contemporânea, do ponto de vista da criação em figurinos.

O quinto e último ensaio, intitulado “Uma Dramaturgia do Figurino”, apresenta o meu processo de criação em “Figura Humana” (2023) concentrando-se nas atividades em torno dos laboratórios de improvisação com os objetos, da composição de cores desses mesmos elementos e da produção dos figurinos. Nesse momento, figurinos são também objetos de cena, junto com outros materiais não vestíveis e passam pelas mesmas operações e estratégias que conduzem a investigação artística da peça. A maior contribuição aqui é retomar a abordagem diagramática como forma de observação do ritmo e das variações no tempo que poderiam ser vividas pelas cores e formas do figurino junto com os demais objetos de cena.

E por fim (ou por início)...

Insisto na afirmação em torno da independência entre os ensaios escritos nesta tese, para que o leitor ou leitora possa se demorar em cada parte e em momentos diferentes, sem a necessidade de seguir uma ordem e sem a experiência de incompletude. Talvez, o maior e principal objetivo desta tese é de que possamos continuar debatendo e (re)construindo as teorias sobre o figurino, mas reconsiderando as teorias e materialidades do próprio teatro, inventando (e se atentando para) outros modos de criação, modos de observação, modos de aprendizagem e modos de conceituação.

I

Por uma Filosofia do Figurino

O encontro com a filosofia sempre foi algo recorrente no meu percurso como pesquisadora do figurino. Desde uma filosofia da vestimenta ou uma filosofia da moda mais estruturada, até outros ensaios filosóficos de autores que dedicaram páginas de suas reflexões aos corpos vestidos e aos corpos despidos. Ou até mesmo pela filosofia da arte, apesar de suas ingratidões ao escrever palavras sobre a prática artística com tamanha autorização poética (ou filosófica mesmo) que parece se distanciar brutalmente da própria arte quando não há mediação - ou uma metodologia que interrelacione a teoria e a prática. Afinal, o que nós artistas deveríamos fazer com a ideia deleuziana de que a arte produz *seres de sensação*? A filosofia não gera ferramentas propriamente ditas para a criação, mas pode apontar terrenos férteis para plantações vastas.

Eis que me deparo com um editorial escrito pelas figurinistas e pesquisadoras Donatella Barbieri e Sofia Pantouvaki, para o primeiro volume do periódico *Studies in Costume & Performance*, intitulado “Towards a Philosophy of Costume²” (2016). E finalmente, as palavras *filosofia* e *figurino* me aparecem juntas em uma mesma frase, após algum tempo tentando alinhavá-las manualmente. As autoras iniciam o texto citando Elizabeth Goepf em “An Essay Toward a Philosophy of Costume”, publicado no *Quarterly Journal of Speech*, onde já em 1928, destacava que “costume has, or should have, a philosophy of its own, as certainly as architecture has, and theatrical³” (Goepf 1928 *apud* Barbieri, Pantouvaki, 2016, p. 3). Goepf traz para a discussão certo desconforto com o fato de que o figurino é, frequentemente, visto apenas como mais um aspecto visual da cena, onde analisá-lo consistiria em interpretar sua função dramática. Dessa forma, há quase cem anos atrás, ela já percebia o quanto falamos mais sobre figurino em uma perspectiva histórica, enfatizando suas feitura, tradições e signos, enquanto que uma abordagem filosófica sobre ele se fazia necessária, abrindo espaço para debater e contornar sua teatralidade e performatividade⁴.

² “Para uma filosofia do figurino” (Barbieri, Pantouvaki, 2016, *tradução nossa*).

³ “O figurino tem, ou deveria ter, uma filosofia própria, assim como, certamente o tem a arquitetura e o teatro” (Goepf 1928 *apud* Barbieri, Pantouvaki, 2016, p. 3, *tradução nossa*).

⁴ Peço ao leitor ou leitora um pouco de paciência, pois voltarei ao texto de Goepf daqui a algumas páginas.

O texto de Goepp foi publicado em outro século e em outro continente. Muito aconteceu, desde então, um oceano nos separa [literalmente]; mas, esse desejo por um projeto filosófico para o figurino ainda insiste no tempo. E insiste se pensarmos que ele apresenta atualizações no seu decurso, atualizações essas que precisam ser esboçadas e escritas. Então, vou tentar traçar um mapa teórico das filosofias - ou movimentos filosóficos - em torno das roupas para a cena, me permitindo em alguns momentos necessários olhar para elas no cotidiano.

Quando pensamos em filosofia, pensamos comumente em uma atividade mental e reflexiva. E quando nos aproximamos da filosofia da arte deixamos para que os próprios filósofos de formação se elaborem nisso; eu me coloco, então, no meio desta encruzilhada, autorizada pela minha formação artística. Começamos pensando sobre o pensar. A prática do pensamento em arte é uma ação crítico-filosófica-corporal, que requer métodos e articulações teóricas, observações e experimentações práticas, para além dos devaneios e apostas intuitivas - que também devem ser consideradas. Encontrar um objeto para onde direcionamos o pensamento ou produzir esses objetos através da prática do pensamento nos induz a diálogos e trocas que possam atravessar, fragmentar, movimentar, transformar e definir o próprio objeto e seus percursos de formação. Substituir a palavra “objeto” nas frases anteriores pela palavra “figurino” nos faz notá-lo como causa e consequência da prática do pensamento - ele gera e é gerado por. E apesar do vacilo numa alternância binarista das palavras, uma abordagem ainda mais radical é compreender o figurino como pensamento em si. Nesse caso, tão importante quanto atestá-lo como derivado ou produtor de um pensamento, é perceber *como* se dá esse percurso criativo - *como* se desenvolve um pensamento sobre o figurino e *como* um pensamento pode desenvolver um figurino em si. Vou tentar, então, demonstrar teoricamente estratégias para *observar esse como*, enquanto evito falar sobre confecções de peças de roupa. A escrita aqui apresenta um ensaio, no duplo sentido literário-cênico desta palavra, que tenta aproximar o figurino da filosofia, numa ação crítico-reflexiva, considerando a expansão das suas práticas que remodelam as teorias e a expansão das teorias que induzem a outras práticas em um movimento retroalimentar.

Pensar figurinos, criar figurinos

Existem quatro ações que nos aproximam dos percursos do pensamento: *criar figurinos* (ação de elaborar e materializar ideias que estruturam, demonstram ou organizam o figurino), *pesquisar figurinos* (ação de investigar uma questão que surge no, para ou sobre o

figurino), *analisar figurinos* (ação de reconstituir os percursos de criação do figurino, assim como documentar e avaliar os seus efeitos) e *aprender figurinos* (ação de formar um conjunto de habilidades e competências a serem empenhadas sobre ou na composição dos figurinos). Todas essas ações são práticas, embora também possuam contornos que nos façam percebê-las dentro do escopo daquilo que chamamos de teoria.

Entre a teoria e a prática há uma lacuna metodológica. É a busca sistemática e consciente pela estruturação de caminhos que poderá nos fazer transitar de um ponto a outro, da ideia à ação. Principalmente porque na prática artística não estamos mais lidando com a tradução de termos literários para a matéria cênica, mas sim com a construção da própria teatralidade, performatividade ou *dançatividade*, com seus próprios termos semânticos, teóricos e materiais. E a prática artística, enquanto também prática cultural, se estrutura no mundo de modo performativo e se sustenta tanto na instauração de acontecimentos estéticos quanto na sua transmissibilidade. O que significa que, enquanto sistema vivo, a formação de novos artistas neste século XXI passa não mais apenas por um projeto que permite que jovens sejam capazes de *reproduzir* uma técnica sistematizada que gera uma obra artística, mas principalmente que eles sejam capazes de *criar* técnicas sistematizadas que geram obras artísticas. Somente assim, conseguiríamos manter a pulsação vital própria da arte que se arma a partir do seu contexto e que devolve a ele possibilidades de compreensão e de desvio.

Quando praticamos o *pensar* estamos também buscando estruturar ou organizar alguma coisa para que essa coisa possa nos manter nos relacionando com o mundo. Essas estruturas e organizações se sistematizam em teorias e práticas, que por vezes foram distanciadas umas das outras ou que ainda apresentam desafios concretos de aproximação. O que acontece quando friccionamos *pensamento* e *figurino*, onde nos parece que um é a dimensão teórica e o outro é a dimensão prática, apesar da realidade nos mostrar uma relação indissociável entre as duas coisas? Mesmo nas situações mais simples, imaginando que a criação de um figurino pressupõe a escolha de materiais ou peças que irão vestir um corpo em cena; há, anteriormente, um percurso de pensamento com o qual o/a artista costura a definição dessas escolhas. Ou então quando um historiador ou historiadora se depara com o objeto do figurino diante de si, como arquivo de uma encenação que se realizou em algum espaço-tempo; há, então, um percurso de pensamento *oculto* que elaborou aquele objeto. Dessa forma, o que nos inquieta no figurino não é apenas o seu objeto visível, mas o percurso invisível do pensamento que ou está ocultado ou ainda será elaborado.

Isso porque, compreendendo a criação de figurinos como uma prática de pensamento artístico, não estamos restritos à *confecção de um objeto* (que, inclusive, pode seguir uma

cadeia de reprodução tecnicamente automatizada), pois se assim fosse não haveria nenhuma distinção em termos funcionais entre o/a artista figurinista e um/a costureiro/a. No caso dos figurinos estamos diante da *articulação, operação e materialização de um pensamento cênico em forma vestível*. Como eu já disse, a linguagem que usamos é codificada em palavras escritas ou faladas que tem uma tendência binária, linear e separatista, uma coisa após a outra, o que já é contrário, por si só, às habilidades do pensamento em corpo que é capaz de atravessar e ser atravessado em perspectiva, em simultaneidade, em justaposição, em sobreposição e várias outras combinatórias ainda não expressáveis na nossa organização linguística.

Para apoiar meu raciocínio, farei aqui um roubo e deslocamento não autorizado das palavras do crítico, historiador e filósofo da arte francês Yves-Alain Bois (2009) em diálogo com o também filósofo e historiador da arte francês Hubert Damisch, sem alterar seu sentido investigativo, para que possamos ensaiar a seguinte questão: “O que significa, para ~~um pintor~~ *um/a figurinista*, pensar? [...] Não apenas qual papel do pensamento especulativo para ~~o pintor~~ *o/a figurinista* enquanto trabalha; mas, acima de tudo, qual a modalidade de pensamento do qual ~~a pintura~~ *o figurino* é suporte. [...] ~~a pintura~~ *o figurino* é uma prática teórica? [...] o que significa o pensamento ~~pictórico artístico do pintor~~ *do/a figurinista* para aquele/a que se ocupou da escrita?”⁵

Segundo Bois, essas perguntas emergem das investigações de Damisch para questionar a pintura como prática artística, e não me parece muito absurda trazer essa mesma questão para pensarmos sobre o figurino. Na realidade, apesar do recorte que o autor francês (Damisch) realiza, o mesmo reconhece que o que ele elabora funciona, sem muita adaptação, para outras linguagens artísticas com a qual o público estabelece alguma relação de observação visual. Bois analisa a proposta de Damisch, que busca algum outro modelo teórico de observação e comparação das obras; e o faz recusando as categorias estilísticas já estabelecidas, privilegiando a observação de cada obra como sendo uma nova investigação e atentando às operações na prática artística como atos conscientes e reveladores de seus próprios discursos.

Quase toda ação propositiva na teoria da arte é derivada de algum incômodo. Leiamos

⁵ Esse trecho é uma releitura de uma citação de Yves-Alain Bois quando escreve o ensaio “A Pintura como Modelo” em análise ao livro “Fenêtre jaune cadmiun, ou les dessous de la peinture” (1984) de Hubert Damisch. Na citação original, Bois diz: “O que significa, para um pintor, *pensar?* / É a esta antiga pergunta que, em relação à arte do século XX, Hubert Damisch voltou e, que, na França, ele parece ser o único a levar a sério. Não apenas qual é o papel especulativo para o pintor enquanto trabalha; mas, acima de tudo, qual a modalidade de pensamento do qual a pintura é suporte? [...] Ou, ainda, para usar uma linguagem corrente a cerca de dez anos, a pintura é uma prática teórica? [...] Pois, como veremos, a pergunta de Damisch é essa também: o que significa o pensamento pictórico do pintor para aquele que se ocupou da escrita?” (Bois, 2009, p. 59, p. 297-298).

os escritos de Antonin Artaud, Gordon Craig, Jerzy Grotowski ou Tadeusz Kantor propondo outros teatros e de primeira notaremos um início recorrente de crítica às formas teatrais repetitivas em seus contextos, só para citar como exemplo. O que Damisch criticava, então, era o trabalho excessivamente categórico dos historiadores da arte franceses; o trabalho excessivamente jornalístico, descontextualizado e à serviço do mercado dos críticos de arte; além do rascunho excessivamente estilista dos filósofos da arte que pareciam pouco funcionais ao campo.

O primeiro ponto conciso que ele traz é, então, a recusa ao modelo sartreano de observação das obras a partir de seu conceito de *imagem*, que buscava negar a materialidade do quadro para conseguir observar e se relacionar com a figura que se desprende dele, dando espaço ao campo imaginativo do/a observador/a.

Vejam só, o próprio Damisch já estava ciente que apesar do quadros não se reduzirem a uma “coleção de imagens a serem investigadas e ilustrações a serem legendadas” (Bois, 2009, p. 298), o esforço associativo e interpretativo está quase sempre intrínseco nos processos de experiência estética e da elaboração dos discursos sobre essa experiência. Mas, ainda assim, ele parece se esforçar em elaborar um tipo de ética aos teóricos e críticos de arte onde se possa não apenas observar e discutir as obras em si, mas também debater os *modos* como se observa e se discute essas mesmas obras.

Para tanto, segundo Bois (2009), Damisch teria elaborado quatro modelos de observação: um *modelo perceptivo*, um *modelo técnico*, um *modelo estratégico* e um *modelo simbólico*. Que, de modo resumido, tenta retomar a atenção para as características da obra em si - seu gesto, sua forma e seus efeitos materiais; para o seu espaço de composição; para a técnica como procedimento investigativo, consciente e epistemológico; para a sua simbologia dentro do próprio campo da arte notando sua transformação histórica e para sua criação como uma “aposta de poder” (Bois, 2009) dentro da instituição artística. Ou seja, “O que os modelos perceptivo, técnico e simbólico pretendem fundamentalmente demonstrar são os mecanismos dessa invenção [da obra], e o que o modelo estratégico leva em consideração é seu método de historicidade” (Bois, 2009, p. 313). O que se busca é escapar do modelo interpretativo que tenta traduzir a obra visual para um encadeamento de palavras, mostrando como isso significa aquilo outro, reduzindo a matéria artística e afirmando-a como insuficiente para estabelecer uma relação em si - é uma crítica semelhante àquela feita no famoso texto “Contra a Interpretação” que a ensaísta e crítica cultural norte-americana Susan Sontag publicou em 1964. O que mobiliza essa proposição é também o fato de que esse modelo interpretativo começa a se tornar cada vez mais ineficaz quando posicionado diante de

uma obra de arte abstrata, por exemplo.

Ao que me parece essa questão não é tomada como central apenas recentemente, mas ao mesmo tempo, na prática, ainda não se desatualizou. Quando falamos em termos históricos, mesmo que o ensaio de Sontag tenha sido publicado sessenta anos atrás e o compilado de ensaios de Damisch há quarenta anos, essas décadas ainda somam muito pouco para que tenhamos uma transformação radical nos modos de observação; principalmente nos espaços de formação de novos e novas artistas. Tanto que em 2004, o crítico literário alemão Hans Ulrich Gumbrecht publica o livro “Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir”, onde defende que existe um *componente de presença* junto a um *componente de sentido*, que se faz na materialidade da obra cobrando outra relação com o corpo do observador, encantando-o e oferecendo uma ética e política do efêmero e do sensorial que são frequentemente descartadas nos estudos das ciências humanas, em virtude da forte herança da “tese da universalidade da interpretação” (Gumbrecht, 2010, p. 22). Damisch não se atém somente a essa especificidade material da experiência, mas estava insistindo em um modo de observação onde a arte possa reiterar seus próprios termos e técnicas, uma filosofia própria, criando uma teoria que potencialize culturalmente sua autonomia discursiva e criativa. E quando falo autonomia aqui, estou muito longe de dizer dissociação das demais áreas de conhecimento; ao contrário, é justamente uma relação mais eticamente implicada e menos submissa a esses saberes.

E aqui, irei novamente recorrer ao método do roubo e deslocamento de palavras para alinhavar essa trama de raciocínio, porque Damisch já nos apresenta tanto uma expectativa em relação ao/a artista, quanto em relação àquele/a que escreve sobre a arte:

Para que ~~a pintura~~ o *figurino* exista, não basta que ~~o pintor~~ o/a *figurinista* empunhe novamente seus ~~pincéis~~ tecidos, é necessário, ainda, que o esforço valha a pena, “é necessário, ainda, que [o ~~pintor~~ o/a *figurinista*] consiga nos demonstrar que ~~a pintura~~ o *figurino* é algo sem o que, certamente, ~~não podemos passar a cena não pode passar~~; que ele nos é indispensável, e que seria loucura - pior ainda, um erro histórico - deixá-lo cair em inatividade hoje⁶.

Além disso,

O problema, para quem quer que escreva sobre isso, não deve ser tanto escrever sobre ~~pintura~~ *figurino* como tentar fazer algo *com* ele, sem afirmar, na verdade, que o compreende melhor que ~~o pintor~~ o/a *figurinista*, (...) [tentar] examinar um pouco

⁶ Na citação original no ensaio de Bois, onde Damisch fala da pintura e não cita nada sobre figurino, ele diz que: “Para que a pintura exista, não basta que o pintor empunhe novamente seus pincéis”, diz Damisch: é necessário, ainda, que o esforço valha a pena, “é necessário, ainda, que [o pintor] consiga nos demonstrar que a pintura é algo sem o que, certamente, não podemos passar, que ela nos é indispensável, e que seria loucura - pior ainda, um erro histórico - deixá-la cair em inatividade hoje” (Bois, 2009, p. 311).

mais claramente, graças ~~à pintura~~ *ao figurino*, os problemas nos quais [o escritor] está interessado, e que não são apenas, nem mesmo principalmente, problemas ~~da pintura~~ *do figurino* - se fossem, a única coisa que ele teria de fazer seria dedicar-se a essa arte.⁷

Na pintura, a experiência estética se dá pela contemplação ou interação com o objeto pictórico produzido pelo/a artista. Esse objeto se instala no espaço e o público se coloca diante dele pelo tempo que determinar. Portanto, as análises metodológicas propostas por Damisch se concretizam nessa relação e sua insistência é em trazer atenção para a própria materialidade do quadro, para os traços dispostos, para as unidades que o compõem, para o gesto do artista e para interação histórica e institucional que dali deriva ou é derivado - mesmo que em seu viés estruturalista ele seja frequentemente acusado de “anti-histórico”. Ou seja, consiste em retornar ao campo da arte por seus próprios meios, ao invés de usá-la como gatilho para lançar os corpos observadores a outros campos distantes, através de métodos interpretativos. É uma busca por tentar reconhecer qual o *modo específico* de produção de sentidos da linguagem artística (Damisch, 2012). O paralelo entre as teorias para o figurino e as teorias sobre pintura ou outros campos das artes visuais, ainda faz sentido porque observamos a cena como quadros - há, portanto, em termos criativos, um movimento de *enquadramento* na composição cênica -, assim como também categorizamos os elementos cenográficos como aspectos visuais da cena, é aquilo que nomeamos como *visualidades da cena* (que inclusive me parece um termo já a tempos de ser revisto por suas limitações).

Mesmo que a gente não considere o teatro, a dança e a performance (esta última com algumas disputas) como artes visuais, ainda assim é inegável o potencial visual da cena, atestado inclusive pela repetida frase de que o teatro é “o lugar de onde se vê”. Ainda assim, a historicidade ocidental criou uma relação pouco visual com o teatro em determinados momentos, por exemplo, quando o priorizou como uma manifestação do texto sobre o palco; prevalecendo uma herança aristotélica que determinou o teatro como uma *arte poética*. Foram muitas as propostas modernas e subversivas do século XX que se esforçaram para trazer a composição da imagem de volta à cena. Entretanto, o que há de cênico nisto, é justamente a capacidade de movência dessa imagem no tempo e no espaço.

Damisch é realmente certo quando nos fala da abordagem sartreana intrínseca, depois enfatizada pela lógica semiótica que busca decodificar e interpretar a imagem como

⁷ Na citação original presente no ensaio de Bois, Damisch diz que: “O problema, para quem quer que escreva sobre isso, não deve ser tanto escrever sobre pintura como tentar fazer algo *com* ela, sem afirmar, na verdade, que a compreende melhor que o pintor, (...) [tentar] examinar um pouco mais claramente, graças à pintura, os problemas nos quais [o escritor] está interessado, e que não são apenas, nem mesmo principalmente, problemas da pintura - se fossem, a única coisa que ele teria de fazer seria dedicar-se a essa arte” (Damisch 1984 *apud* Bois, 2009, p. 312).

signo. A professora e pesquisadora irlandesa Aoife Monks (2010) fala sobre essa abordagem semiótica como modelo de observação dos figurinos, onde se identifica as suas estruturas de significação no próprio objeto do figurino e na sua relação com os demais sistemas da cena. É a análise dessas estruturas que nos traria o sentido daquilo que observamos em cena. Entretanto, “a semiotic approach assumes that we look at costume to see beyond it, to its meanings and significance for the production. But sometimes costume remains stubbornly in view *as* costume, refusing to be meaningful, or exerting a power beyond its role in the fictional event”⁸ (Monks, 2010, p. 6, grifo da autora).

Ou seja, se tomarmos a crescente produção artística de figurinos contemporâneos ou as demandas da cena contemporânea em relação à criação dos figurinos, vamos nos deparar com crises tanto nas formas de análise quanto nas formas de aprendizado e investigação criativa. Mesmo que haja criações, pedagogias e críticas que consigam ser coerentes com essa guinada; ainda é possível identificar a importância da escrita concisa sobre esses percursos. Não almejo aqui, entretanto, replicar os modelos de observação de Damisch para a análise e criação dos figurinos, mas tomar emprestado seu esforço e suas indagações a fim de que possamos debater nosso objeto de estudo aos nossos moldes. Vou, então, discorrer sobre dois pontos de observação: o objeto e o gesto.

Na interação analítica e criativa com o figurino, fomos levados a um *imperativo do objeto*. Como é ele que decanta como vestígio e arquivo da experiência efêmera da cena, é a observação sistematizada e arqueológica sobre ele que vem conduzindo às interpretações sobre os sentidos daquela peça na encenação e na trajetória do/da artista figurinista. O objeto é então descrito e categorizado em suas dimensões simbólicas, a fim de descrever e categorizar seu contexto de apresentação; aos moldes das teorias de interpretação dos objetos como as organizadas e publicadas pela pesquisadora de estudos museológicos Susan Pearce (2003), por exemplo. Entretanto, a ênfase no objeto do figurino tanto para o processo de criação quanto para o seu processo de análise pode nos levar a uma abordagem escultórica do figurino em cena, que transforma o corpo do artista em um manequim de apresentação de um símbolo vestível cuja experiência estética se encerra na unidade de aparição da peça no palco. E justamente por isso, ele se torna capaz de ser analisado fora do escopo cênico.

Monks (2010) escreve sobre esse nó do objeto quando diz que:

⁸ “Uma abordagem semiótica assume que nós olhamos o figurino para ver além dele, para observar seus sentidos e a importância de sua produção. Mas, algumas vezes, o figurino insiste em ser visto *como* figurino, se recusando a ser um significante, ou exercendo um poder além do seu papel no evento ficcional” (Monks, 2010, p.6, *grifo da autora, tradução nossa*).

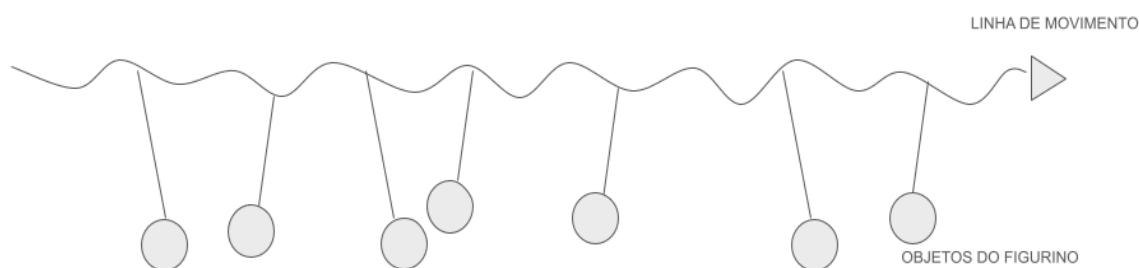
After all, to talk about costume in distinction from the actor and the audience, we would have to speak about a bunch of dead fabric on a hanger, or think of the actor as a living paper doll. To separate actors from their costumes fails to do justice to the incredibly complex act of looking that an audience must do when watching Pentheus dressing up. His plight suggests that costume does far more than decorate the surface of the body; rather, that it comes with risks and possibilities for the bodies and psyches of actor and audience alike⁹ (Monks, 2010, p. 3).

A questão é que, na contemporaneidade, o objeto do figurino já possui variáveis materiais intensas e movediças, podendo ser o corpo nu, materiais não sólidos, virtualizações, entre outros possíveis. Além disso, a experiência estética nas artes da cena não é - ou não se reduz a - uma experiência de contemplação ou interação com um objeto estático. A cena é uma experiência movente, viva e efêmera que se desenvolve no tempo e a partir de um espaço, contando com a presença dos corpos criadores e observadores; e, além disso, as estruturas que a compõem são transformáveis em termos conceituais e materiais, pois sua existência histórica se dá justamente na expansão de suas possibilidades de atualização. Dessa forma, o figurino na cena não consiste *no objeto*, mas *na linha de movimento* (dramatúrgica) que se desenvolve na observação da aparência que o corpo em cena carrega e transmuta sobre si. A condução dessa observação, apoiada em objetos que (des)cobrem o corpo e modificam ativamente as demais estruturas da cena - já que esta se constrói de modo sistêmico - é o que configura a criação em figurino. O figurino transforma a cena, a paisagem e os corpos não apenas como unidade visual, mas no decorrer temporal da própria experiência cênica. Ou seja, não existe a unidade imagética do figurino, existe o figurino como imagens em movimento. É aí que consiste o *modo específico* do figurino, como Damisch (2012) nos convida a pensar através da pintura, onde poderíamos finalmente observar e compreender esse elemento cênico como um *acontecimento* e não apenas como um *meio*.

Independente se essa *linha de movimento* irá materializar uma caracterização (composição de uma aparência para um caráter), uma simbologia (composição e organização de símbolos no corpo do/a ator/atriz através de formas e cores) ou irá experimentar radicalmente o encontro de materialidades; ainda assim, o princípio ontológico da cena apoiado no desenvolvimento temporal, irá sugerir essa movência nos figurinos - ainda que a sugestão de movência seja a experiência contrária, uma experiência estática.

⁹ “Afim, para falar sobre o figurino separado do ator e do público, nós teríamos que falar sobre um monte de tecido morto num cabide, ou pensar no ator como um boneco de papel vivo. Separar os atores dos seus figurinos não faz jus ao ato incrivelmente complexo de observação que o público faz quando assiste Pentheus se vestindo. Sua situação sugere que o figurino faz mais do que decorar a superfície do corpo; ao invés disso, ele aparece com riscos e possibilidades para o corpo e a psiquê do ator e do público” (Monks, 2010, p. 3, *tradução nossa*).

Diagrama 01 - Figurino como Linha de Movimento



Fonte: Heloísa Sousa (2023).

Obviamente que há uma qualidade material nos figurinos, como bem observa Monks (2010), e que é fundamental para a materialização do pensamento e movimento elaborado; não apenas a relação de observação e interação se dará através dessa matéria, como há um sistema econômico que contextualiza a produção teatral, os aspectos estéticos e culturais de um espaço-tempo e que tudo isso afetará as condições de criação e de recepção. Aí está um dos paradoxos do figurino, porque ao mesmo tempo em que ele necessita de uma base material, ele também nem sempre é, em termos criativos, absolutamente equivalente a ela.

Se a ênfase permanece no *objeto do figurino enquanto unidade* na cena, ainda insistiremos em uma criação que replica o pensamento criativo da moda, a consequência disso é, por exemplo, a decantação de *estilos de figurinistas* que criam a partir de seu próprio repertório e oferecem à cena contemporânea um arsenal museológico pronto para ser exposto ao final das temporadas; mas que dizem mais de uma forma de reprodução que atesta o molde do/a figurinista do que de uma elaboração de uma obra de arte cênica como experiência estética e investigativa que segue a autenticidade do percurso criativo daquela coletividade e proposta em específico. Sabe aquele/a figurinista que você consegue apontar de longe uma criação sua, independente da encenação a qual ela faça parte? O/A figurinista quando cria uma marca autoral nesses moldes, se assemelha radicalmente a um/a estilista ou uma casa de moda específica.

A cena em sua teatralidade, performatividade ou *dançatividade* vem se transformando continuamente ao longo das décadas nos dois últimos séculos; e ao invés de se sobrepor ou eliminar formas de fazer - como insistem os críticos defensores dos *fins* - elas somam possibilidades que vão conduzindo a história e o pensamento para outras expansões. A criticidade, então, se instaura na observação criteriosa desses movimentos que vão nos indicando as janelas pelas quais possamos vislumbrar outras paisagens.

Dito isso, sobre a percepção do figurino por suas linhas de movimento (no plural), ao invés da unidade do objeto¹⁰; olhemos agora para a relação sistêmica do figurino com os demais elementos da encenação. Há duas práticas amplas possíveis e antagônicas que reposicionam o figurino no processo de criação da obra. Há uma prática do figurino completamente submissa aos demais recursos da encenação, onde o trabalho do/a figurinista consiste em traduzir para as roupas um referencial textual e/ou teórico, tomando cuidado para que ele não se destaque em relação aos demais elementos em cena e assim, possa garantir a boa funcionalidade da encenação. O que temos como efeito é um figurino que *desaparece* enquanto movimento - quiçá enquanto pensamento - e torna-se visível apenas enquanto execução e acabamento técnico, já que seu objetivo é não atrapalhar as demais dimensões discursivas da obra e apenas colaborar para a coesão visual apresentada. O trauma de uma herança tradicional europeia onde figurinos consistiam em roupas retiradas do cotidiano sem muita elaboração para a cena parece ter gerado uma máxima de que o objetivo principal do figurino é, pelo menos, *não atrapalhar* (ou deixar seus atores e atrizes minimamente agradáveis em termos de aparência). “In this approach to theatre, the audience are made to feel that they should ignore the costumes in themselves, and view than simply as the clothes of the character, or as symbolic of the ‘deeper’ emotional or political landscape of the mise-en-scène”¹¹ (Monks, 2010, p. 10). Ou seja, tradicionalmente, segundo Monks, a gente tende a perceber o figurino como o meio para visualizar alguma outra coisa e não como um fim em si mesmo. Ele apenas auxiliaria a comunicação visual de uma cena centralizada na performance do ator, da atriz ou na concepção do/a encenador/a. Mas, aprendendo o figurino pela sua negativa, por aquilo que ele *não deve*; como seguir a direção contrária para aprender sobre o que pode o figurino atuar?

É ainda na Europa do século XX que encenadores, encenadoras, cenógrafos, cenógrafas e figurinistas, também mobilizadas por movimentos vanguardistas, sugerem a segunda prática possível, onde no caminho inverso, passam a centralizar as experimentações sobre o corpo vestido e ocupar-se de um outro pensamento em relação a isso, inclusive subvertendo as ordens de criação e hierarquias. Isso tudo até atravessar limites onde o corpo vestido torna-se a obra em si em criações em performance, ou ainda quando atravessa a pele e promove sensações, dentro dos espaços teatrais, antes não imaginadas como possíveis tanto

¹⁰ Vale repetir que a linha de movimento pode, propositalmente, levar o público a uma percepção pela unidade do objeto. No entanto, esse é um efeito possível da abordagem e não elimina o reconhecimento do figurino pela perspectiva proposta neste ensaio.

¹¹ “Nessa abordagem teatral, o público é levado a sentir que deveria ignorar os figurinos em si mesmos, e vê-los apenas como as roupas de uma personagem, ou como algo que simboliza uma paisagem política ou emoção ‘profunda’ da mise-en-scène” (Monks, 2010, p. 10, *tradução nossa*).

para o/a ator/atriz como para o público. Na prática, muitas criações em figurino, em especial na cena performativa, já apresentam essa autonomia e experimentação não apenas na sua confecção, mas na sua relação de pensamento dentro da composição da sensorialidade da cena. Embora seus processos ainda tenham alguns relatos nebulosos que recaem tanto na feitura da peça de roupa quanto nas suas correspondências interpretativas e simbólicas.

Para perceber, então, a linha de movimento criada pelo/a figurinista, minha hipótese é de que possamos *reconstituir, compreender e reencontrar analiticamente o gesto artístico* do/a figurinista, ao invés de ater-se apenas a uma decifração do significado das roupas, como unidades, em uma encenação. Isso significaria entender *como* o figurino instaura ou media o corpo e a paisagem da cena, ou seja, qual a sua *articulação e operação cênica*. Além de compreender a concepção de espaço e de corpo de uma obra em determinado período, do seu contexto de produção que torna acessível as escolhas de determinados materiais; poderia-se também compreender *como o/a figurinista conduz a percepção do público*, como o figurino manipula o olhar em termos materiais, técnicos e semiológicos, e o que é revelado a partir dessa condução. Notar que o figurino preenche, esvazia, dói, alegra, mecaniza, uniformiza, distorce, varia o olhar - o corpo - o espaço - o tempo - a cena; é como fazer o olhar analítico perceber o figurino e voltar para ele, ao invés de perder-se em vôos para fora de sua matéria.

Se retivermos a imagem não mais pelo que ela significa, mas pelo que ela nos deixa ver (sem prejudicar a natureza da articulação do legível sobre o visível), tratar-se-á de determinar se a imagem, o “fazer a imagem” (a síntese imageante dos fenomenólogos) pode ser pensada e analisada em termos de articulação significante (Damisch, 2012, p.170).

Esse modo de compreensão reitera a prática artística como uma atividade intelectual, onde conscientemente algo é pensado, manejado, criado, mesmo que também coincida com o escopo intuitivo. Pensar essa teoria do figurino que discute suas definições, suas formas de atuação, seus efeitos na cena e modos de observação e análise, cria um terreno filosófico para essa área que pode ser constantemente debatido juntamente com as investigações práticas, os detalhamentos técnicos e as estruturas históricas. O que Damisch realiza, por exemplo, é um delineamento da arte como um projeto filosófico (Alphen, 2006), o que significa que:

Ele nunca trata pinturas como meras ilustrações ou manifestações passivas de uma cultura ou período histórico. Não; o pintor pensa e o faz por meio de suas pinturas. Uma pintura para Damisch, então, é, na realidade, uma reflexão – não no sentido passivo da palavra, como um espelhamento, mas no sentido de uma definição ativa, como um ato ou pensamento, como um lance, um lance em um tabuleiro de xadrez (Alphen, 2006, p.93).

Uma das consequências de toda essa articulação é novamente enfrentar o problema da “funcionalidade da arte” ou de tentar compreender o que ela é capaz de apresentar ao mundo, que outras formas práticas de pensamento não seriam. O que, invariavelmente, retira da prática artística a obrigatoriedade mimética e de reapresentação do que já é visível. “A atração das obras de arte agora se compõe de uma espécie de epistemologia visual: elas têm o poder de tornar presente tudo aquilo que escapa a nosso poder cognitivo” (Alphen, 2006, p. 97). Nesse sentido, uma transformação na arte - e no figurino - não indica apenas uma mudança de paradigma histórico, mas a expressão de uma necessidade de observação humana no sentido ontológico. Por isso que, escapar do modelo interpretativo é tão recorrente para abrir as portas do conhecimento artístico em direção a outros terrenos sensoriais, técnicos, históricos e filosóficos. Atentando para o fato de que o “escapar” não significa “recusar absolutamente” esse modelo como um possível, mas posicionar, ao lado dele, dezenas de outras possibilidades e necessidades de observação e criação. Ou seja, usando as palavras de Monks (2010):

In order to consider the rich possibilities of the costumed actor at the theatre then, it's important to resist the temptation to *interpret*, to look for the meanings beyond or beneath the dress, while ignoring the dress *as* dress. On the other hand, it's also crucial to resist the desire to look at the surfaces alone, to fetishise the object of costume without attending to its possible effects on actor and spectator alike¹² (Monks, 2010, p. 11, *grifo da autora*).

Já estamos aqui construindo uma filosofia do figurino, tentando estruturar os contornos desta nuvem, onde comecei apontando alguns modos de observação (*analisar figurinos*), com ênfase no diálogo sobre *o objeto* e *o gesto artístico*. Sugerindo que observemos o figurino como uma *linha de movimento* e buscando *reconstituir o gesto artístico do/a figurinista*¹³. Insisto na possibilidade de coincidir as teorias de Damisch para a pintura com as práticas de figurino, não com o objetivo de gerar equivalências, mas sim como uma tentativa de construir algum tipo de trampolim que também nos leve a um projeto filosófico para o figurino. Como dito anteriormente, a prática do *pensar-criar* tem seus

¹² “Para considerar as ricas possibilidades do ator vestido no teatro, então, é importante resistir à tentação de *interpretar*, procurar por significados além ou por baixo da vestimenta, enquanto ignora a vestimenta *como* vestimenta. Por outro lado, também é crucial resistir ao desejo de olhar apenas para as superfícies, de fetichizar o objeto do figurino sem atentar aos seus possíveis efeitos no ator e no espectador” (Monks, 2010, p. 11, *grifo da autora, tradução nossa*).

¹³ Apesar desses modelos de observação se apoiarem numa *análise* dos figurinos, podendo servir para uma atividade crítica; reconheço aqui o potencial pedagógico dessa prática (da análise crítica) onde a observação das obras podem tornar visível os modos de criação e elucidar pontes didáticas e metodológicas onde a experiência de aprendizagem poderá ser ancorada.

atravessamentos filosóficos e esse campo sempre me ofereceu algumas analogias frutíferas. Agora, vamos nos atentar para algum modo de conceituação (*pesquisar figurinos*¹⁴).

Uma abordagem filosófica

Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010) pensam a arte, a filosofia e a ciência como três formas distintas de pensamento que tentam lidar com o mundo que vivemos. O que diferenciaria as três seria o fato de que:

[...] a filosofia tira *conceitos* (que não se confundem com ideias gerais ou abstratas), enquanto a ciência tira *prospectos* (proposições que não se confundem com juízos), e a arte tira *perceptos* e *afectos* (que também não se confundem com percepções ou sentimentos). (Deleuze, Guattari, 2010, p. 37, *grifos dos autores*).

Estamos conscientes de que o figurino é uma criação artística e como tal, produziria perceptos e afectos. Mas, a partir dele também é possível propor um exercício filosófico que busque rever seu conceito continuamente e a partir disso permita atravessamentos com outros conceitos em paralelo que deslocam nosso entendimento comum sobre a coisa e apontam outros horizontes. No caso do figurino, esses horizontes partem de reflexões críticas sobre a própria prática e imaginação de outros lugares ainda não alcançados ou experimentados. Partindo da compreensão de Deleuze e Guattari (2010), podemos dizer que o figurino em si não é uma filosofia, apesar de, enquanto criação artística ser igualmente produtora de pensamentos; mas, o exercício de pensar sobre ele sim, ainda mais em espaços férteis para o desenvolvimento de suas investigações.

Algo importante a se considerar é que a elaboração desses conceitos pelo ato filosófico não serve para determinar, cercar ou estabelecer paradigmas estanques ao figurino, mas ao contrário, serve para reconhecer o terreno movediço em que ele se instaura. Visto que, uma das características que mantém o estatuto pedagógico do conceito, como apontam os autores, é a própria multiplicidade.

O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. Os conceitos, neste sentido, pertencem de pleno direito à filosofia, porque é ela que os cria, e não cessa de criá-los. O conceito é evidentemente conhecimento, mas conhecimento de si, e o que ele conhece é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna. (Deleuze, Guattari, 2010, p. 46).

¹⁴ Pesquisar figurinos não se reduz à elaboração de conceitos, essa sendo uma prática filosófica. Mas, é no escopo da pesquisa que essa elaboração reflexiva e escrita torna-se possível, porque o conceito só justifica seu surgimento ao nos questionarmos “o que é um figurino”? Por esta razão, trago essa equivalência neste ensaio entre o *conceituar* e o *pesquisar*.

No livro “O que é a filosofia?” (2010), Deleuze e Guattari conceituam o conceito e trazem para ele uma série de características e definições possíveis que nos auxiliam na percepção dessa máxima, para que possamos elaborá-la e identificá-la dentro das práticas filosóficas. Escreverei aqui, com certa ousadia, um parágrafo que tenta resumir o que os dois falam sobre isso, mas respeitando o mesmo estilo de escrita dos autores que recorrem a um compilado de frases iniciadas por “o conceito é...”, “o conceito faz...”, “o conceito tem...”.

Nenhum conceito é simples e muito menos uma unidade indivisível, pois será formado por componentes que se atualizam com o tempo e oferecem outros contornos ao mesmo conceito; aí reside sua multiplicidade. Também não é possível formar um conceito universal, regular, invariável ou que contenha todos os componentes possíveis em torno da *coisa* que se deseja conceituar; porque os contextos e suas mutabilidades ainda são imperativos. O que quer dizer que o conceito se move historicamente, se expande, se reduz, perde ou ganha alguns outros componentes; o que torna imprescindível tanto a redefinição conceitual quanto uma pedagogia filosófica que não nos deixe perder essa tarefa. A definição de um conceito nos permite observar e até tatear melhor a *coisa* para que possamos retornar nossa interação ao mundo com certa *nitidez provisória*. “[...] o conceito é uma questão de articulação, corte e suposição” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 27), o que não deixa de poder ser compreendido como um *ato de composição*, cuja prática pressupõe uma colheita crítica e sistematizada de fragmentos históricos, ontológicos, políticos, etimológicos, culturais, corporais, transcendentais e de inúmeras outras ordens¹⁵, a fim de apontar uma estrutura sintetizada para a percepção atual sendo correspondente a uma necessidade social e elucidada de observação, como também modificando as formas de composição que se sucedem a partir daquele conceito. Cada conceito vai remeter a outros conceitos e, por isso, a rede de investigação filosófica acaba construindo uma trama tão complexa e rizomática, sendo todos articulados em atos de pensamento numa produção infinita. “O conceito [também] é incorporeal, embora se encarne ou se efetue nos corpos. Mas, justamente, não se confunde com o estado de coisas no qual se efetua. Não tem coordenadas espaço-temporais, mas apenas ordenadas intensivas” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 33). E, justamente, por ser a ação sistemática e corporal que solicita a urgência da elaboração do conceito que ele não é uma proposição e nem uma

¹⁵ “Numa palavra, dizemos que qualquer conceito que ele sempre tem uma história, embora a história se desdobre em ziguezague, embora cruze talvez outros problemas ou outros planos diferentes. Num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 29-30).

virtualização; ao contrário, ele é justamente uma atualização cognitiva e linguística da experiência.

“Os conceitos são centros de vibração” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 35).

Compreendendo a prática do pensamento como também uma possível tarefa filosófica, compreendendo o ato de filosofar como uma prática de elaboração de conceitos e compreendendo conceitualmente o próprio conceito em si, voltamos a nos aproximar do figurino mais uma vez. É notável que podemos oferecer muitas perguntas ao *figurino*, perguntas que solicitam uma expressão mais articulada em torno dos *comos*, perguntas que podem se direcionar para a criação, para a conceituação, para a observação e para a aprendizagem. Onde essas quatro zonas (criação, conceituação, observação e aprendizagem) estão indiscutivelmente interligadas.

A partir dessa abordagem deleuziana, concluímos que uma proposição filosófica sobre o figurino tentaria conceituá-lo, partindo do entendimento de conceito elucidado acima. Mas, quais desafios enfrentamos ao tentar delinear o contorno de algo que é uma prática? E, ainda mais uma prática que ora parece figurativa e representativa, e em outro momento se apresenta performativa, sugestiva, experimental? Quais os esforços que já foram empreendidos nessa tentativa conceitual? Como podemos contribuir para organizar e atualizar essa filosofia do figurino?

Insistindo nessa atividade filosófica como uma prática do pensamento possível para o figurino que ofereceria pistas de criação, de pedagogias e de análise; volto ao que já foi escrito neste campo e findo reencontrando a boa e velha-sempre-jovem *moda*.

Por compartilhar o mesmo radical expressivo (a peça de roupa), frequentemente, nos meus percursos de pesquisa, busquei associar as teorias do figurino às teorias da moda (e não sigo sozinha nessa empreitada), procurando, nesta última, possibilidades para compreender a relação transformadora entre as vestimentas e os sujeitos, a fim de que essas percepções pudessem apontar algo sobre a relação - também transformadora - entre os figurinos e os corpos em cena. Entretanto, a primeira coisa com a qual nos deparamos quando estudamos teóricos da moda é com a conclusão de que não há equivalência absoluta entre moda e roupa, mas expressividade da moda na roupa. A moda, portanto, é compreendida como fenômeno social e dispositivo de poder que se expressa com mais ênfase nas roupas, mas que também está para além dela. Vamos rever alguns desses exercícios conceituais e filosóficos em torno da moda.

Filosofias da Moda

Em 1885, o escritor irlandês Oscar Wilde escreve o ensaio “The Philosophy of Dress”, durante o século onde as revoluções industriais e tecnológicas na Europa ganham tamanha proporção a ponto de redefinir o que nomeamos como sujeito moderno e a própria Modernidade em si. É nesse contexto que as mudanças econômicas se tornam cada vez mais intensas, os sistemas de exploração mais eficientes para promover a ascensão de uma burguesia; as relações com os objetos e entre os corpos também se remodelam a partir desse capitalismo emergente que foi investigado e criticado por pensadores como Friedrich Engels e Karl Marx. Terreno propício para a estruturação desse fenômeno que nomeamos *moda*, que ao invés de ser a invenção da nossa relação com a novidade e a mudança, é um dispositivo que se forma ao se utilizar desse germen de necessidade humana para alcançar possibilidades cada vez mais enfáticas e baseadas nesses conceitos.

O ensaio de Wilde apresenta sua origem nas próprias inquietações do autor em relação às inúmeras mudanças esteticamente visíveis no cotidiano. Ao visitar a casa de colegas, ou seja, na interação social em si, ele notava as transformações nas cores e nas formas; embora não perceba essas mesmas mudanças nas vestimentas que pareciam seguir caminhos divergentes das possibilidades da arte e da decoração. Mas, ao invés de criticar apenas o aspecto visual dessas vestimentas, Wilde critica a desconexão que elas apresentam com os corpos que as vestem, quase contradizendo as formas do corpo, tornando-o inviável para interações e transformando-o em objeto de contemplação ao invés de evidenciá-lo como corpo relacional em si.

É interessante notar como ele pontua enquanto sintoma desse desvio que a moda traz, as criações de vestimentas para as pessoas designadas como mulheres como invenções sexistas feitas por homens estilistas e que machucam os seus corpos, inventam formas inexistentes no humano e promovem a exaltação de um sujeito ornamental na sociedade. “The French milliners consider that women are created specially for them by Providence, in order to display their elaborate and expensive wares. I hold that dress is made for the service of Humanity. They think that Beauty is a matter of frills and furbelows”¹⁶ (Wilde, 1885, s/p). Ele critica o uso de peças como as crinolinas, as anáguas, os espartilhos, entendendo uma invenção como derivada da outra e todas indo contra aquilo que ele achava que deveria ser o

¹⁶ “Os modistas franceses consideram que as mulheres são criadas especialmente para eles pela Providência, para exibir suas mercadorias elaboradas e caras. Eu insisto que a vestimenta é feita à serviço da Humanidade. Eles pensam que Beleza é questão de babados e enfeites” (Wilde, 1885, s/p, *tradução nossa*).

objetivo da vestimenta: evidenciar a forma humana e promover seu equilíbrio a fim de corresponder aos ideais de liberdade e beleza. Para o escritor o equilíbrio da imagem social, em modos formais e até matemáticos, deveria ser a ética que conduz a criação de novas vestimentas:

At any rate it should be remembered that in looking at any beautifully dressed person, the eye should be attracted by the loveliness of line and proportion, and the dress should appear a complete harmony from the head to the feet; and that the sudden appearance of any violent contrasting color, in bow or riband, distracts the eye from the dignity of the ensemble, and concentrates it on a mere detail¹⁷ (Wilde, 1885, s/p).

O autor atesta que as consequências dos modos como a criação das vestimentas vem sendo conduzida pela moda leva à invenção de padrões submetidos ao mercado; ao ponto de se ver apenas uma forma de se vestir disponível nas lojas. O que leva a população a uma aceitação dos moldes por insistência e falta de possibilidades outras. Ele reconhece que se estabelece uma lógica onde a moda sugere que todos se vistam de determinada maneira, até que ela mesma modifique essas regras. Junto a essa crítica, ele constrói paralelos entre arte e moda, opondo os dois dispositivos e chegando a definir este último até de modo irônico: “Fashion rests upon folly. Art rests upon law. Fashion is ephemeral. Art is eternal. Indeed what is a fashion really? A fashion is merely a form of ugliness so absolutely unbearable that we have to alter it every six months!”¹⁸ (Wilde, 1885, s/p). Wilde tem tanto uma percepção da moda restritiva aos padrões que ela dissemina, quanto uma visão conservadora da própria arte; ele não reconhece a habilidade experimental que a moda oferece e como inclusive a arte dialoga com esse aspecto, mas essa visão pode ser justificada pelo período em que o texto foi escrito. O autor nomeia, então, um dos aspectos mais fundamentais da moda, sua adesão às mudanças, como uma característica “doentia”. Falta aqui, em Wilde, uma ferramenta política de análise da estruturação da moda a partir dos moldes econômicos e de como sua mídia captura um afeto humano como a necessidade e satisfação pelas mudanças, capitalizando-a e devolvendo à sociedade em forma de produtos fetichistas. Nesse ponto, Wilde acaba confundindo o afeto que elabora o dispositivo da moda com o manejo capitalista desse afeto.

¹⁷ “De qualquer modo, devemos lembrar que, ao olhar para qualquer pessoa bem vestida, o olhar deveria ser atraído pela beleza da linha e da proporção, e que a vestimenta deveria aparecer como uma completa harmonia da cabeça aos pés; e que a aparição repentina de qualquer cor violentamente contrastante, em laço ou fita, distrai o olhar da dignidade do conjunto e o concentra em um mero detalhe”. (Wilde, 1885, s/p, *tradução nossa*).

¹⁸ “A moda se apoia na loucura. A arte se apoia na lei. A moda é efêmera. A arte é eterna. E o que é, realmente, a moda? A moda é apenas uma forma de feiúra tão absolutamente insuportável que precisamos alterá-la a cada seis meses” (Wilde, 1885, s/p, *tradução nossa*).

Obviamente que, não podemos deixar aqui de notar que apesar de certo conservadorismo em seu pensamento que impediria alguns jogos e experimentações próprios da moda; ele mesmo, como uma das figuras mais expoentes do dandismo já provocava alguns escândalos com suas aparências.

O que Wilde faz ao nomear seu ensaio de uma *filosofia* é tentar compreender os movimentos que estavam sendo feitos com a vestimenta, os efeitos sociais e estéticos dessas transformações, sem deixar de apontar e insistir numa abordagem que favorece o pensamento do próprio autor; chegando, inclusive a indicar uma série de regras para o corte das vestimentas. Onde sugere que: “We start, not from History, but from the proportions of the human form. Our aim is not archaeological accuracy, but the highest possible amount of freedom with the most equable distribution of warmth”¹⁹ (Wilde, 1885, s/p). Talvez, Wilde ficasse bastante intrigado se tivesse encontrado com a performance “Experiência n.3”, em 1956, onde o multiartista brasileiro Flávio de Carvalho andou pelas roupas de São Paulo com seu New Look que conseguia corresponder às demandas em relação à adaptação às formas do corpo e às condições climáticas como Wilde propunha; ao mesmo tempo em que criava um vértice notório entre a moda e a arte, nem absolutamente eterna e nem absolutamente efêmera.

Em resumo, podemos pontuar que seu ensaio filosófico tem qualidades analíticas e propositivas que, por vezes, parece assumir a forma de um tratado ou manifesto ao determinar criticamente como as coisas são e insistir em como elas deveriam ser. Dessa forma, se apresenta menos prognóstico, mas sem deixar de ser sugestivo. Embora sugira a partir unicamente do ponto de vista do autor sobre o assunto. O que podemos notar de mais “filosófico” é sua tentativa de conceituar a vestimenta como aquilo que proporciona liberdade e beleza a partir do equilíbrio para com as formas humanas, gerando uma coesão na imagem social. Nesse ponto, ele determina um conceito de algo - da vestimenta - não apenas pela definição da matéria, mas pela definição das suas relações.

Em 1905 é publicada outra proposição desta ordem. O sociólogo alemão Georg Simmel elabora uma *filosofia da moda*. Parece mais coerente tentar dar conta, no exercício filosófico, de um fenômeno sistemático do que de um objeto que pode estar sujeito a tantos sistemas distintos - e inclusive escapar da moda. Mesmo que Wilde tenha nomeado sua filosofia como *da vestimenta*, é notório como sua inquietação estava atravessada pelo modo

¹⁹ “Nós partimos, não da História, mas das proporções da forma humana. Nosso objetivo não é uma precisão arqueológica, mas o máximo possível liberdade com a maior distribuição equitativa de calor” (Wilde, 1885, s/p, tradução nossa).

como a moda estava lidando com esse objeto. Simmel, então, vai ao cerne da problemática para tentar entender como se caracteriza essa *coisa* recém inventada.

Ao contrário do impulso de indignação que leva a escrita de Wilde, o sociólogo alemão briga menos com a moda e a analisa mais. Ele a compreende como um produto da divisão de classes, e a toma como um “sintoma antropológico” da sociedade moderna, para usar a definição de Artur Mourão para a introdução da edição brasileira publicada em 2008. Interessa ao Simmel se debruçar sobre esse afeto onde a moda se constrói para poder determinar seus movimentos e a razão de sua adesão social; reconhecendo como esse sistema está implicado nas relações sociais a ponto de demonstrar características da sociedade em si.

Simmel (2008) defende que a moda estaria sustentada pela tendência psicológica à *imitação* que traria ao indivíduo a satisfação de encontrar-se na coletividade. Entretanto, ela também se configura como um dispositivo que opera por paradoxos, ao tentar dar conta tanto da nossa necessidade de permanência e identificação com o todo, como do nosso desejo pela transitoriedade e pela individuação.

Ela (a moda) é imitação de um modelo dado e satisfaz assim a necessidade de apoio social, conduz o indivíduo ao trilho que todos percorrem, fornece um universal, que faz do comportamento de cada indivíduo um simples exemplo. E satisfaz igualmente a necessidade de distinção, a tendência para a diferenciação, para mudar e se separar (Simmel, 2008, p. 24).

Tanto a necessidade por parecer com determinado grupo (identificar-se com ele) quanto por destacar-se de outros são fundamentais, segundo Simmel, para a existência da moda; tanto que, sem uma das duas, o sistema colapsaria. Entretanto, um traço sociológico de Simmel é identificar que apenas as classes mais altas e modernas estariam correspondendo a esse fenômeno; tanto que sua necessidade por mudança se apresentaria quando fosse notado que a moda estava sendo absorvida pelas grandes massas. Um dos princípios que estaria sustentando o movimento da moda na Europa do século XX seria a distinção. Essa percepção de que o impulso para esse movimento viria apenas de cima para baixo já não é mais correspondente a uma análise realista e contemporânea do fenômeno. Simmel, inclusive, apoia sua análise numa compreensão classista e excludente, já amplamente refutada, que determina a diferenciação dos “povos civilizados” pela sua indumentária.

Um ponto interessante da análise de Simmel é como ele observa os efeitos da moda nos comportamentos das pessoas, destacando a mudança nas atitudes e gestualidades a partir dos modos de se vestir; e reiterando, assim com Wilde, a expressão patriarcal da moda que condena os corpos das pessoas designadas como mulheres como sendo aqueles que estarão

privados de movimentação e liberdade por excesso de ornamentação. Esse paralelo entre as características do sistema e sua correspondência sociológica (não necessariamente histórica), pode ser notado quando ele pontua que:

A mudança da moda mostra a medida do embotamento da sensibilidade; quanto mais nervosa for uma época, tanto mais depressa se alteram as suas modas, porque a necessidade de estímulos diferenciadores, um dos sustentáculos essenciais de toda a moda, caminha de braço dado com o esgotamento das energias nervosas (Simmel, 2008, p. 30).

Nos escritos de Simmel é perceptível como a moda vai se articulando a partir de uma relação de obediência e adequação. O modo como esse sistema se efetiva nos corpos transitando entre as vestimentas diz muito mais dos gestos, formas, afetos e relações estabelecidas em si do que sobre a unidade da roupa. Essa roupa é muito mais uma planificação moldável às variáveis do sistema, e portanto, uma analogia com a modulação equivalente dos corpos em sociedade.

Em 2004, o filósofo norueguês Lars Svendsen retoma o mesmo desafio enfrentado por Simmel, publicando “Moda: uma Filosofia” quase um século depois do esforço do sociólogo francês. Se Simmel se preocupou em analisar como a moda forma as estruturas sociais, Svendsen dá atenção ao modo como a moda forma as identidades contemporâneas. A seu favor, Svendsen tinha inúmeras transformações vividas na sociedade em termos sociais, econômicos, culturais e subjetivos que apresentavam a necessidade de se repensar essa *filosofia da moda* a partir desse *sujeito contemporâneo*. Quase em uma postura radicalmente oposta à de Wilde, o filósofo norueguês já apresenta seu interesse latente pela moda como um fenômeno que considera fascinante e central para tentar compreender a nós mesmos em nossa situação histórica (Svendsen, 2010). Vivemos, segundo o autor, numa relação hiperbólica com características que já estavam sendo designadas para moda desde o Modernismo: “o rompimento com a tradição e um incessante esforço para alcançar o ‘novo’” (Svendsen, 2010, p. 10).

Aqui já temos uma primeira característica apontada pelo próprio autor diante de seu projeto filosófico, quando determina que este é mais descritivo do que normativo. Nas palavras dele: “Sendo esta uma investigação filosófica, pretendo dar mais atenção ao *conceito* de moda, às suas diferentes representações e as afirmações sobre o que ela pode causar; e não a sua prática. Poderíamos dizer que o tema de minha investigação é o *discurso* da moda” (Svendsen, 2010, p. 11). Ou seja, ao longo das décadas, essa linha filosófica vai se aperfeiçoando cada vez mais em atribuir contornos conceituais ao objeto de estudo.

Svendsen se aproxima de Simmel e concorda com a pista deixada por este último sobre o vínculo da moda com a formação de identidades. O modo como nos vestimos são práticas essenciais - e variáveis - para a formação de nossas subjetividades em termos psicológicos, emocionais, relacionais e corporais; é talvez nossa primeira performance no mundo, quando passamos a experimentar, escolher e expressar algo a partir da nossa aparência, inclusive presumindo os efeitos da nossa imagem na sociedade. A guinada de Svendsen é notar e escrever que a moda não diz respeito apenas à uma tentativa de distinção entre as classes; pois há algo mais individual que atravessa essa experiência. “Todos nós temos de expressar de alguma maneira quem somos através de nossa aparência visual. Essa expressão será necessariamente um diálogo com a moda, e os ciclos cada vez mais rápidos desta indicam uma concepção mais complexa do eu, porque o eu se torna mais efêmero” (Svendsen, 2010, p. 20-21). Logo, a distinção social como impulsionadora das mudanças na moda não seria mais suficiente para descrever suas movimentações, como desejou Simmel. O filósofo norueguês questiona inclusive o próprio conceito de *mudança* como se fosse imperativo para esse sistema.

Fica claro aqui, no entanto, que ‘mudança’ não é uma qualidade suficiente para descrever a moda. Tudo muda, mas nem tudo é necessariamente moda. Estaríamos procurando alguma outra qualidade? Podemos concordar com o crítico e semiótico Roland Barthes que as roupas são a base material da moda, ao passo que ela própria é um *sistema de significados* cultural. Mas é possível dizer que *todas* as roupas servem de base material para tal sistema de significados? Isso é mais duvidoso (Svendsen, 2010, p. 14).

Novamente, estamos aqui diante da constatação que elenquei acima, de que a moda não é equivalente às roupas, mas antes disso se expressa também e fortemente nelas. O que Svendsen identifica ao tentar elaborar o significado da moda pelas linhas do sujeito contemporâneo é, portanto, uma exacerbação de aspectos já apontados por Simmel. Entre esses aspectos estaria: um pluralismo estilístico sem precedentes, que dissolve o aspecto social binário e cria infinitas paisagens sociais interseccionais; ou seja, as mudanças produzidas pela moda promovem, na realidade, uma diversidade infinita onde as possibilidades se acumulam ao invés de apenas caírem em completo desuso. Outro aspecto, inclusive decorrente da lógica neoliberal, seria tornar o indivíduo cada vez mais responsável pela sua própria aparência que faz habitar no corpo afetos antagônicos entre a liberdade e a submissão. Segundo Svendsen, a moda tende a determinar tanto nossos modos de viver, que na busca por uma autenticidade e individuação, ela promove na contemporaneidade justamente o inverso: a dissolução da identidade.

Observando essas três produções textuais e filosóficas, escritas em três séculos consecutivos na Europa, podemos notar que: a filosofia proposta por Wilde no século XIX pensa a moda centralizando a crítica na vestimenta, estranhando a forma como ela vem se estabelecendo nos meios sociais e tendo por principal objetivo a proposição de uma forma vestimentar adequada; a filosofia proposta por Simmel no século XX considera a moda como o objeto de análise central e a percebe como um sistema social que se caracteriza pela mutabilidade e pela necessidade de distinção social; enquanto que a filosofia proposta por Svendsen no século XXI, atualiza o conceito de Simmel a partir das demandas do sujeito contemporâneo, onde a ênfase no paradoxo da identificação se apresenta exacerbado - os estilos são muito diversos, o sujeito busca imitar algo para tentar definir a si mesmo e nesse mesmo gesto também se dilui. Ou seja, aqui já se torna notável como os projetos filosóficos em torno da moda também apresentam um panorama histórico e crítico desse fenômeno.

Há esforços para tentar aproximar moda e figurino, inclusive em termos de teorias e pesquisas acadêmicas, mas também é notável que há uma distinção basilar entre as duas. Eu, como pesquisadora e figurinista, já me deparei inúmeras vezes com um retrato borrado entre elas. Aoife Monks dedica um capítulo inteiro de seu livro “The Actor in Costume” (2010) para defender, inclusive com exemplos históricos, o paralelo entre as duas coisas. Entretanto, considero que é necessário alguns crivos nessa observação. A principal hipótese da autora é de que atores e atrizes com seus figurinos no palco exercem muita influência, historicamente, no imaginário cultural do público; pois se apresentam como uma metáfora para a relação entre o corpo e a identidade.

[...] when actors appear on the stage, they always appear dressed in inverted commas, becoming “actors”: heightened representations of themselves. This is the truism of the semiotic approach: all objects become “objects” when they enter the stage space, rendered unreal by their inclusion in the delineated world of art. However, when theatre puts inverted commas around actors it does something peculiar to their presence: it generalises them, making them appear representative of “Man” or “Woman”. The invisible inverted commas worn by actors raise their presence from the individual to the representative, from the iconic to the metonymic: **the actor stands in for the ideal social figure**. This figure is to be admired, or indeed denigrated, but either way, the actor assumes a general rather than a particular stance on the stage²⁰ (Monks, 2010, p. 39, *grifo nosso*).

²⁰ “Quando atores aparecem no palco, eles sempre aparecem vestidos entre aspas, se tornando ‘atores’: representações ampliadas deles mesmos. Esse é o truismo da abordagem semiótica: todos os objetos se tornam ‘objetos’ quando eles entram no espaço cênico, tornando-os irreais pela sua inclusão em um mundo da arte delimitado. Entretanto, quando o teatro coloca aspas no ator, algo peculiar acontece com sua presença: ele o generaliza e os torna representativos do ‘homem’ e da ‘mulher’. As aspas vestidas pelos atores elevam suas presenças do individual para o representativo, do icônico para o metonímico: **o ator representa a figura social ideal**. Essa figura deve ser admirada, ou rejeitada, mas de qualquer forma, o ator assume uma postura mais geral do que particular no palco (Monks, 2010, p. 39, *grifo nosso, tradução nossa*).

A questão é que essa metáfora só se efetiva quando atores e atrizes assumem um determinado caráter (personagem) que será associado às suas vestimentas; e dessa forma, culturalmente, o palco ensina ao público como determinado modo de ser no mundo deveria ou poderia estar vestido, gerando mais um modelo de identificação.

Because in the theatre performance, costumes represent “clothes”, they become symbolic of a series of moral, emotional and ideological qualities, and stand in for a set of broader social values. In this, we can see that theatre costume has the power to construct mythologies around garments, which may be later imitated or re-imagined by the spectator. [...] Spectators do not simply see costume representing clothes on the stage; they also see it being *used*. Actors visibly *wear* their costume, and this costume is made of the same stuff as the dress worn by the audience. The figure of the actor makes the use of dress exemplary, offering ideal versions of the act of wearing clothes. The actor’s art of wearing, managing and using costume is a central aspect of theatre’s pleasures²¹ (Monks, 2010, p. 39, *grifos da autora*).

Insisto que, esse paralelo só faz sentido se tomarmos como referência os figurinos que possuem relação com uma construção identitária de uma personagem. E ainda assim, mesmo na proximidade com a moda, estamos lidando muito mais com a formação de um imaginário cultural que só se efetiva a depender do alcance midiático de certas obras; ou seja, estamos falando da criação de figuras como modelo, arquetípicos ou estereotipados, que tornam certas imagens icônicas em suas unidades, podendo inclusive tornar essa figura uma imagem descolada de sua obra de referência - quantos brasileiros e brasileiras não devem conhecer o retrato de Audrey Hepburn no filme “Bonequinha de Luxo” (1961) e tomar sua aparência como uma referência de classe e elegância sem nem saber que a personagem se trata de uma prostituta com um passado miserável. Estamos diante dos efeitos de uma reverberação cultural da imagem quando codificamos um vestido vermelho como sensual ou um traje preto como vilão ou uma roupa composta branca como angelical. E de fato, essas imagens podem decantar na moda e, portanto, no cotidiano. Ou seja, o figurino pode criar moda, mas a depender da reprodutibilidade e do alcance midiático da obra e ainda mais, reverberando sem relação direta com ela.

Os figurinos para o cinema e para a telenovela possuem muito mais influência nesse quesito, mas o teatro brasileiro não possui força midiática suficiente para influenciar a moda

²¹ “Porque na performance teatral, figurinos representam ‘roupas’, eles se tornam símbolos de uma série de qualidades morais, emocionais e ideológicas, e representam um conjunto de conjuntos sociais mais amplos. Nesse caso, nós podemos ver que o figurino teatral tem o poder de construir mitologias em torno das vestimentas, que podem ser mais tarde imitadas ou reimaginadas pelo espectador. [...] Espectadores não apenas veem os figurinos representando roupas no palco; eles também veem elas sendo *usadas*. Atores visivelmente *vestem* seus figurinos, e esse figurino é feito da mesma matéria das roupas usadas pelo público. A figura do ator torna o uso da vestimenta algo exemplar, oferecendo versões idealizadas sobre o ator de vesti-las. A arte do ator em se vestir, gerir e usar figurino é um dos aspectos centrais dos prazeres do teatro” (Monks 2010, p. 39, *grifos da autora, tradução nossa*).

dessa forma. Ainda assim, no sentido do cinema e da telenovela, destaco que dois corpos se materializam e se sobrepõem na tela: um corpo-personagem e um corpo-*influenciador*; sendo duas mensagens paralelas emitidas ao público. Minha questão aqui é: esse efeito na moda é proposição ou consequência? O/A figurinista torna-se um/a articulador/a midiático/a quando pensa na criação dos figurinos como a criação e disseminação de uma nova moda social? Que demandas a obra cênica vai exigir de um figurino que se elabora dessa forma e quais os impactos dessa escolha na recepção? A questão seria compreender quais os efeitos de um figurino criado a partir dos princípios mobilizadores da moda quando se usa o palco ou a tela como estratégia midiática para propor algum estilo.

Afirmo que o figurino pode criar moda, mas apresento dúvidas ao inverter essa lógica e pensar na moda como sendo uma *operadora criativa da linha de movimento de um figurino*. E quando digo que apresento dúvidas é muito mais sobre seus efeitos na recepção e na encenação, do que sobre uma “impossibilidade” de execução; afinal de contas, são incontáveis os/as estilistas que já assinaram figurinos de importantes obras no teatro, na dança e até na performance. Mas, a lógica da moda não é equivalente à lógica dos figurinos, nem em termos de criação e nem em termos de movimentação. Considerando os processos criativos, a moda corresponde e dialoga com as demandas culturais e econômicas de um sujeito político no mundo; enquanto que o figurino corresponde e dialoga com as demandas investigativas e expressivas de uma obra artística. Talvez um ponto seja notar em que medida e em que situações as duas demandas coincidem.

Entretanto, há mais dois aspectos em relação a influência da moda no figurino (influência e não equivalência) que gostaria de destacar, um mais e outro menos comentado. O primeiro é sobre as condições locais de produção de figurino que, por uma lógica econômica, estarão sujeitas à oferta determinada pela moda e pelo mercado; algumas peças de roupa ou acessórios ou modos de usar não seriam nem sequer pensados em tempos anteriores. O corpo que cria um figurino está completamente imerso em uma paisagem imagética definida pelo seu contexto e é também a partir disso que irá criar; é uma situação inescapável. O segundo ponto, menos comentado, é sobre a influência da lógica da moda na repetição de ideias de figurinos em certas formas cênicas. Para ser rapidamente identificado a partir de algum “estilo cênico” como performance, dança contemporânea, teatro popular, entre outros, o pensamento de figurino é radicalmente reduzido em algumas obras e proposto apenas por uma relação mimética. Quem nunca ouviu a frase de que para fazer performance bastava estar nu ou ainda que existe um “figurino neutro” ou que o acúmulo de babados e estampas caracterizaria um teatro popular cômico ou então que “terno e gravata” é o figurino que

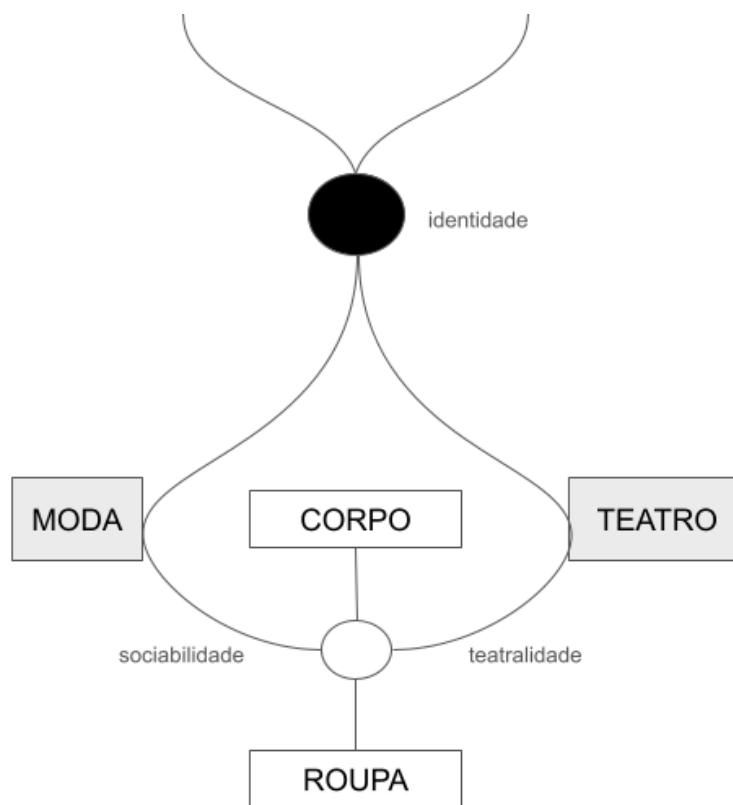
representa a burguesia na cena de modo incontestável. E não digo aqui que todas essas opções não tenham chegado ao nosso imaginário a partir de alguma coerência histórica de experimentação, ou ainda que elas não tenham efeito na recepção do público. A questão é que elas são menos propositivas e mais reiterativas, chegando, por vezes, a promover o *desaparecimento* do figurino enquanto elemento sensorial em movimento na encenação, como citei em parágrafos anteriores.

A moda é um fenômeno social, como já nos é apontado desde Simmel. *O figurino é um fenômeno cênico* derivado da expectativa que o público apresenta tanto sobre as aparências de um corpo, já que sempre estamos cotidianamente alternando entre o estado vestido e o despido; quanto sobre a funcionalidade da experiência cênica. O figurino quando se associa às aparências cotidianas, está muito mais relacionado à cultura vestimentar do que somente à moda. Os princípios de identificação e diferenciação se repetem como formas sociais estabelecidas de organização social, a moda torna isso um grande *frenesi*. Como já observamos a partir da teoria da moda, esta estaria mais próxima da mutabilidade do corpo do que mesmo da ideia de roupa; enquanto que o figurino está mais próximo da ideia de teatralidade do corpo do que mesmo da ideia de roupa. Os dois fenômenos se cruzam quando a identidade se coloca em jogo.

De fato, ela [a moda] não é só uma questão de roupas e seria melhor considerá-la um mecanismo ou uma ideologia que se aplica a quase todas as áreas concebíveis do mundo moderno, do fim do período medieval em diante. Entretanto, como esse mecanismo foi particularmente óbvio na área do vestuário, esta ocupará o centro do palco (Svendsen, 2010, p. 12).

Tanto em minhas pesquisa quanto nas minhas criações teatrais, eu também tentei entender o figurino pelo viés da moda, mas percebendo-o não como mais um fator de conformidade social, mas sim como aquilo que também desvia e desobedece no espaço cênico, a inadequação como operadora. Entretanto, a moda tem muito mais relação com o paradoxo da mutabilidade e identificação (ou seja, formas de sociabilidade) do que apenas com a adequação ou inadequação com as normas espaciais. Desse ponto, percebo que os efeitos da moda no corpo são aquilo que mais nos interessa na criação artística caso este seja um ponto considerável no processo; ao invés de uma pura sugestão estilística. O pensamento que coordena as artes da cena é outro. O *novo* para o figurino não segue, então, a lógica sócio-econômica da moda, mas sim a lógica de atualização ontológica da arte.

Diagrama 02 - Intersecções entre Moda e Figurino



Fonte: Heloísa Sousa (2023).

Filosofias do Figurino

Em 1928, a pesquisadora Elizabeth Goepf, da Cornell University (EUA), publicou o texto “An Essay Towards a Philosophy of Costume” no *Quarterly Journal of Speech*. É provável que esta seja a primeira vez que os termos *filosofia* e *figurino* aparecem juntos em uma publicação. Goepf escreve seu texto no início do século XX, período em que as vanguardas artísticas europeias se estruturam, em que a cena moderna começa a apontar as direções de suas transformações e o pensamento sobre a arte vai se consolidando em termos políticos e estéticos. Mobilizada por um aparente incômodo em relação às teorias sobre o assunto, ela não se empenha propriamente em elaborar uma conceituação para o figurino; mas, se ocupa em tentar se perguntar por certa ontologia do figurino e segue nessa empreitada tentando observar seus movimentos e efeitos a partir de um recorte histórico. Nesse sentido, é nas similitudes entre a ontologia e o conceito que a tarefa filosófica também se ancora.

Goepp reivindica ao figurino uma filosofia própria quando percebe que ele é, frequentemente, tratado de modo coadjuvante, como mais um aspecto cenográfico ou apenas como “a necessary detail in the picture displayed in the proscenium frame²²” (Goepp, 2009, p. 396). Segundo a autora, é reconhecível que o figurino nunca foi totalmente ignorado e que muitas teorias já haviam sido publicadas, principalmente sobre sua história, suas feitura e suas relações evidentes com a arte pictórica; entretanto, para ela, falta lidar com “the quality of costume which makes it theatrical material, the stuff of which drama is made²³” (Goepp, 2009, p. 396). Ou seja, Goepp questiona, ao longo de todo o seu texto, sobre *o que há de teatral no figurino?* Onde e como reside a teatralidade desse aspecto? A pergunta de Goepp é totalmente coerente, principalmente se pensarmos que uma filosofia da moda e da vestimenta já estavam sendo elaboradas. A questão não é sobre a roupa, a moda iminente, nem sobre a cultura vestimentar; mas, sim, sobre o que justamente poderia diferenciar a roupa social da roupa vestida em cena. E, se essa diferença não é notada necessariamente na materialidade palpável, é porque existem outras qualidades, operações e modos de observação próprios da cena que reconfiguram esse objeto em comum. Apesar de Goepp não deixar explícito seu objetivo ao elaborar essa questão, ele parece ser derivado de certo desapontamento da autora com as criações de seu contexto que, segundo ela, haviam se tornado muito utilitárias e pouco teatrais.

O primeiro ponto de investigação de Goepp é tentar identificar o modo como observamos os figurinos em cena - o que também determina o modo como o criamos - e nisso, nota-se que tendemos a replicar o modo como observamos as roupas no cotidiano. A proximidade deste objeto com nosso corpo, nos faz percebê-lo muito mais como uma escolha subjetiva do que notar suas relações com outros aspectos como a espacialidade e a temporalidade. E ainda assim, quando conseguimos fazer essa observação relacional, tendemos a notar as roupas como consequência das elaborações culturais - o que a experiência artística pode nos revelar é que, na realidade, elas são mobilizadoras e inventoras dessas relações. O fato de termos desenvolvido uma expectativa de que as roupas correspondam às características culturais das comunidades às quais as narrativas teatrais se referem para que assim possamos nos enxergar nas encenações, tornou-se terreno para o crescente movimento de criação de figurinos a partir de reconstituições históricas. Sobre isso, a autora diz que:

²² “[...] um detalhe necessário na imagem exibida no quadro do proscênio” (Goepp, 2009, p. 396, *tradução nossa*).

²³ “[...] a qualidade do figurino que o torna uma matéria teatral, o material do qual o drama é feito ” (Goepp, 2009, p. 396, *tradução nossa*).

If, however, we chose to regard dress in the theatre as a sublimated form of social dress, varied according to the needs of dramatic production, that is, theatricalized, as all ideas must be on the stage, then it can be studied by itself, following first the same principles and influenced by the same tendencies as the dress of society, and then conforming to the exigences of the stage²⁴ (Goepp, 2009, p. 397).

Mesmo reconhecendo o esforço pela precisão histórica na criação dos figurinos, assim como sua proximidade com as roupas sociais, sua crítica não recai sobre essa questão, visto que, ao observar a história dos figurinos europeus, ela ainda identifica *algo a mais* nessas criações, que ela nomeia de *teatral*. Os esforços por gerar distinções de classes a partir da indumentária, ou de vestir símbolos que expressam relações sociais, culturais, políticas e econômicas são próprios das culturas vestimentares das comunidades e que reaparecem em cena. Entretanto, mesmo que o procedimento adotado seja o da reconstituição histórica nos figurinos, com uma expectativa de precisão em torno de sua feitura, ainda assim, segundo a autora, sempre haverá algum detalhe a ser ampliado ou exagerado nesse aspecto visual e isso configura uma característica teatral. Ou seja, estamos falando de algum grau aceitável de distorção da realidade, que passa a ser caracterizado como *teatral*, tendo função expressiva, mas sem negar a própria realidade a qual se faz referência.

Costumes become the art of the theatre when clothes are translated into something which they are not before, and have added to them something that was not there before. This something added is derived from the play, from the scene, the lights, the dramatic mood and idea, the whole theatrical occasion of which the costumes make a part... Beginning with actuality, I mean with clothes as they exist for any observer, the artist-designer does what the artist in any case must do, which is to establish and create the relation of his own inner world to the world outside of him. That is to say, he uses the literal costume with which he begins as the means through which he can express what he has to say. He will extend a line here or heighten a quality there; he will intensify a tone, he will eliminate and underscore, he will do whatever is needed to force the costume to say the dramatic thing that is necessary to the moment. Sometimes for his designing he is entirely free. He has no clothes that he must follow or resemble, he can use fabric, color, and line purely in themselves to express what he likes. His final problem, however, is the same as it is when he uses the actual and recognizable clothes for a starting point: his final problem is the expression of an idea in stage garments²⁵ (Young *apud* Goepp, 2009, p. 398-399).

²⁴ “Se nós escolhermos considerar a roupa no teatro como uma forma sublimada da roupa social, variando de acordo com as necessidades da produção dramática, ou seja, teatralizada, como devem ser todas as ideias sob o palco, então, isso poderá ser estudado por si mesmo, seguindo primeiro os mesmos princípios e influenciado pelas mesmas tendências que as roupas na sociedade; e então, se conformando com as exigências do palco. Esta é, essencialmente, a razão pela qual certo período da história do teatro adotou os figurinos históricos, porque a vestimenta assim como o cenário estabelecia, para o ator, as atitudes sociais do século” (Goepp, 2009, p. 397, *tradução nossa*).

²⁵ “Figurinos se tornam uma arte do teatro quando as roupas são traduzidas para algo que elas não eram antes, e adicionam a ela algo que não estava ali antes. Essa coisa adicionada é derivada da peça, da cena, das luzes, do modo dramático e da ideia, toda a ocasião teatral do qual os figurinos fazem parte... começando com a realidade, quero dizer com roupas como se elas existissem para serem observadas, o figurinista faz o que um artista em qualquer caso faria, que é estabelecer e criar uma relação entre o seu mundo interno e o mundo externo. Ou seja, ele usa a roupa literal como meio para expressar o que ele quer dizer. Ele vai estender uma linha aqui ou aumentar uma qualidade ali; ele vai intensificar um tom, ele vai eliminar ou sublinhar; ele vai fazer o que for

A partir desse ponto, já percebemos que Goepp demarca esse “algo a mais” como sendo a marcação da teatralidade nos figurinos e, portanto, parte de sua ontologia. Mesmo nos momentos em que o teatro ou a dança mimetizam a indumentária social e praticamente transformam a cena em grandes museus arqueológicos; não é precisamente a capacidade de reconstituição histórica dessas vestimentas que caracteriza a criação dos figurinos (apesar de, por vezes, parecer isso). Um/uma artista figurinista não reduz sua criação a pura escolha de uma roupa social que irá cobrir o ator em cena; essa escolha será sempre guiada e adaptada ao pensamento da encenação - mesmo que esse pensamento seja o da repetição da realidade, pura mimese e verossimilhança. Um/uma figurinista tem liberdade de propor o que desejar, pois vestir as roupas para a cena não é da ordem do uso comum e cotidiano, mas sim de um uso teatral marcado pelos princípios de uma atuação e uma observação. Cada encenação, ao longo da história, vai elaborando lógicas e sensorialidades com normas dentro de si mesmas, como um sistema estético; e a coerência dos figurinos vai se alterando de acordo com as proposições e funcionalidades assumidas pelas artes da cena. Compreender que o figurino é *cênico*²⁶ parece uma conclusão óbvia, mas Goepp alerta para o fato de que essa obviedade tem percurso e efeitos. A fim de tentar observar essa teatralidade, a autora faz um recorte histórico para analisar dois momentos: os figurinos do balé europeu e os figurinos cômicos das figuras clownescas.

Diante das críticas em relação a redução do trabalho do/a figurinista a uma reprodução das culturas vestimentares, Goepp parece observar que mesmo aí ainda reside uma teatralidade interessante e que nos dá pistas sobre os contornos ontológicos do figurino. Pois, era notável que o público aceitava quando algo escapava dessa precisão histórica, desde que esse algo fosse introduzido na lógica dessa nova convenção e que ele compreendesse a necessidade daquela modificação, nisso consistiria o que ela nomeia de “ideia teatral”. Ela cita, por exemplo, o bailarino e também figurinista francês Jean-Georges Noverre que tinha interesse pelas roupas históricas em seu balé, mas que também não se refuta em jogar com o olhar do público e em misturar períodos distintos, redesenhar estilos e até mesmo investigar o que seria uma teatralidade própria dessa arqueologia das roupas. Os bailes da corte do Palácio de Versailles, assim como o próprio estilo de vida das monarquias europeias no século XVII, retratado em quadros como os do pintor espanhol Diego Velásquez, já tinham por si só uma

necessário para forçar o figurino a dizer a coisa dramática que for necessária naquele momento. [...] Seu problema final, entretanto, é o mesmo de quando ele usa as roupas atuais e reconhecíveis de um ponto de partida: seu problema final é a expressão de uma ideia nos figurinos” (Young apud Goepp, 2009, p. 399, *tradução nossa*).

²⁶ Digo aqui “cênico” para que possamos remeter à teatralidade, performatividade e *dançatividade*, ou quaisquer outras qualidades possíveis para as artes da cena.

teatralidade inerente. Os modos de se vestir, de gesticular, de posar, de organizar as cerimônias e a vida cotidiana já funcionavam como um grande espetáculo para a população. O reconhecimento dessa característica já traz material para criação das cenas e da visualidade do balé francês, por exemplo.

Life at court was then extremely theatrical. It was one vast dramatic spectacle, with the King playing the lead, and the courtiers playing actors and spectators both. The natural love of display and of the ceremonious was refined to a nicety. The court balls, elaborately decorated and costumed, became the parent of the ballet and were the sport of kings before the opera claimed them for its own. The method of their performance shows how clearly the dress was related to the action. It may be too much to say that the costume influenced the ballet, [or] presumes at least that it did, since the theatrical display was derived from social custom²⁷ (Goepf, 2009, p. 404-405).

Acho interessante pensar como Goepf de que uma das características cênicas da criação dos figurinos seja algum tipo de dilatação ou elaboração expressiva, com uma afirmativa liberdade poética que possa servir a criação deste outro mundo que é a cena. Como se houvesse sempre alguma negociação entre a expectativa social e as necessidades do drama - isso considerando a prática cênica mais formatada aos moldes como conhecemos, a partir do período clássico. Mal saberia Goepf, ainda, o quanto as expectativas sociais e as necessidades do drama iriam se transformar ao longo da história, expandindo e desnaturalizando ambas.

Outra questão importante é como ela identifica que as transformações no figurino da dança aconteceram de modo mais rápido e eficiente do que no teatro, justamente pelas necessidades de mobilidade reivindicada tanto pelos bailarinos e bailarinas quanto pelas demandas de renovação da linguagem da dança. De fato, se observarmos que, em menos de cem anos entre o final do século XIX e início do século XX, a dança na Europa passa das estruturas rígidas, coloridas e monumentais dos figurinos do balé, até a fluidez clássica resgatada pelos figurinos da americana Isadora Duncan, ou aos collants pretos e funcionais que o suíço Adolph Appia sugeriu no seu texto “Com relação ao figurino para a rítmica”, ou a expressividade associada ao movimento com os tecidos e suas formalidades elaboradas tanto pelas experimentações de Loïe Fuller quanto de Martha Graham, ambas americanas. Isso, sem citar a radicalidade proposta pelos figurinos como investigação entre o corpo, o espaço e a transfiguração que o alemão Oskar Schlemmer elabora. Temporalmente, estamos falando de

²⁷ “A vida na corte era extremamente teatral. Era um espetáculo dramaticamente vasto, onde o Rei atuava o papel principal, e os cortesões atuavam como atores e espectadores simultaneamente. O amor natural pela exibição e pelo cerimonioso era refinado e delicado. Os bailes da corte, elaboradamente decorados e enfeitados, se tornaram os parentes do balé e eram o esporte dos reis antes da ópera reivindicar esse papel. O método de suas performances mostram o quão evidente era a influência dos figurinos nos balés, [ou] presume pelo menos que a exibição teatral é derivada dos costumes sociais” (Goepf, 2009, p. 404-405, *tradução nossa*).

algo entre 1870 e 1940, uma efervescência propositiva que parece coincidir com a autonomia que a dança tem em relação às personagens e ao texto dramático.

Of course, the problem of wearing a costume and playing up to its possibilities is more evident in the ballet than in dramatic action. Yet the presence of pantomime in a play shows clearly that similar problem exists for the actor also. The manipulation of a court gown which had such long and heavy trains that an accomplishment. The ceremonious character of the court was conceivably due to the deportment that these costumes demanded²⁸ (Goepf, 2009, p. 410).

Aqui, Goepf nos faz atentar para outro ponto que poderia compor essa ontologia dos figurinos que é sua relação com a *gestualidade*. Ao falar dos figurinos em dança, ela nota que as novas proposições neste aspecto são derivadas das necessidades em torno da mobilidade, da expressividade e do deslocamento dos corpos em cena. Mas, simultaneamente reconhece como o figurino não é apenas uma consequência, mas ele também pode ser causa ao demandar determinados comportamentos e gestualidades a partir do seu uso e da paisagem que ele elabora no espaço. Ao falar, então, sobre os figurinos cômicos, essa relação com a gestualidade torna-se ainda mais evidente. Dando continuidade a sua filosofia, ela faz uma análise de uma breve história dos figurinos para os clowns desde o Arlequim e outras figuras arquetípicas da *Commedia Dell'Arte* até suas transformações que geram possibilidades replicadas nas caracterizações cômicas que conhecemos, como as dos personagens de Charles Chaplin, por exemplo. Aqui, a questão é menos elencar formas e cores que poderiam determinar um padrão clownesco e mais investigar qual efeito e operação são elaborados nesse tipo de composição. Ela identifica que em muitos personagens cômicos, a caracterização não simboliza algo, mas presentifica um conflito em si mesmo.

Ao considerar que os figurinos são fundamentais para a construção da comicidade das personagens, nem tanto pelo viés simbólico, mas sim pelas possibilidades de gestualidade que eles oferecem e como evidenciam um percurso de escolhas e pensamentos da figura. Como exemplo, ela destaca que: “Harlequin also puts up a brave front: in days when men wore plumes in their hats, Harlequin’s sported a brave little rabbit’s tail; his bat, like the twirtled cane, was for show; and he, too, has a moustache to caress²⁹” (Goepf, 2009, p. 401). Aqui, a

²⁸ “Obviamente que, o problema de vestir um figurino e jogar com suas possibilidades é mais evidente no balé do que na ação dramática. Ainda que a presença da pantomima em uma peça mostre claramente que um problema similar também existe para o ator. A manipulação de um vestido de corte que tinha partes tão compridas e pesadas, que era necessário um ajudante para carregá-lo, era um problema menor. O caráter cerimonioso da corte era, possivelmente, devido ao comportamento que esses trajes demandavam” (Goepf, 2009, p. 410, *tradução nossa*).

²⁹ “O Arlequim também coloca sua coragem à frente: nos dias em que usa plumas no chapéu, o Arlequim ostenta um grande rabo de coelho; seu bastão, como uma bengala retorcida, era pra ser mostrada; e ele, também, tem um bigode para acariciar” (Goepf, 2009, p. 401, *tradução nossa*).

autora evidencia uma questão interessante: os objetos de figurino não servem para serem apenas carregados, como símbolos de composição de uma imagem que considera a cena de forma pictórica. O/A ator/atriz precisa *vestir* o figurino e o figurino precisa *compor sua presença cênica* na encenação; e essa criação se elabora de forma colaborativa entre os artistas envolvidos no processo. É necessário que o figurino se apresente como gesto, que transforme o corpo ou a imagem do corpo em cena. Os artistas da cena precisam saber vestir, mostrar e reconhecer o figurino³⁰.

A autora relembra como esse apontamento aparece na criação das personagens de Charles Chaplin, onde o seu figurino é elemento essencial para a comicidade, no sentido dramaturgico e corporal, apoiado numa incongruência calculada cenicamente:

That costume (he says) helps me express my conception of the average man, of myself. The derby, too small, is a striving for dignity. The moustache is vanity. The tightly buttoned coat and the stick and his whole manner **are a gesture** toward gallantry and dash and “front”. He is chasing folly and he knows it. He is trying to meet the world bravely, to put up a bluff, and he knows that too³¹ (Chaplin *apud* Goepp, 2009, p. 400-401, *grifo nosso*).

Esses exemplos mostram como o desenho das atuações trágicas ou cômicas, acompanham o desenho da relação que os figurinos estabelecem com seus corpos, não apenas enquanto construção imagética, mas também como composição gestual. O figurino tem a capacidade de satirizar, inflar, vulnerabilizar, afetar, fortalecer, destacar, camuflar personagens trágicos, cômicos ou heróicos, protagonistas ou coadjuvantes; isso, porque estamos aqui considerando apenas as propostas de encenações narrativas. Goepp sinaliza que os figurinos encaixam bem nos corpos dos/as atores/atrizes trágicos/trágicas pois existe uma expectativa

³⁰ Essa relação entre o figurino e a gestualidade apontada por Goepp não é característica apenas dos figurinos cômicos, mas também podem ser vistas em encenações dramáticas como é o caso da montagem histórica de *Mãe Coragem* pelo grupo alemão Berliner Ensemble, dirigido por Bertolt Brecht, em 1941. Nessa montagem, a atriz Helene Weigel vive a personagem principal e pequenos detalhes vão sendo adicionados em seu figurino, ao longo da encenação, evidenciando a passagem do tempo e as dificuldades da guerra (Viana, 2010). Segundo as pesquisas de Fausto Viana, outro elemento fundamental era a presença de uma colher de chumbo numa das casas de botão de seu casaco que mostra, em consonância com a atuação, a mobilização dramática da personagem. Segundo Barthes “O traje de um personagem brechtiano não é um traje literalmente falando. Nem um símbolo de vestimenta. É uma linguagem que a roupa fala com o homem, as memórias, as misérias, e as lutas que caíram sobre ele [...]”. (Barthes 2002 *apud* Viana, 2010, p. 212). Não acessamos registros audiovisuais desta encenação que nos mostre com exatidão a relação entre os figurinos e a atuação do elenco de Brecht, mas, considerando seus relatos de montagem e criação, assim como suas investigações em torno do *gestus social*, não podemos desconsiderar a possibilidade das duas materialidades terem sido criadas e encenadas em concordância, do ponto de vista da movimentação e não apenas da imagem pictórica.

³¹ “Esse figurino (ele diz) me ajuda a expressar a concepção de um homem comum, de mim mesmo. O clássico, muito pequeno, como um esforço por dignidade. O bigode é vaidade. O casaco firmemente abotoado e a bengala e todo o seu jeito **são gestos** em direção ao galanteio. Ele está perseguindo a loucura e ele sabe disso. Ele está tentando ir ao encontro do mundo bravamente, como um blefe, e ele também sabe disso” (Chaplin *apud* Goepp, 2009, p. 400-401, *grifo nosso, tradução nossa*).

de adequação fundamental para construir a recepção e identificação com aquela personagem por parte do público; já para o/a ator/atriz cômico/cômica é justamente a incongruência no encaixe com o seu figurino que corporifica³² a personagem e conduz ao riso.

É através desses exemplos e análises que Goepp tenta identificar um movimento próprio do figurino que configure sua especificidade, apesar de não escrever precisamente uma definição conceitual, ela tenta perceber qual sua teatralidade e lamenta que, em seu tempo (décadas iniciais do século XX) as roupas tenham passado a ficar muito utilitárias e pouco inventivas e que isso influenciava o efeito do figurino na cena. Essa angústia é semelhante àquela apresentada pelo artista alemão Oskar Schlemmer em seu manifesto “Homem e Figura Artística” (1926), escrito dois anos antes do ensaio de Goepp. Entretanto, talvez a autora ainda estivesse diante de criações pouco entusiasmantes e não tivesse vivido o suficiente para acompanhar as proposições performativas que se sucederam nas décadas seguintes.

Em resumo, Goepp nos apresenta uma ontologia do figurino que não apresenta sua definição, mas apresenta sua potência e o reconhece como um composição capaz de distorcer a realidade em prol da expressividade cênica. Goepp não nos escreve o que significa o figurino, mas o que *pode* o figurino. Além disso, identifica uma teatralidade que se duplica no cotidiano e na cena onde nota-se que o figurino modifica o gesto e o gesto modifica o figurino; o que pressupõe a base de uma performatividade que supera a possibilidade simbólica e representativa onde o figurino é frequentemente posicionado. Nesse ponto, podemos concluir, inclusive como aposta pedagógica, que o ator ou a atriz precisa aprender a vestir o figurino também como composição gestual - e isso já vinha se delineando como aporte investigativo desde os estudos de Konstantin Stanislavski sobre a atuação realista.

O problema de Goepp talvez tenha sido continuar esperando que a teatralidade da indumentária fosse apresentada no próprio cotidiano como forma de indução da teatralidade do figurino na cena; mas, o que se sucede no tempo posterior, são experimentações dentro da materialidade da própria cena, principalmente quando a teatralidade no teatro em si passa a ser uma questão frequentemente revisitada.

Alguns anos depois, em 1950, mas desta vez no Brasil, a professora e pesquisadora de indumentária histórica Sophia Jobim realiza uma conferência na Casa do Estudante do Brasil, com uma fala documentada sob o título “O Valor e a Filosofia da Indumentária no Teatro”. Sophia Jobim fez figurinos para o teatro e para o cinema brasileiro, tendo se especializado em

³² “Harlequin’s bat was not always symbolic, but it was ineffectual” (Goepp, 2009, p. 402). “A capa do Arlequim não é apenas simbólica, mas é também ineficaz” (Goepp, 2009, p. 402, *tradução nossa*).

figurinos de época e sido, principalmente, uma das pioneiras na difusão do conhecimento sobre moda no Brasil em virtude dos privilégios que ela tinha para realizar viagens e contatos com importantes instituições europeias e norte-americanas - o que não deixa de configurar um conhecimento com certa restrição cultural e que reforça uma herança teórica de hipervalorização dos saberes do norte do mundo. Ela foi professora na Escola Nacional de Belas Artes, atual Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), entre os anos de 1949 e 1968. Um detalhe interessante a se destacar como introdução ao texto de Jobim, é que ela não se considerava figurinista, mas sim uma indumentarista e isso se devia ao fato de que esta:

era uma atividade especializada, que a habilitava a criar figurinos realistas de época, com o máximo de fidelidade histórica possível. [...] Ela não se identificava com nenhum outro termo em português que abrangesse todas as suas capacidades: 1 - teóricas, sobre evolução e classificação da indumentária; 2 - técnicas, em modelagem e costura do traje histórico e da moda; e 3 - artísticas, relativas ao uso das cores, psicologia do vestuário e representação gráfica (desenho) (Coutinho, Silva, 2023, p. 11).

Quase toda teoria começa com alguma indignação ou sensação de lacuna. Jobim contestava o modo como as escolas brasileiras lidavam com a questão da indumentária no teatro. Como não havia museus e bibliotecas que oferecessem documentações e teorias suficientes, ela identifica que esse assunto não era tão bem elaborado quanto poderia; e que, no teatro, o modo improvisado com o qual os artistas lidavam com a matéria da cena tornava a criação dos figurinos um mero aspecto decorativo. Como uma entusiasta dos espaços pedagógicos, ela percebia os efeitos das ausências de escolas especializadas nas criações artísticas.

O título da conferência de Jobim já evidencia uma negociação complicada com o termo *figurino* ou *figurinista*, e apesar de citar uma *filosofia* para a indumentária teatral no próprio título, seu esforço também não é em conceituar esse aspecto da cena. Ao invés disso, Jobim discorre sobre um tipo de ética desse profissional, sobre as habilidades que ele deveria ter para poder criar. Por sua própria trajetória como pesquisadora e criadora de indumentárias, mesmo considerando a importância dos conhecimentos específicos relacionados ao teatro, é notável a valorização que a autora traz para o desenho técnico especializado como algo que deveria reger a feitura dos figurinos; junto a isso, ela conclama pela relação que a prática teatral pode ter com outros aspectos como a história e a psicologia que deveriam servir como base de pesquisa para criar as roupas a serem usadas em cena.

Jobim percebe o/a indumentarista como um/uma artista mas, acima de tudo, uma pessoa da técnica. Reconhecendo que há uma série de normas da própria encenação a serem seguidas, como a paleta de cores, a psicologia das personagens e a proposta do/a encenador/encenadora; tudo isso, aliado às pesquisas históricas que contextualizam a história narrada. Aqui é notável como o entendimento de teatro está atrelado a uma forma cênica específica e dependente da narrativa textual. A coerência visual é sempre um ponto a se destacar na busca pela coesão sensorial da cena.

Apresentando um outro ponto de vista, se compararmos com o que foi escrito por Goepp, a indumentarista Sophia Jobim repreende justamente o que a autora americana compreende como *teatral*. Segundo Jobim,

Para o figurinista basta bom gosto e imaginação. [...] Ou ele copia servilmente uma gravura da época, profanando um belo trabalho de museu que nos parecerá medíocre no teatro, ou traído pela própria imaginação exagera alguns detalhes de precioso documento para maior efeito espalhafatoso. É então que comumente, pela falta de um estudo filosófico da Moda, com um conhecimento superficial da História do Traje, sem a psicologia conveniente dos períodos históricos, o bem-intencionado figurinista faz uma obra desastrosa que lhe pode comprometer a reputação do artista. Na intenção de bem servir ao teatro adultera inconscientemente características de um estilo para maior efeito cênico. Exemplo: exagerando uma “fraise”, aumentando as proporções de um “farthingale” ou talhando mais a prumo uma casaca “evasée”, o artista estará realizando, sem o querer, um personagem de 2 a 3 séculos distante daquele que deveria criar. Cada época tem a sua fisiologia, criada por um novo espartilho que reflete os ideais de cada período histórico. Assim, aquelas figuras variadas numa mesma cena, nos parecerão postiças, perambulando pela cena, como figuras esdrúxulas, excêntricas (Jobim, 2020, p. 139).

Ao tentar diferenciar o/a figurinista do/a indumentarista, Jobim nota esta última como uma pesquisadora nata que articula arte, arqueologia, etnografia, psicologia, história, arquitetura e escultura. O que podemos perceber é que Jobim preza tanto pelo conhecimento em torno da cultura vestimentar que transfere esse saber para o teatro, tentando articulá-lo com as questões cênicas, sem explicar exatamente quais seriam essas especificidades. Mesmo assim, a professora não deixou de se destacar na prática dos figurinos, justamente pela sua habilidade em reconstituição histórica de vestimentas.

Cinco anos depois, em 1955, o filósofo e semiólogo francês Roland Barthes escreve um ensaio importante sobre o figurino, intitulado “As Enfermidades da Indumentária Teatral”. Como um espectador entusiasmado pelas peças épicas de Bertolt Brecht, suas experiências com esse teatro o mobiliza na escrita de vários textos sobre essa teatralidade específica, e também se engaja na escrita sobre o figurino atravessado por essa empatia com relação às encenações brechtianas.

O que temos aqui não é declarado, propriamente, como uma filosofia do figurino, mas apresenta algum tipo de tratado que tenta circunscrever esse aspecto e ao menos apontar como ele *deveria ser*; tanto que Barthes inicia o texto dizendo que irá se empenhar em estabelecer parâmetros morais para determinar se um figurino funciona ou não, se é bom ou mau, se é saudável ou adoecido.

O entendimento em torno da coesão que o figurino deveria apresentar em relação à encenação é uma unanimidade; como parte integrante desse sistema, o figurino deveria, para vários autores, no mínimo, ser uma engrenagem que colabora com o funcionamento dessa máquina. A questão talvez seja pensar em que medida o figurino realmente está atuando como uma engrenagem fundamental ou como um acessório da máquina ou ainda como uma máquina paralela que apenas repete o funcionamento da primeira. Barthes nos convida a pensar a obra artística como uma concatenação entre a *ideia* e a *materialidade*; portanto se todos os elementos organizados materializam uma ideia comum, o cuidado recai em não permitir que alguma materialidade possa contradizer o conceito que se deseja expressar (a menos que isso fosse intencional). Seu entendimento sobre o teatro, enquanto um semiólogo, é de modo sistemático:

[...] você recebe ao mesmo tempo seis ou sete informações (vindas do cenário, dos trajes, da iluminação, da localização dos atores, dos seus gestos, da sua mímica, da sua fala), mas **algumas destas informações mantêm-se (é o caso do cenário), enquanto outras giram (a fala, os gestos)**; estamos, pois, perante uma verdadeira polifonia informacional, e é isto a teatralidade: uma espessura de signos(...) Podemos até dizer que o teatro constitui um objeto semiológico privilegiado visto que o seu sistema é aparentemente original (polifônico) em relação ao da língua (que é linear) (Barthes 2009 *apud* Viana, Velloso, 2018, p. 21, *grifo nosso*).

O problema em compreender os aspectos cenográficos como aquilo que “se mantêm” é que isso sugere a criação de objetos estagnados dentro de uma cena que se desenvolve numa continuidade temporal; dessa forma, por consequência inevitável “aquilo que se mantêm”, na realidade, irá se mover (girar), só que de acordo com as demais forças motoras da encenação e não de acordo com a intencionalidade do/a figurinista, caso sua única função seja a de vestir o ator ou a atriz de modo adequado. Por isso, que defendo a ideia do figurino como uma linha de movimento, pois ao considerar a temporalidade como inerente à teatralidade, a criação do/da figurinista também consiste em fazer o figurino se mover, e isso pode ser tanto pela variação dos objetos do figurino quanto pela transformação na percepção do público e nos sentidos atrelados a este elemento em relação ao todo da encenação.

A questão em torno dos figurinos realistas e da prática de reconstituição histórica como sendo a grande técnica que define um/a figurinista é retomada em Barthes como uma crítica, quando o autor diz que esse excesso de detalhes e precisão finda por roubar a atenção na encenação. Nesse ponto, o autor dá ênfase à condução do olhar do/a espectador/a na experiência de contemplação da obra. A preocupação que ele demonstra com a possibilidade de desvio da observação e da concentração com a cena, ao mesmo tempo que pode oferecer uma ferramenta interessante à criação pode também reiterar o figurino como algo que *não pode atraparalhar*. Além dessa questão em relação ao olhar, Barthes também aponta a ineficácia em torno da excessiva preocupação com a precisão histórica, visto que a teatralidade se apoiaria em alguma dimensão de *ilusão*. Dessa forma, os figurinos não precisam, materialmente, *ser* algo de fato, mas *parecer* alguma coisa.

Após enumerar as “doenças do figurino” (veracidade, estética e dinheiro), Barthes elabora uma síntese positiva ao dizer que: “En primer lugar, el vestuario debe ser un argumento³³” (Barthes, 2003, p. 78). Mas, seguindo sua fase estruturalista, o olhar do francês sobre isso que nomeia como *argumento* está relacionado a uma abordagem semiótica. “La célula intelectual o cognitiva de la indumentaria teatral, su elemento de base, es el signo³⁴” (Barthes, 2003, p. 78). A atenção dada ao figurino como um signo, faria o/a figurinista se preocupar com uma relação criativa entre significado e significante, ao invés de uma preocupação com o realismo das correspondências históricas³⁵. Seguindo esse pensamento, o figurino é percebido como uma linguagem que irá comunicar algo ao público. Barthes ainda arremata ao dizer que o signo vai parecer doente quando não apresenta suficiente significação, enquanto que o signo saudável é sempre fruto de uma escolha e de uma ênfase. Podemos interpretar essa afirmação como uma defesa tanto pela elaboração do pensamento que cria a linha de movimento do figurino (escolha) quanto ao ato de colocar o figurino em cena fazendo-o atuar em consonância gestual com os atores e atrizes (ênfase).

Por fim, podemos concluir que o ensaio de Barthes tenta filosofar sobre o figurino enquanto ergue suas fronteiras de atuação, evidenciando quais efeitos ele deveria ou não

³³ “Em primeiro lugar, o figurino deve ser um argumento” (Barthes, 2003, p. 78, *tradução nossa*).

³⁴ “A célula intelectual ou cognitiva da indumentária teatral, seu elemento de base, é o signo” (Barthes, 2003, p. 78, *tradução nossa*).

³⁵ “El romanticismo burgués fue el que, al disminuir su confianza en el poder intelectual del público, disolvió el signo en una especie de verdad arqueológica del vestuario: el signo se degradó en detalle, se pusieron a dar trajes verídicos y ya no significantes: estos excesos de imitación llegaron a su punto culminante en el barroco 1900, verdadero pandemionium de la indumentaria teatral” (Barthes, 2003, p. 79). “O romantismo burguês foi o que, ao diminuir sua confiança no poder intelectual do público, dissolveu o signo em uma espécie de verdade arqueológica do vestuário: o signo se degradou em detalhe, se colocaram a criar trajes verídicos e não mais significantes: esses excessos de imitação chegaram ao ápice no período Barroco de 1900, verdadeiro pandemônio da indumentária teatral” (Barthes, 2003, p. 79, *tradução nossa*).

deveria exercer na experiência da encenação, destacando, inclusive, até mais o ponto de vista do/da espectador/a do que do/da figurinista. Ainda assim, como os demais textos citados aqui, o autor traz o foco para pensar no figurino, insistindo em sua funcionalidade e significação. O que ele se opõe, enfaticamente, é ao uso da moda nas criações teatrais, sem que haja o desenvolvimento de um pensamento atrelado ao *gestus social* da encenação.

Com exceção das diferenças de posicionamento em relação à criação dos figurinos como reconstituição de indumentárias históricas, os três textos que elenquei aqui não apresentam divergências tão explícitas e muito menos um pensamento que se desenvolve ou se amplia de um para o outro. Talvez por terem sido todos escritos no mesmo século, em continentes distintos e terem menos décadas de diferenças contextuais entre as escritas como percebemos quando elenquei as filosofias de moda; ou talvez porque as teorias sobre o figurino ainda estejam mais nebulosas do que as teorias sobre a moda. Um conceito em comum ou em desenvolvimento sobre o figurino não se apresenta a partir desses movimentos filosóficos; mas, uma vontade de perceber algo próprio e teatral deste elemento está notado nesses escritos. Falta também o decorrer do próprio tempo ou ainda o cruzamento desse autor e dessas autoras com outras obras cênicas mais experimentais; mesmo Barthes sendo o mais atual deles, ainda escreve com base em um teatro de estrutura narrativa. Esse é o ponto mais evidente e em comum entre os dois ensaios e a conferência, todos estão apoiados em leituras sobre o figurino de encenações narrativas, onde as personagens se apresentam como primeira questão criativa a ser encarada.

Os textos apresentados se ancoram naquilo que é visível: na teatralidade, nas formas do corpo humano, na cultura vestimentar e nas expectativas de representação no teatro; a guinada que se apresentará nas décadas posteriores é tanto o retorno da performatividade para as práticas artísticas cênicas, quanto a ideia de virtualidade, as outras formas tornadas possíveis ao corpo, a variação econômica que atravessa as culturas vestimentares e a absurda autonomia que o teatro alcançará em relação às narrativas e às personagens. Se a experiência de ver teatro, dança ou performance se modifica substancialmente, a lida com as matérias que constroem esse sistema também acompanha essas transformações. Dessa forma, a necessidade de coesão e coerência dentro da investigação cênica se mantêm, mas se o figurino, mesmo com os alertas de Goepp parece estar subserviente a uma construção gestual atrelada às figuras sociais construídas ou imitadas; com o tempo ele mantém a relação gestual para tornar visível possibilidades que antes não seriam imaginadas. Inclusive, por vezes, algumas questões que emergem no processo de criação de uma encenação, só poderão ser resolvidas sob a hipótese do figurino. O que o futuro iria revelar a esse autor e essas autoras é que, tanto

o apreço pelo significado bem elaborado que Barthes destaca, quanto pela presentificação do corpo que Goepp suscita através do objeto do figurino, ambos (significado e presentificação) podem ser manter para além do objeto. A questão é que, nem sempre o significado ou a presença que se almeja estará presente puramente na peça de roupa ou na unidade do objeto do figurino; por vezes, ele pode se apresentar no *modo* como ele *se move em cena*, no pensamento que o direciona, na linha de movimento que se cria, no modo como ele se relaciona sistematicamente (e não mimeticamente) com a cena, na hipótese de mundo que o figurino revela e torna visível ao público. Criar figurinos é um gesto artístico.

Uma filosofia do figurino não aparece como algo tão comum e marcado quanto as filosofias da moda, no percurso teórico e histórico desses dois assuntos. Inclusive porque nem aparece como tarefa comum aos próprios filósofos e sociólogos. Como sendo um fenômeno (figurino) dentro de outro fenômeno (artes da cena), sua escrita foi sendo mais esboçada pelos próprios artistas e pensadores da arte. O que temos, então, é uma filosofia meio fragmentada que se apresenta em poucos textos estruturados em forma de ensaios; mas que também podem se somar a outros escritos como manifestos, anotações de processos criativos, trechos contidos em elaborações longas e teóricas sobre o teatro, além de muitas pesquisas que reconstróem formas históricas adotadas pelos figurinos; tudo isso compõe um arsenal de palavras escritas por artistas e investigadores que, em alguns aspectos e outras frases, se aproximam do esforço semelhante ao elaborado pelos filósofos da moda. Uma filosofia do figurino *propriamente dita*, tentaria dar conta de uma elaboração conceitual ampliada que observasse as origens e os efeitos desse elemento na cena, mas sem restringir-se à uma descrição dos eventos históricos. É como uma olhar mais distanciado e sistematizado que oferece contornos (provisórios) ao fenômeno e sinaliza alguns parâmetros para observar a criação.

Considerando que a própria teoria sobre figurino ainda é uma teoria recente e fragmentada; notamos que muitos escritos mostram formas históricas dos figurinos, reconstruções de trajetórias artísticas, textos que descrevem processos criativos, teorias sobre moda e cultura da indumentária. Mas, ainda parece frágil uma observação geral sobre o figurino. Então, busquei pela palavra “filosofia” ou pela intenção filosófica em textos sobre o figurino, para tentar reconstituir a trajetória em relação a esse esforço tal como observei para a moda. Portanto, não me ative aqui às publicações que tentaram elencar uma história do figurino; e nem às investigações para identificar os modos técnicos e criativos de como se fazia ou pensava figurino em cada período da história do teatro, da performance ou da dança. Escolhi olhar analiticamente para os textos que tentavam determinar como o figurino deveria

ser ou como ele estava sendo ou ainda no que consiste esse fenômeno. Pensei que esses textos poderiam apresentar menos fatos e mais pensamentos e proposições. Eu estava certa e errada ao mesmo tempo; visto que encontrei a enunciação de muitos fatos quando essas filosofias recorriam ou aludiam frequentemente às transformações históricas dos figurinos; entretanto, o objetivo estava muito mais em compreender os efeitos desses fatos e perceber genealogicamente o movimento desse fenômeno, do que em registrá-los a partir da escrita de uma narrativa para eles. Ou seja, já é notável aqui o quanto uma filosofia do figurino está fortemente atrelada a uma revisão crítica de seu percurso histórico. Darei então, minha própria contribuição em torno de uma filosofia do figurino, inspirada pelos movimentos de escrita e organização teórica daqueles e daquelas que me antecederam.

Se observarmos, de forma ampla, a história do teatro ocidental a partir do figurino, podemos reconhecer três movimentos marcantes que apoiam uma transformação no pensamento e na matéria desse aspecto cênico, e que portanto, nos oferece pistas para pensarmos sobre sua conceituação e sua teatralidade. O primeiro movimento diz respeito ao surgimento dos princípios teatrais e performativos nas diversas práticas ritualísticas e ancestrais espalhadas pelo mundo, práticas estas que:

Assentam-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose - dos encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos (Berthold, 2006, p. 2).

Os seres humanos ao se organizar em comunidades passam, também, a se organizar culturalmente inventando e repetindo práticas de jogos, celebrações, relações transcendentais e transformações sociais que apresentam certa teatralidade e performatividade, que podem estruturar estados de observação e participação, além de criação de situações extracotidianas e representativas. A origem do figurino, portanto, remete aos trajes utilizados nas práticas ritualísticas e ancestrais que *transformavam* os corpos daqueles envolvidos³⁶.

Não podemos nos esquecer que reconhecer no traje ritualístico grego uma possível paternidade para o figurino não implica a exclusão de outras experimentações que possam ter-lhe sido mais ainda precedentes, como o "teatro ancestral", vivenciado, possivelmente, por comunidades humanas "primevas" em rituais mágicos e religiosos. (Viana, Velloso, 2018, p. 16).

³⁶ Goepp (2009) observa a teatralidade própria das organizações sociais europeias durante a Idade Média. Proponho que olhemos mais atrás, junto com outros autores e autoras, para observar não apenas teatralidade, mas também performatividade nas práticas ritualísticas que antecederam as formas teatrais convencionais próximas do modo como hoje conhecemos.

As práticas ritualísticas que antecedem as práticas teatrais com os contornos que conhecemos hoje foram marcadas pelas suas relações com o sagrado, com a magia e com a transformação corporal e subjetiva das pessoas envolvidas nessas práticas. Nesse caso, a ação preponderante é de interação e participação e não apenas de contemplação, memorização e observação como é reincidente na estruturação da forma clássica do teatro. Dessa forma, essas vestimentas tinham a função e a capacidade de transformar radicalmente esses corpos envolvidos; eles não apenas *representavam* um outro, mas *tornavam-se*, de fato, um outro; ou seja, aquilo que hoje nomeamos como figurino surge com uma qualidade eminentemente performativa. As materialidades que envolviam o corpo e as ritualidades do vestir evidenciam a propriedade mágica designada a essas vestimentas. Nas palavras do artista-pesquisador San Pestana:

Percebe-se também que, dentro de diversas culturas ancestrais, como em rituais xamânicos, na Danza Mexicana e em cerimônias políticas e religiosas náhuas [por exemplo], há manifestações em que as vestes, máscaras e objetos, ao serem colocados sobre o corpo, o transformam em algo supra-humano [,ou seja,] diversas culturas utilizam a indumentária como forma de alçar o corpo para além de sua condição humana, transformando-o em um canal de conexão com o cosmos, a espiritualidade ou com os ancestrais. (Pestana, Viana, 2019, p. 90).

Podemos perceber que a indumentária é como um portal que permite ao corpo adentrar uma espacialidade mítica e transcendental para criar, simultaneamente, uma conexão com a espacialidade terrena comum. Vestir-se é uma forma de criar, em torno de si, um microcosmos. E apesar de hoje, a ideia de ritualidade não coincidir com todas as criações cênicas contemporâneas; a relevância do vestir-se para o ator e para a atriz no processo criativo ainda apresenta resquícios fundamentais dessa elaboração mágica de um microcosmos. Pestana toma por referência o pesquisador romeno e cientista das religiões Mircea Eliade, ao destacar que, “a indumentária xamânica constitui em si mesma uma hierofania e uma cosmografia religiosa: revela não apenas uma presença sagrada, mas também símbolos cósmicos e itinerários metafísicos” (Eliade 2002 *apud* Pestana, 2002, p. 169). Ou seja, segundo os autores, considerando aqui os rituais xamânicos; ao se vestir, o xamã transcende o espaço profano e torna-se apto e hábil para conectar-se com o mundo espiritual. Desse primeiro movimento de estruturação funcional e conceitual do figurino, o que herda-se dessas práticas é, além do princípio de distinção da vestimenta, também a possibilidade de que ela não apenas representa algo, mas que ela possa ser concretamente *mágica* ao ser capaz de transformar o corpo vestido. Assim, não opera como uma ficção transitória, mas como uma realidade adquirida do corpo. O traje ritualístico é simbólico e

mágico, tal qual o figurino das cenas que se seguem; estamos diante de um conflito ontológico e conciliável.

Se a origem dos figurinos ocidentais está nos trajes rituais, e estes têm funções e formas diferentes dos trajes sociais, já podemos perceber aí uma bifurcação nas possibilidades de atuação dos figurinos. Se nos trajes sociais impera-se a distinção social e a identificação gerando paisagens representativas; nos trajes rituais, as vestimentas não representam algo, mas transformam o corpo em outra coisa. Vale alertar como não cessamos de cair no vacilo binarista da linguagem que insiste em *ou* ao invés de *e*; e que, na realidade, tanto a representação quanto a transformação dos corpos aparecem, em diferentes dosagens expressivas, em ambas as formas indumentárias. Vamos, então, transicionar para um outro movimento:

Se o teatro grego surge das festas em celebração ao deus Dionísio, o traje ritual é a vestimenta que será empregada na execução dos rituais. O teatro vai surgir desta celebração, e um ator vai, aos poucos, se deslocando do coro grego e dialogando com ele. O traje vai se codificando aos poucos, firmando sua presença no teatro grego e de lá se espalhando para o mundo ocidental. A moda, como já vimos, vai se constituir a partir de um sistema que tem raízes e origens diferentes do traje de cena. Aquela é social; aquele, ritualístico (Viana, Velloso, 2018, p. 18).

No segundo movimento, o figurino perde alguma força expressiva quando o teatro ocidental começa a se estruturar, a partir do período clássico, muito mais em torno do texto do que dos aspectos visuais da cena. Como destacou Monks em suas pesquisas, notando que:

As a result of this anti-visual, pro-text tradition, audiences and scholars are often trained to look beyond the surface of the visual landscape of the performance towards the meanings lying *beneath* that landscape. In this approach to theatre, the audience are made to feel that they should ignore the costumes in themselves, and view them simply as the clothes of the character, or as symbolic of the “deeper” emotional or political landscape of the *mise-en-scène*³⁷. (Monks, 2010, p. 10)

Enquanto a cena vai se estruturando como um “espelho da vida”, os figurinos vão seguindo cada vez mais a lógica das roupas sociais e passam a se efetivar por consequência, enquanto imitação e reflexo da realidade. Ou seja, as pessoas se vestem em cena porque também se vestem no cotidiano. A hipérbole disso aparece quando a criação em figurinos torna-se uma busca técnica pela precisão em torno da reconstituição histórica. O figurino vai estruturando sua função em torno da equivalência identitária, a fim de mimetizar as paisagens

³⁷ “Como resultado dessa tradição anti-visual e pró-textual, públicos e estudantes são, frequentemente, treinados para olhar além da paisagem visual da performance e em direção aos significados *por baixo* dessa paisagem. Nessa abordagem de teatro, o público é direcionado para sentir que ele deve ignorar os figurinos em si mesmos, e observá-los simplesmente como as roupas da personagem, ou como um símbolo de uma paisagem política ou emocional ‘mais profunda’ da *mise-en-scène*” (Monks, 2010, p. 10, *tradução nossa*).

cotidianas. Daí então, que as operações sobre ele tornam-se da ordem da *transfiguração*³⁸, são os contornos da imagem do corpo que se modificam, enquanto o conceito de sujeito social, político, econômico e cultural vai também se transformando. Daí, então, segue uma fase de transição. Ainda na lógica de uma cena narrativa e dramática, o Teatro Naturalista que surge na Europa ao final do século XIX traz atenção aos figurinos quando percebe que eles podem mediar a relação com o público e que podem tornar visíveis significados e características do drama e das personagens; compondo a teatralidade como uma ficcionalidade com poder de convencimento suficiente para emocionar o público.

The idea that an actor's costume might be visually pleasurable in its own right, or establish and amplify the actor's attractions, was rejected in favour of actor and costumes serving the world of the play, and the wider social truths it attempted to expose. [...] In this, Naturalism challenged the theatrical status quo, radically rejecting the culture of spectacle and fashion of the nineteenth-century stage, by employing ugly clothes, real tables and chairs and actors who turned their backs on the audience³⁹ (Monks, 2010, p. 62).

O Naturalismo apresenta uma outra perspectiva em relação aos elementos cenográficos não apenas por seus efeitos visuais, mas por defender que o uso de roupas e objetos reais poderiam afetar verdadeiramente tanto o público quanto os atores e as atrizes em cena; ou seja, não é apenas uma questão simbólica, mas passa a se tornar também uma questão procedimental. “Surfaces are imagined to form the interior *self*, and are equally merely the means to access this *self*”⁴⁰ (Monks, 2010, p.63). Segundo Monks, os/as artistas naturalistas usavam figurinos como metonímias, deslocando a necessidade de precisão histórica, em prol da possibilidade de representar as restrições da vida burguesa no palco pelo uso de corsets e colares, por exemplo. Esse recurso ia educando o público, gradativamente, a ver para além da matéria apresentada e focar na linha dramática que era exposta por trás daquela escolha de figurino. A questão é que, por mais que o Naturalismo se esforçasse em apresentar objetos verdadeiros, o público nunca os leria dessa maneira; pois a convenção teatral já estava baseada na estrutura ficcional, simbólica e metafórica. Assim, talvez o movimento quase inverso pudesse apontar mais eficiência, é quando a teatralidade dá um giro

³⁸ Notamos que Oskar Schlemmer estava correto em seu manifesto “Homem e Figura Artística” (1926) quando escreve que a história do teatro corresponde a história da transfiguração da forma humana.

³⁹ “A ideia de que o figurino de um ator poderia ser visualmente agradável por si só, ou estabelecer e ampliar os atrativos de um ator, foi rejeitado em favor da ideia de atores e figurinos servindo ao mundo da encenação e das verdades sociais mais amplas que ela tentava expor. [...] Nisso, o Naturalismo desafiou o *status quo* teatral, rejeitando radicalmente a cultura do espetáculo e da moda no palco do século XIX; usando roupas feias, cadeiras e mesas reais e atores que viravam as costas para o público” (Monks, 2010, p. 62, *tradução nossa*).

⁴⁰ “As superfícies são imaginadas para formar o *self* interior, e são, igualmente, apenas os meios de acesso a esse *self*” (Monks, 2010, p.63, *tradução nossa*).

de significação e passa a considerar a possibilidade de expor sua própria artesanaria e artificialidade inerentes⁴¹.

A partir dessas estéticas, uma das primeiras contribuições que mostra as potencialidades teatrais do figurino durante o processo criativo é identificada pelo encenador russo Konstantin Stanislavski também no início do século XX. O artista desenvolve um programa de treinamento e novas perspectivas para direção e atuação no teatro que se centrava na relação física que o/a ator/atriz poderia ter com a cena. Ele nota como a roupa determina o gesto e a destaca como fundamental no processo de composição das personagens, não apenas em termos imagéticos e simbólicos, mas em termos de fisicalidade. A construção da identidade, por mais fictícia que seja no teatro, é ainda material:

The imagery used by Stanislavski is medicinal: the costume is a psychic infection that reconfigures the actor's interior, manifesting these changes once again on the exterior of the body. Putting a personality on creates personality within, surprising the actor with its force [...] [the actor] is exposed to an exterior stimulus that makes its way into his nervous system, his dreams and his unconscious, and re-emerges again in new forms of expressiveness. Stanislavski's emphasis [is] on dressing-up as a form of psychic transition [...]⁴². (Monks, 2010, p. 60-61).

São nas mudanças pelas quais a cena passa durante o século XX que vai reposicionar esse elemento e trazê-lo de volta a uma centralidade de experimentação. A cena vai se emancipando do texto, em termos de processo criativo e de política teatral, para tornar seu olhar às suas capacidades simbólicas, e gradativamente performativas.

Um dos sintomas dessas necessidades de transformação aparece nos manifestos futuristas na Itália, durante a década de 1910. Apesar de não serem textos direcionados propriamente para a criação de figurinos, mas sim para os corpos cotidianos percebidos em sua possibilidade de performar nas ruas. Esses manifestos eram, nitidamente, um ataque à moda vigente e aos seus efeitos na arte, eles reúnem propostas sobre como o corpo pode interferir artisticamente na paisagem urbana. Se observarmos os textos produzidos entre o

⁴¹ Na proposta dramática realista e naturalista, que questionava a psicologia burguesa, havia a intenção de que o público identificasse o quadro da cena e depois reconhecesse a si mesmo e a sociedade ali encenados quando observasse seu cotidiano; dessa forma, ele poderia replicar a atitude crítica que havia ensaiado como espectador ou espectadora do teatro. O movimento revolucionário de Bertolt Brecht não está apenas em notar que o assunto que estava sendo mostrado em cena (as emoções burguesas) não seriam suficientes para provocar uma transformação social; mas, principalmente, em notar que o modo como estava sendo mostrado (pela estética realista e naturalista) também não favorecia a atitude crítica e cognitiva almejada no público.

⁴² "A imagem usada por Stanislavski é medicinal: o figurino é uma infecção física que reconfigura o interior do ator, manifestando essas mudanças mais uma vez no exterior do corpo. Colocar uma personalidade por cima cria uma personalidade por dentro, surpreendendo inclusive o ator com essa força. [...] [o ator] é exposto a um estímulo exterior que fazia um caminho para o seu sistema nervoso, seus sonhos e seu inconsciente, e volta à tona em novas formas expressivas. A ênfase de Stanislavski [é] no vestir-se como uma forma de transição psíquica [...]". (Monks, 2010, p. 60-61, *tradução nossa*).

final do século XIX e início do século XX, sejam as citações aos corpos vestidos nos manifestos vanguardistas europeus - do Futurismo à Bauhaus, ou mesmo nos textos sobre a moda, veremos uma inquietação que se repete na busca por tentar entender o que seria esse *sujeito moderno*, como ele se caracteriza e quais suas (im)potências.

Os primeiros sinais de ruptura com a ideia de representação na arte, aparece tentando reaproximar a vida da criação artística; os futuristas tentaram, então, estender a arte a todos os domínios do cotidiano:

Para os futuristas, a adesão ao projeto da modernidade exigia uma total ruptura com os antigos sistemas de representação da arte, e, por esse motivo, os integrantes do movimento iniciaram uma pesquisa sobre formas inéditas de comunicação que propiciam tanto uma expressão da arte à vida quanto a difusão propagandística de suas ideias. (Adverse, 2012, p. 171).

Esses manifestos futuristas eram escritos de forma híbrida, transitando entre um tratado e uma propaganda; apresentando, simultaneamente, propostas teóricas para uma práxis artística. A sua linguagem adquire uma função de impulsionar o fazer e uma tentativa de se comunicar com as grandes massas, a fim de reconstruir a paisagem social. Trago a citação a esses escritos porque, apesar deles não terem intencionalidade filosófica, eles falam de modo geral sobre como as roupas poderiam ser criadas e performadas no cotidiano. Tem uma finalidade artística explícita que reverbera exponencialmente em performances das décadas posteriores. Sua associação com a moda, com a cultura vestimentar daqueles tempos modernos, se dá pelo fato deles perceberem que:

A moda é um poderoso instrumento comunicativo no futurismo por sua capacidade de tornar visível - na mudança dos hábitos, dos usos e dos costumes - a transformação simbólica do presente em futuro. Por meio da moda, é possível reconhecer o caráter mutável e dinâmico de todas as coisas no universo. Isso explica o forte interesse que os futuristas nutriam por ela e também esclarece as razões pelas quais se viam constrangidos a abandonar todas as antigas linguagens e representações artísticas do passado. (Adverse, 2012, p. 173).

Esses manifestos apresentavam, então, projetos para roupas futuristas; com foco na mudança da paisagem social e não apenas se expressando na criação de estamparias ou de fotografias da moda como fizeram as criações que misturavam a moda e o Movimento Surrealista. Essas roupas seriam usadas no cotidiano de forma massificada, mas eram também vestidas para realizar os saraus e discursos do movimento como um gesto de desobediência às normas vigentes.

Os trechos escritos nos manifestos mostram suas propostas para mudanças nas formas e nas cores, descrevendo novas qualidades para as roupas que pudessem fazer a sociedade sair de certa monotonia e subserviência aos padrões:

“Queremos colorir e rejuvenescer de modo futurista as multidões em nossas ruas”.

“Essa alegria dinâmica da vestimenta, movimentando-se nas ruas barulhentas por entre a arquitetura futurista ascensional, multiplicará em todo lugar a centelha prismática de uma fachada de joalheiro gigantesca. Teremos, sem cessar, em nós e em volta de nós, cores acrobáticas tridimensionais que gerarão inumeráveis novas abstrações de ritmos dinâmicos na crescente sensibilidade futurista”

(Giacomo Balla em “Manifesto da Roupas Masculina Futurista”, 1913)

“Pensamos e agimos como vestimos.”

(Giacomo Balla em “Manifesto da Roupas Antineutra”, 1914)

“Italianos, vesti-vos como homens viris e não como homens prestes a serem enforcados.”
(Renato di Bosso e Ignazio Scurto em “O Manifesto Futurista da Gravata Italiana, em 1933”)⁴³

Esse reconhecimento dos futuristas sobre a capacidade que as vestimentas teriam de modificar a paisagem social, revolucionar as formas de agir, relacionar e viver, assim como difundir outros modos de pensamento; é apropriado em criações de figurinos para composições em corralidades que podem tentar tanto criticar quanto sugerir no espaço urbano uma transformação na imagem e na presença corporal. É o que acontece nos figurinos usados na intervenção urbana “Cegos” criada pelo Desvio Coletivo (SP), onde dezenas de performers se vestem com roupas sociais como ternos e *tailleurs* cobertos de argila que ao secar adere ao tecido e a pele, mantendo as formas da aparência e evidenciando a textura do barro. Cabelos e rostos também são igualmente cobertos por essa argila, enquanto os olhos são cobertos por uma fina camada de atadura. Andando lentamente pelas ruas, esses corpos sociais e argilosos transformam-se em esculturas móveis que coincidem com a paisagem urbana e se destacam pela sua estética e simbologia. Assim como também acontece com as máscaras distribuídas ao público durante os shows da banda brasileira Baiana System; centenas de máscaras planas feitas de cartolina, com desenhos geométricos e cores baseadas na paisagem da cidade de

⁴³ Esses manifestos encontram-se traduzidos no livro “Moda: Moderna Medida do Tempo - O Futurismo Italiano e a Estética do Efêmero” (2012) de Angélica Adverse.

Salvador; ao olhar para a multidão que assiste ao show com corpos direcionados ao palco, observamos um mar de pessoas mascaradas e uniformizadas em rostos geométricos.

O terceiro movimento abre espaço para as materialidades do figurino e, em uma perspectiva espiralar, faz com que a abordagem ritualística vivida nos primórdios seja novamente acessada na arte da performance e na cena performativa. Se a cena ritual torna um corpo outro possível, a cena artística torna uma imagem outra possível. Passa-se da transformação do corpo, em termos de estado de presença, para uma transfiguração do corpo, em termos de contornos percebidos na recepção. O retorno a essa perspectiva de transformação do corpo não alcança exatamente o mesmo ponto que as ritualidades ancestrais promoviam - apesar disso ainda ser possível em práticas populares e seculares que resistiram nas tradições culturais - mas é efeito da tensão entre a arte e a vida que as criações em performance cobram. Esse terceiro movimento tem camadas de experimentação, porque a atenção para a materialidade do figurino pode se dar de inúmeras formas, seja com relação aos materiais físicos e metafísicos usados, aos elementos visuais de composição da cena (cor, forma, etc), aos seus dispositivos políticos ou até mesmo às questões simbólicas. Do que o figurino é feito? O que ele mostra? Se a ideia-matéria do corpo e a ideia-matéria de cena se transformam, o figurino se modifica inevitavelmente.

Monks afirma que a perda da fé numa certa coerência e coesão do ser humano como identidade fixa e imutável exige novas abordagens nas formas de representação da figura desse sujeito em cena, e portanto, passamos a ver outras experimentações em torno do figurino para a cena moderna e vanguardista.

Early twentieth-century theatre artists struggled to find version of the actor that could adequately embody the divided and fractured self, and occupy the temporal and spatial shifts in brought about by modern technology. This dilemma implicitly articulated three interconnected questions: what can an actor be, when the self is no longer coherent? What does an actor need to be in order for this new version of the self to be enacted and thought? What does the environment of the stage need to be in order for this self to emerge in the time and space of modernity? The twentieth-century stage struggled to establish a version of the actor that could stand as an adequate metaphor for the new spatial relations of identity. The living breathing virtuoso performer was now viewed as the theatrical obstacle to the representation of modern versions of identity. The solution to this problem was to be found in the invention of new forms of costume. The anxiety in the nineteenth century about the tension between clothes as revealing of self, and clothes as distinct from self, was redistributed into varying structures of appearance and truth that the costumed actor struggled to embody⁴⁴ (Monks, 2010, p. 59).

⁴⁴ “No começo do século XX, os artistas do teatro lutaram para encontrar uma versão do ator que conseguiria, adequadamente, incorporar esse *self* dividido e fragmentado, e ocupar as mudanças temporais e espaciais trazidas pela tecnologia moderna. Esse dilema implicitamente articula três questões interconectadas: o que um ator pode ser, quando o *self* não é mais algo coerente? O que um ator precisa ser para que essa nova versão de *self* seja atuada e pensada? O que o espaço cênico precisa ser para que esse *self* emergja no tempo e espaço da

Há uma mudança nos paradigmas da imagem e da matéria, pois as formas reconhecíveis pareciam não ser mais suficientes para dar conta das necessidades dos artistas do teatro. Algo parecia se esconder por trás de todo nosso repertório visual e as formas *naturais* pareciam ocultar mais do que evidenciar. Mudanças nas formas de encenação, no treinamento dos atores e no pensamento cenográfico caminhando para um Simbolismo ou ainda para um Formalismo ficam mais efervescentes. Em 1911, o encenador inglês Gordon Craig expressa seu incômodo com os atores e atrizes vivos, percebendo-os como um grande obstáculo para o acontecimento teatral. Nessa radicalidade em tentar expulsar os atores e as atrizes do palco em virtude de sua matéria *viva*, ele traz ao centro a discussão e a experimentação com imagens e materialidades como as máscaras e as super-marionetes; inclusive acreditando no poder mágico e metafísico desses objetos. As questões de Craig possuem muita legitimidade em relação às investigações e potências do teatro quando se pergunta sobre “como encenar o eu fraturado?” (Monks, 2010, p. 66); e isso não significa perguntar-se sobre como simbolizar essa figura, mas sobre como teatralizá-la.

Esses movimentos podem ser vistos como sintomas da transformação do pensamento teatral, ainda centralizado na relação entre o ator ou a atriz e o público, mas que se indaga sobre o que ainda é possível fazer em cena. E todo questionamento sobre a cena ou sobre o/a ator/atriz, invariavelmente, questionará também o figurino. Segundo Monks, é justamente, quando a representação humana deixa de ser prioridade para o teatro do século XX, dando espaço para a representação das relações invisíveis que a figura do/da cenógrafo/a junto a do/da encenador/a ganham destaque; marcando uma crescente desnaturalização do figurino.

Modernist and avant-garde artists created costumes that constituted radically new versions of substance, self, depth, appearance and truth on the stage. Costume was their means to reconfigure what the actor was made of, a way to redraw the boundaries of the self, and to re-imagine the relationship between actors and objects on the stage. [...] Costume was the means to create this infection and to embody insights into how to become a new person for a new world⁴⁵ (Monks, 2010, p. 77).

modernidade? O palco do século XX para estabilizar uma versão do ator que poderia se manter como uma metáfora adequada para as novas relações espaciais de identidade. O ator vivo e virtuoso agora era visto como um obstáculo para o teatro e as representações dessas modernas visões de identidade. A solução era inventar novas formas de figurino. A ansiedade do século XIX sobre a tensão entre roupas como reveladores do *self* e roupas como distintas do *self*, foi redistribuída em várias estruturas de aparência e de verdade que o ator vestido lutava para incorporar” (Monks, 2010, p. 59, *tradução nossa*).

⁴⁵ “Artistas modernistas e vanguardistas criaram figurinos que constituíam, radicalmente, novas versões de substância, *self*, profundidade, aparência e verdade no palco. Os figurinos eram seus meios para reconfigurar aquilo do qual o ator era feito, um caminho para redesenhar as fronteiras do *self*, e para re-imaginar a relação entre atores e objetos no palco. [...] Os figurinos eram os meios para criar essa infecção e incorporar *insights* sobre como se tornar uma nova pessoa para um novo mundo” (Monks, 2010, p. 77, *tradução nossa*).

Apesar de escrever sobre esses três movimentos⁴⁶ de modo encadeado e sucessivo, não pretendo afirmar aqui que as mudanças históricas em torno do figurino (e até mesmo do teatro) são sequenciadas e pontuais desta forma. Como eu já disse antes, as possibilidades coincidem em muitos momentos, além do que, desvios menores se estruturam simultaneamente. Basta observarmos que muitas práticas ritualísticas e cenas populares e da tradição se mantiveram ao longo dos tempos com suas lógicas, sendo inclusive atualizadas pelos corpos contemporâneos e criando alguns híbridos; ou ainda, se observarmos que a *Commedia Dell' Arte*⁴⁷ firmou uma composição de figurinos que presentifica arquétipos enquanto outras formas teatrais se mantinha distantes disso; ou ainda, se observarmos que as lógicas identitárias dos figurinos realistas e naturalistas se mantêm vivas mesmo com o advento da arte da performance e ainda atualizando seus contornos com o surgimento do cinema; ou ainda, se observarmos que ao lado de uma experimentação material dos figurinos na cena contemporânea, a vestimenta absolutamente cotidiana retorna à cena, sem ser justificada pela primazia do olhar sobre o texto, como é o caso de quando espectadores participam do Teatro do Oprimido⁴⁸ de Augusto Boal ou ainda nas performances de diversos artistas como Regina José Galindo⁴⁹.

Se tomarmos como referência uma abordagem foucaultiana que observa a história como uma genealogia, podemos notar que a ética proposta pelo pesquisador francês Michel Foucault assume a história muito mais como uma *trama* do que como uma *linha*. O esforço

⁴⁶ Destaco aqui a importância em fazer esta mesma análise dos movimentos do figurino na história do teatro brasileiro. Provavelmente, muitos aspectos irão coincidir com os já apontados neste ensaio em virtude das influências do teatro europeu e norte-americano nas formas teatrais ocidentalizadas, inclusive na América Latina e no Brasil. Identificar os pontos que escapam dessas referências pode trazer uma análise mais precisa sobre a expansão do figurino numa política e estética experimentadas no nosso país.

⁴⁷ A *Commedia Dell' Arte* é uma forma artística que surge na Itália, no começo do século XVI. Suas encenações apresentam situações com personagens característicos que representavam, de forma cômica e burlesca, os conflitos humanos. Os figurinos dessas personagens foram se transformando ao longo do tempo até tomar a forma característica que identificamos, com cores e formas marcadas que exageravam partes de seus corpos ou simbolizavam características de sua história e personalidade. Esses figurinos eram parte fundamental das sátiras sociais e apresentavam igual efeito cômico, misturando trajes sociais comuns refeitos de modo mais caricato (teatral), até alcançar uma imagem clownesca ou heróica; além das máscaras herdadas das práticas carnavalescas. Os atores e atrizes interpretavam sempre as mesmas personagens, mas de modo improvisado, dessa forma, tornavam-se figuras amplamente conhecidas pelo público justamente pelo seus figurinos (Berthold, 2006).

⁴⁸ O Teatro do Oprimido, também conhecido como Teatro-Fórum, foi desenvolvido pelo artista brasileiro Augusto Boal durante a década de 1960. Com forte cunho político e enfatizando a interação entre os/as artistas e a plateia, Boal propunha que os/as espectadores/espectadoras participassem da experiência teatral que se propunha naquele momento, recriando cenas que representavam situações reais e sociais a partir de seus próprios referenciais a fim de debater questões políticas importantes. Esse grau intenso de performatividade que Boal apresenta, traz para a cena a aparência do público enquanto público e reposiciona a teatralidade dos elementos presentes pelo jogo e pela convenção teatral.

⁴⁹ Regina José Galindo é uma artista da performance, nascida na Guatemala e que apresenta obras que debatem diretamente questões de gênero e feminismo a partir de seu contexto como mulher latino-americana; frequentemente, suas performances são realizadas com seu corpo nu ou vestido com peças de roupa de seu próprio guarda-roupa escolhidas pela cor ou pela funcionalidade da imagem.

em olhar para os vestígios, arquivos e outras materialidades do passado a fim de reconstituir seu percurso não nos levaria a identificar uma *origem pura* que revela algum tipo de essência. “O que se encontra no começo da história das coisas não é a identidade ainda preservada da origem - é a discórdia entre as coisas, é o disparate”. (Foucault, 1998, p. 18). Observar, então, a história do figurino é observar os *efeitos* de suas formas decantadas de uso (atuação), criação (composição) e observação (recepção) a fim de perceber como esse aspecto se comporta, como ele se enraíza na cena e o que ele modifica nesse sistema. “Saber, mesmo na ordem histórica, não significa ‘reencontrar’ e, sobretudo, não significa ‘reencontrar-nos’. A história será ‘efetiva’ na medida em que ela reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser”. (Foucault, 1998, p. 27)

A observação desses efeitos pode nos fazer perceber que o figurino promoveu *transformações* ou *transfigurações* do corpo nos estados cênicos, sendo a primeira uma operação sobre o sujeito e a segunda uma operação sobre a imagem. Um corpo está sempre *posicionado* no espaço; essa condição nos faz perceber, então, o figurino como algo que está entre esse corpo e esse espaço e, portanto, como aquilo que está visível no corpo quando este ocupa um lugar. É uma exterioridade que opera tanto sobre a matéria do corpo quanto sobre a matéria do espaço; e isso, faz ele ser contornado dentro do aspecto visual da cena. Mas, daí, qual seria a diferença entre observar (e criar) atores vestidos em uma cena de “O Rei da Vela” (1967) do Teatro Oficina e pessoas vestidas em um quadro de Candido Portinari, por exemplo - já que ambas as obras podem ser consideradas do ponto de vista da representação? Para lidar com essa questão, vamos considerar duas qualidades básicas: a teatralidade e a performatividade. Do ponto de vista do espectador, a teatralidade conduz à observação e memorização; enquanto que a performatividade conduz à participação e interação (podendo as duas qualidades coexistir na mesma experiência ou obra). Mas, do ponto de vista da composição (ou criação), ambas as qualidades compartilham a mesma estrutura radical ao configurarem um *acontecimento que se dá na continuidade do tempo*. O que é próprio da cena teatral e/ou performativa é que ela *não se interrompe*; diferentemente do cinema ou de outras estruturas audiovisuais que como sendo registros de cena, são criados a partir da sua possibilidade de interrupção (mesmo que o/a espectador/a tenha ilusão de continuidade). Ou seja, o que configura a teatralidade e a performatividade não seria apenas a presença corporal e espacial compartilhada, mas também uma condição temporal que se mantém tanto na criação quanto na recepção. Logo, sendo elemento fundamental na cena, o que há de teatral ou de performativo no figurino não é apenas sua relação com o corpo e com o espaço, mas também sua relação com o tempo.

Nesse sentido, vestir algo em cena pode ser menos *representar* e mais *mover*. Mas, espero não induzir aqui a uma defesa *contra a representação*, pois esta é também uma qualidade intrínseca da teatralidade. Inclusive, observando por um viés antropológico, há o fato de que a representação está implicada como forma relacional no cotidiano - representamos nossos papéis sociais e subjetivos a todo momento.

Uma filosofia do figurino não precisa considerá-lo como o centro da encenação, assim como nenhum outro aspecto cênico - muito menos o ator precisa ser centralizado deste modo para sustentar a teatralidade. Mas, o figurino também não é apenas coadjuvante de alguma coisa, como geralmente é considerado quando há uma hierarquia nos processos de criação - ainda que possa se adotar uma ética e política de criação por hierarquias, que irá gerar seus próprios efeitos. Uma filosofia do figurino o considera como parte fundamental, assim como todas as outras e que possui uma *movimentação própria* e interrelacionada com os demais aspectos. Quanto mais se reconhece essa potência de movência e presentificação do figurino, mais seremos capazes de investigá-lo e experimentá-lo.

O figurino nunca será “apenas” a vestimenta, e nem necessariamente se coincide com ela, embora o figurino se opere sob uma materialidade, seja ela inorgânica ou não (a pele). Mesmo tendo seus objetos de operação, o figurino é uma prática artística que, ao longo do tempo, deixa de ser apenas figurativa e representativa para ser também performativa, sugestiva e experimental. Torna-se, então, fundamental que possamos pensá-lo como uma linha de movimento que gera campos de relações através de materialidades posicionadas na superfície do corpo em cena. A questão é que nenhuma materialidade presente no mundo existe de maneira ilesa, ao contrário, está sempre atravessada por inúmeras relações com outros materiais, corpos, contextos, espaços, tempos e discursos. E nessa teia de relações, a matéria é apenas um dos pontos de convergência em que se manifesta o figurino. Não à toa, os conhecimentos técnicos da feitura de uma roupa não são suficientes para criar um figurino em si, assim como conhecimentos em marcenaria, por exemplo, não formam um/a cenógrafo/a.

Há um ato performativo que determina a roupa como figurino. A vestimenta existe enquanto matéria em algum lugar e alguém, ao manipulá-lo, selecioná-lo e vesti-lo, o determina como figurino. E, justamente pelo caráter subversivo da arte que essa matéria escolhida para ser vestida pode ser de qualquer ordem, inclusive algumas impensáveis para o uso cotidiano. É uma sentença que a roupa recebe e isso modifica tudo – modifica a relação dela com o corpo do artista, com o espaço e com o público. Logo, há um peso do conceito de figurino sobre a matéria que transforma nossa relação com ela.

Se a própria roupa do cotidiano é atravessada pela moda, pela política, pela sociologia e outros aspectos culturais, econômicos e sociais; o figurino como prática finda por mexer com esses objetos vestíveis, que já carregados dessas mesmas relações encontram também os discursos próprios do campo da arte. Esse encontro pode afirmar as relações já existentes no cotidiano, mas pode também contradizê-las ou desarticulá-las; o objeto do figurino é desnaturalizado em cena enquanto puro efeito dos dispositivos políticos e sociais, pois ele também *cria* suas próprias relações de poder. Por isso que relacionamos o figurino com tantos aspectos diferentes, porque ele também *materializa pensamentos*; e é essa materialização de pensamentos que me interessa neste ensaio. Porque a filosofia do figurino, também se apoia numa crítica do figurino que não se contenta com o campo descritivo e ilustrativo, e que adentra o campo semiótico e/ou da presença da materialidade em si. Trago ênfase para esse “e/ou” porque o figurino não precisa, necessariamente, significar algo, como já foi dito; e a análise crítica dele não precisa corresponder a uma tentativa de tradução dos signos presentes na imagem do corpo composta para a cena.

É comum nossa tendência por buscar significados para tudo o que é capturado pelos nossos sentidos, como modo de apropriação racional que valida a relevância daquela experiência. Gumbrecht reitera que a caminho do que nomeamos como Modernidade no Ocidente, tendemos a perceber que o “mundo é inicialmente – [...] – uma superfície material a ser interpretada. Interpretar o mundo quer dizer ir além da superfície material ou penetrar nessa superfície para identificar um sentido (isto é, algo espiritual) que deve estar por trás ou por baixo dela”. (Gumbrecht, 2010, p. 48). Tomando essa lógica apresentada por Gumbrecht, nas análises do figurino tendemos, de modo recorrente, a percebê-lo como uma superfície que revela outras coisas ocultas (a essência) e que nossa função seria revelar esses significados, interpretá-los, desvendando o que se quer dizer com aquela composição. Mas, nem sempre queremos *dizer* algo ou cria-se uma aparência para significar outra coisa que não sua própria presença e manifestação de suas texturas, cores, formas em relação aos sentidos do corpo de quem cria e de quem interage com a obra. E para lidar com a presença de certos figurinos ou obras performativas centradas no corpo vestido/despido, precisamos de outra atitude enquanto espectador/a onde permitimos o afeto.

No fim das contas, pode ser impossível evitar atribuir sentido a uma epifania estética ou a um objeto histórico. Mas em ambos os casos (e por razões diferentes) defendi que nosso desejo de presença será mais bem servido se tentarmos parar por um momento antes de começarmos a construir sentido. (Gumbrecht 2010, p. 156).

E para que serve esse esforço em associar filosofia e figurino? Porque esse esforço é também uma urgência de muitos pesquisadores e pesquisadoras na área onde se escreve para estabelecer discussões em que o exercício contínuo do pensamento esteja aliado às investigações técnicas e experimentações práticas sobre o figurino. No cotidiano, nós vivemos uma situação imprevisível. Na cena, nós observamos uma situação formatada. Obviamente que há uma dimensão teatral no cotidiano e uma dimensão performativa e real na cena. Mas, na vida, nos vestimos para interagir, para sermos observados em unidade, mas também em relação ao espaço, à coletividade e a nossa ação desempenhada. Conquanto, também nos vestimos para viver, para estar no mundo, sem que a observação seja uma dimensão considerável. Na cena, parece que estamos diante da mesma coisa, mas não exatamente. Na cena somos autorizados a experimentar formas sem limites para que observando os corpos em um acontecimento cênico, algo dessa situação se torne visível a partir de um ângulo privilegiado de observação, e no caso do figurino, temos algo que (só) pode ser visível pela matéria vestível. Quadros *em movimento* estão sendo compostos na cena. Não é a beleza superficial da cena que nos interessa, mas o pensamento que ela revela, o pensamento que está contido na cena em si, o pensamento-matéria do qual ela é feita e que afirma a funcionalidade poética-ética-política da arte. É menos o princípio da moda, é mais o princípio da cultura vestimentar; pois a moda é um derivado contemporâneo dessa cultura ancestral. Mas, é também menos o princípio da cultura vestimentar e mais o princípio da teatralidade e da performatividade. A nossa relação de composição com as superfícies do corpo estão enraizadas em nossas habilidades relacionais.

Se as superfícies são as matérias do/a figurinista, elas podem servir aos processos de identificação, mas pode também simplesmente mover, manipular tecnicamente, virtualizar, apresentar outras formas específicas, articular interatividade e relação, evidenciar ou usar a sensorialidade da cena. E tudo isso serve a algo externo, seja uma interação ou uma observação. E para deslocar a criação a ser observada do ponto de vista puramente imagético, é a associação do figurino como elemento da gestualidade que oferece as pistas da teatralidade deste aspecto. Mesmo que você, atriz, tenha uma relação íntima com um sapato de salto alto amarelo usado em cena que foi de sua falecida avó, em uma compra que ela fez numa viagem para a Argentina onde conheceu seu avô; e que você identifique esse sapato como um aspecto subjetivo fundamental para atuar sua personagem. Para o público, é apenas um sapato de salto amarelo qualquer, que inclusive pode ser percebido apenas por alguns segundos iniciais e logo após desaparecer na percepção se seu movimento não for elaborado em cena. A ação artística consiste em tornar visível o movimento do figurino, as qualidades

dos seus objetos, seus usos particulares, a memória que ele carrega, a narrativa sobre ele, seus símbolos, suas evidências, suas transformações, enfim. Para a cena, a roupa é uma matéria sensorial e dramaturgicamente manipulável para evidenciar alguma investigação a partir da lógica cultural que ela oferece.

Pensar no *vestir* ou do *despir* pode ser uma forma consistente de lidar artisticamente com esse aspecto. Vestir significa cobrir ou revestir. A ação básica do figurino como sendo a ação de cobrir um corpo, como destacou a figurinista e pesquisadora Amabilis da Silva (2005), deve ganhar autonomia em relação aos princípios da moda e aos princípios moralistas. Podendo ainda ampliar o entendimento desse verbo (cobrir) para uma ação de composição da cena, não apenas da imagem do corpo. Pode-se compor de forma material, formal, colorante, relacional, simbólica, radical. Identificando qual a qualidade e o gesto dessa composição; e qual questão mobiliza essa composição. Assim, saímos da ênfase na modelagem, onde frequentemente se cria esculturas na cena; para uma transformação da matéria sobre o corpo *no tempo*. O que se transforma, portanto, é a percepção do público e a encenação em si.

II

O que é o Figurino?

Qual o conceito de *figurino*? É possível encontrar uma definição que abarque as múltiplas práticas possíveis? Ao conceituar figurino estaríamos falando de uma materialidade ou de uma relação ou de ambas e outras coisas a mais? Seria o figurino uma silhueta do corpo em cena, como um contorno a ser preenchido de formas inimagináveis? Seria o figurino uma trilha de imagens em transformação contínua deixando vestígios sensoriais no público?

Para pensar essa problemática, trago os pensamentos dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari que no livro “O que é a filosofia?” (2010) discorrem sobre conceitos, ideias, afectos e perceptos. Recorro a esses escritos na tentativa de encontrar pistas que apontem para o movimento que as pesquisas em figurino costumam fazer, de pensar esse elemento cênico não apenas na prática de seu processo criativo, mas buscando extrair dele análises, histórias, abordagens, metodologias e, também, filosofias. Entendendo o ato de *pensar sobre* como uma prática que reconfigura a própria ação e o status do figurino em si.

Segundo Deleuze e Guattari (2010) não há conceitos simples, pois cada um deles é definido por certos componentes que apresentam uma multiplicidade. É justamente essa multiplicidade que confere ao conceito um contorno irregular, na concepção dos autores. Dessa forma, “[...] o conceito é uma questão de articulação, corte e suposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas é um todo fragmentário” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 27). A elaboração desses conceitos atende a nossa necessidade de resolver problemáticas apontadas na prática, circunscrever os limites de algo e colaborar no desenvolvimento do pensamento sobre esse algo. Mas, na leitura dos filósofos é notável como o próprio conceito enquanto prática não é uma sentença estável, mas algo que vai sendo reelaborado a partir das novas problemáticas que surgem atreladas à definição que estava antes posta.

Se pensarmos nas tentativas de definir o que é figurino e seus constantes escapes a partir das práticas infinitas no campo das artes, que reconfiguram o próprio conceito, a elucidação de Deleuze e Guattari faz jus à crise posta. E tendo o conceito como “uma heterogênesse, isto é, uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 32) que podemos perceber como as pesquisas em figurino parecem indissociáveis dos estudos em várias áreas correlatas que ressignificam o termo e oxigenam a discussão.

No entanto, os autores também pontuam que é a filosofia que produz conceitos, enquanto a arte produz seres de sensação, a partir de perceptos e afectos. Sendo o conceito um ato do pensamento – a operação do próprio pensamento – mas não como uma proposição e sim como centros de vibração (Deleuze, Guattari, 2010). Mesmo que figurino se trate de uma prática artística dentro das artes cênicas, e que o figurinista seja um artista em si; as práticas de pesquisa em figurino, sejam nos espaços formais ou informais de educação, configuram esses atos de pensamento com contornos filosóficos.

Portanto, enquanto pesquisa, estamos diante de seu caráter duplo, nos debruçando sobre o figurino como conceito e, ao mesmo tempo, lidando com ele como arte, produzindo afectos e perceptos, ou ainda *seres de sensação* como pontuam Deleuze e Guattari (2010). O figurino se torna conceito quando estudado, problematizado e reelaborado em teorias, o que nos leva às filosofias do figurino, às histórias do figurino, às pedagogias do figurino, entre outras abordagens relacionais. E é nessa duplicidade que a teatralidade e a performatividade do figurino se instauram e o apresenta como um espaço aberto para novas proposições.

Se a investigação do termo, indissociável das análises e percepções da prática, não cessa de inquietar artistas e pesquisadores/as, possivelmente estamos diante do *figurino* como arte e como filosofia em busca de uma radical simbiose onde teorias e práticas possam suscitar diálogos e provocações. No entanto, mais importante do que hierarquizar definições ou encontrar a mais adequada, é perceber as nuances das afirmações como vibratórias da prática e do pensamento sobre figurino; considerando a expansão do conceito como uma exploração dos contornos do termo e da criação.

Questionar-se sobre *o que é figurino* é uma constante reelaboração da prática pensando a nomenclatura, disfarçada de simples pergunta, mas que aponta para essa infinidade de relações possíveis entre o figurino, o corpo, o tempo, a cena e para além dela. É esse questionamento que faz a pesquisa habitar outros campos para além da técnica e alcançar os afectos e os perceptos possíveis de serem suscitados pelo figurino enquanto prática artística. Um movimento que induz outras pedagogias, que é impulsionado pelas múltiplas práticas e que sugere a possibilidade de se pensar a própria cena a partir, também, desse elemento.

Certo, mas... o que é o figurino?

A palavra *figurino* tem origem latina e é acrescentada ao dicionário do português brasileiro apenas em meados do século XX. O termo é derivado da palavra *figura*, que por sua

vez é derivada da palavra *fingere* ou *figurare* . A primeira significa *forma, aspecto, aparência, sombra* e a segunda e a terceira palavra são verbos que significam, ambas, *dar forma, moldar, modelar, esculpir, dissimular, fingir* (Vieira, 2016, p. 160). Essa etimologia nos faz perceber que o uso da palavra nas práticas das artes da cena, tem relação com “criar uma pequena forma”. Esses mesmos radicais geram outras palavras semelhantes em diferentes idiomas como *figurinen* e *figurines* em alemão e francês, respectivamente, que significam *estatueta* ou *estátua pequena* ; no espanhol, gerou a palavra *figurín* que significa *pequeno desenho* ou *modelo para roupas de moda* . Se no português a palavra passa a ser usada para as práticas nas artes da cena, em outros idiomas ela serve para o campo das esculturas, embora também sejam citadas em textos que remetem ao figurino cênico; mas ambas lidam com a criação de pequenos modelos que imitam a forma humana. O “pequeno” aqui parece fazer mais alusão a ideia de réplica do que somente ao tamanho. Pensar a criação de figurinos como uma criação de figuras para a cena, não parece uma associação tão deslocada da realidade, ainda mais se tomamos figuras mais como *formas moventes* em cena do que como identidades ou subjetividades específicas.

Quando falamos de figurino, não estamos falando de peças de roupa. Essa pode ser uma conclusão básica para profissionais que lidam com esse aspecto cênico cotidianamente, mas para a maioria das pessoas, figurino e roupa são tomados como equivalentes. Basta pensar no espanto de algumas pessoas quando dizemos que nudez também é figurino; mesmo que em suas rotinas, adornar e/ou marcar a pele do corpo sejam práticas comuns. Expandindo essa noção, podemos pensar de modo mais complexo e dizer que figurinos podem se assumir como materialidades vestíveis que se colocam sobre o corpo do/a artista em cena, incluindo sua própria pele, com funções diversas para a dramaturgia e conexões diretas com os demais aspectos da cenografia.

Quando pontuamos a ideia de *materialidades vestíveis* estamos dando ênfase às possibilidades infinitas de materiais que podem estar sobre o corpo em cena; nesse aspecto a experimentação criativa torna-se campo infinito e instigante de investigação. Pois o corpo, é um espaço irregular, orgânico e movente que precisa estar em diálogo consciente com essa composição material que irá cobri-lo.

No entanto, compreender figurino e materialidade vestível como equivalentes também não é suficiente para lidar com esse elemento. Isso porque o figurino não é a matéria em si – seja ela qual for que esteja sobre corpo – figurino é um estado que esta matéria adquire ao se colocar em relação com o corpo em cena e a cena cobra um estado de continuidade temporal que torna o figurino uma linha de movimento. Ele diz respeito aos gestos de vestir/despir o

corpo para estar em cena e estabelecer um acordo com o/a espectador/a de que, dali em diante, o/a artista que ele/ela assiste elabora ações, movimentos e falas condizentes e/ou mobilizados por este estado e aparência pré-determinados, seja ele roteirizado ou improvisado com finalidades artísticas, e vestido ou despido para tal situação. Dessa forma, todos os elementos postos em cena tornam-se signos e/ou presenças a serem interpretadas e/ou sentidas a partir da situação elaborada pelo/a artista. O corpo como elemento visível e sua relação íntima com a matéria sobre ele, que se torna figurino, é um dos elementos fundamentais e de grande impacto sensorial na cena. Mas, também não é puramente uma imagem estagnada, porque a cena não é uma arte pictórica; o figurino é uma imagem no tempo.

Imaginemos um/a artista que usa uma vestimenta do seu próprio guarda-roupa como figurino para uma cena, ou uma roupa icônica como um vestido de casamento de sua mãe, ou ainda elementos corriqueiros de um supermercado como o pó de cúrcuma. A roupa cotidiana, o vestido de casamento da mãe e o pó de cúrcuma podem ser percebidos como figurinos quando estão em cena; do contrário, são peças e materiais cotidianos com funções outras que não são artísticas. Cito esses exemplos para compreendermos a ideia de composição de um figurino para além da confecção de peças ou materiais exclusivos para a encenação ou performance. Além disso, quando esses elementos estão presentes em cena como figurinos, cobrindo o corpo, eles estão servidos à percepção do público. A cena ao se desenvolver no tempo vai articulando inúmeras outras sensorialidades, e caso o figurino permaneça estagnado, a percepção do olhar vai fazer o elemento desaparecer ao longo do tempo.

Se o figurino se manifesta na relação e no tempo, sendo um ponto de convergência entre várias tensões que o corpo em cena estabelece com o mundo, é importante pensar sobre o que seria uma análise dos figurinos. Nesse sentido, a descrição é apenas um primeiro passo onde se identifica a aparência corporal do artista em cena para a partir daí, elaborar criticamente as relações postas e sugeridas. Segundo o pesquisador Cássio Hissa, poderíamos tentar explicar o mundo como ele é e não apenas descrevê-lo, pois a descrição é apenas o passo introdutório da explicação. “[...]desvelar o que não está à mostra e explicar o mundo como ele é. Mas vemos o mundo como a nós mesmos. E não temos acesso ao mundo tal como ele é porque ele está em toda parte e em cada cultura, sociedade, comunidade, sujeito”. (Hissa, 2013, p. 36). Ou seja, há outros passos a serem seguidos em uma análise para que se estabeleça um diálogo crítico com o figurino, enquanto obra artística, destacando que esse diálogo será determinado tanto pelo contexto de quem observa quanto pelo contexto de quem cria, e que esses arredores devem ser levados em consideração para que se alcance os pensamentos que o figurino em questão materializa.

A descrição e identificação das personagens pelas suas aparências são insuficientes para uma análise do figurino, inclusive porque esses próprios parâmetros já não correspondem a muitas das práticas artísticas cênicas contemporâneas. E quando não há personagens? E quando não há sequer história? E mesmo que haja esses dois elementos, não seria o figurino também uma possibilidade de discussão sobre as relações sociais, políticas e culturais das figuras apresentadas; sobre as operações formais de teatralidade e performatividade; ou ainda uma possibilidade de discussão sobre processos criativos e contextos de criação onde aquela obra se desenvolve?

Cito como exemplo, o texto “Cooking: Studying Film Costume Design” de autoria de Drake Stutesman (2021), onde a autora escreve sobre como analisar figurinos para o cinema, considerando seus contextos e outros aspectos relevantes. A partir disso, ela analisa o figurino de Marlene Dietrich no filme “Morocco” (1930) e o figurino de Marlon Brando no filme “Um Bonde Chamado Desejo” (1951). Nesse texto, a autora busca compreender o que representava o uso daquele traje naquela cena e em relação com aquele corpo que o veste. Dessa forma, ela não apenas traduz um significado para o figurino, mas revela sua ação. Revelar sua ação não corresponde a descrever a cena, visto que não precisaríamos de um texto para isso, bastava assistir ao filme; ao invés disso, corresponde a discorrer sobre como aquele corpo vestido age em seu contexto e o que ele instaura ao seu redor, mostrando como ele materializa um pensamento, uma intenção, uma provocação – ou talvez, até uma adequação.

Pesquisadores como Sofia Pantouvaki e Peter McNeil (2021) sinalizam sobre como tendemos a desenvolver análises considerando apenas os aspectos visuais e finais do figurino. Sem se reduzir a esses aspectos, que outras questões podem ser analisadas ao se desenvolver uma observação crítica sobre um figurino?

Primeiramente, é importante pensá-lo sempre em relação à teatralização de um corpo em cena e não apenas como um objeto; porque ele não somente cobre uma nudez, mas ativa um tempo, um espaço e uma presença que interferem diretamente no desempenho do/da artista em cena. Além disso, destacar a dinamicidade e performatividade dessa relação, percebendo como ela se transforma (n)a cena, (n)o corpo e (n)o espectador.

In so doing, it aims to contribute towards a new understanding of how costume actually “performs” in time and space and how costume shapes cultural and social ideas, even new representations of humanity, including multiplicities and

intersections of racial, gendered post-colonial and sexual identities⁵⁰. (Pantouvaki, McNeil, 2021, s/p)

Pensando nessas múltiplas representações e inclusive transgressões associadas aos figurinos, e considerando ainda que os contextos do/a artista e do público são indissociáveis da experiência de fruição da obra; identificar o/a figurinista e sua trajetória tornam-se importantes para compreender o pensamento que ele/a vem elaborando em suas criações. Se aproximando da obra através do/a figurinista, podemos revelar o que ele/a estava pensando ao criar e propor certo traje e qual a relação encadeada entre essa criação e as outras que a antecederam. Pois o corpo que cria é também um corpo que acumula saberes e vivências. E sabendo que os processos de criação cênica se dão em agrupamentos, podemos nos debruçar também sobre como os/as demais profissionais envolvidos na criação da obra se relacionam com o figurino, seja enquanto adequação técnica ou enquanto *leitmotiv* criativo.

Compreendido isso, há também uma relação intrínseca entre espaço e corpo, cenário e figurino, paisagem e traje que não pode ser desconsiderada. No cotidiano, nos vestimos a partir dos espaços que iremos transitar, porque o vestir-se é, na maior parte das vezes, uma ação relacional com o mundo. Nesse contexto, escolhemos obedecer ou desobedecer às normas instituídas para aquele espaço. Na cena, essa lógica pode se repetir. Seja a cena instaurada no palco, em espaços não convencionais ou nas ruas. O figurino é criado para que o corpo em cena possa habitar certa cenografia, ou o próprio figurino determinar que cenografia servirá de paisagem para aquele corpo vestido. A problemática não está apenas em vestir o traje, mas usar esse traje em determinado contexto. Percebam que, aqui, paisagem, corpo, cenografia e figurino não precisam corresponder a uma estética realista. Junto a essa situação de um corpo posicionado no espaço, não podemos desconsiderar que o acontecimento cênico se desenvolve na temporalidade da experiência e que, portanto, o figurino também tem um percurso temporal a desenvolver.

E um último aspecto, não menos importante, que pode ser considerado na análise sobre figurino é a recepção do público. Stutesman (2021) destaca esse aspecto em seu texto e revela ter entrevistado algumas pessoas que foram público dos filmes, por ela citados, em ocasião de suas exposições nos cinemas. Perceber como o público reage a presença de certas imagens do corpo em encenações, performances, filmes, traz para o campo da crítica uma parte relevante da experiência estética e articula a relação da obra com a sociedade onde ela

⁵⁰ “Dessa forma, isso [a publicação do livro] almeja contribuir, através de um novo entendimento de como o figurino, na realidade, ‘performa’ no tempo e no espaço e de como o figurino molda as ideias sociais e culturais; inclusive novas representações de humanidade incluindo multiplicidades e interseções de identidades raciais, de gênero pós-colonial e sexuais” (Pantouvaki; McNeil, 2021, s/p, *tradução nossa*).

foi criada e suas reverberações. Embora, isso possa dizer mais de uma possível influência do figurino na moda, do que necessariamente, de seus efeitos dentro da encenação.

Existe um efeito de presença que se deseja alcançar a partir da escolha do figurino. Há um efeito pré-estabelecido para cada peça de roupa ou material a partir das relações culturais, políticas, sociais que estabelecemos; o/a figurinista joga com esses efeitos e muitas vezes nem busca um lugar de adequação ou de estar “bem resolvido”, mas ao contrário, busca um deslocamento das expectativas sobre como as imagens deveriam ser.

Não é incomum que, nos primeiros encontros de experiências pedagógicas para formação de saberes sobre o figurino, os docentes questionem: o que é figurino?

Apesar de ser uma questão curta e aparentemente simples e óbvia, ela é suficiente para preencher aulas inteiras de dúvidas, proposições e inquietações. A dificuldade em alcançarmos uma exatidão na resposta é refletida nas múltiplas definições propostas pelos alunos e alunas que ao mesmo tempo em que contemplam uma realidade prática, criam vazios para outras. O que nos faz pensar que *figurino* não é apenas a nomenclatura de uma materialidade, mas sim uma linguagem, uma prática, uma linha de movimento, um campo de pesquisa e de relações. Se a história das artes da cena, ao longo dos anos trouxe mudanças nas encenações, nas dramaturgias e em outros aspectos cênicos, obviamente que tudo isso reverbera no figurino e modifica seu entendimento.

Se a origem das expressões cênicas é percebida desde os povos originários, com práticas ritualísticas que já apresentavam características de representação próximas ao que conhecemos por teatro e dança, o uso de indumentárias específicas para essas situações vêm desde esse período. Segundo a pesquisadora Beatriz Pires (2019), o uso de vestimentas em práticas rituais antigas se fazia necessário como invólucros que evocavam o sagrado ao corpo em êxtase ou em conexão com a representação do divino.

A autora destaca como a indumentária dos xamãs em práticas ritualísticas se constitui como um microcosmo, uma forma de acessar as energias, espacialidades e situações para além do cotidiano e que religavam humano e transcendência. Se essas práticas configuram a origem das práticas cênicas, essas vestimentas como microcosmos configuram uma das origens do que hoje chamamos de *figurino*. E ao longo do tempo, a funcionalidade, prática, pensamentos, evocações e experimentações desse invólucro do corpo em cena vai se modificando e acompanhando as próprias revoluções percebidas nas artes cênicas.

As pesquisas de Adriana Vaz Ramos (2013) também corroboram com essa identificação, quando destaca que:

Nas formas pré-teatrais, utilizadas por indivíduos de diferentes sociedades arcaicas em seus rituais místicoreligiosos, vestir-se de modo diferenciado do cotidiano, valer-se de máscaras e adereços específicos e utilizar pigmentos sobre a pele do corpo formam os índices mais notáveis primordialmente usados para estabelecer comunicação com outra realidade por meio da transformação do aspecto físico. Portanto, podemos dizer que, por meio da alteração da aparência física, nossos ancestrais buscavam alcançar as esferas do sagrado e do imaginário. (Ramos, 2013, p. 16).

Em diferentes partes do mundo, práticas cênicas investigaram e praticaram diversas formas de envolver o corpo e transformar suas aparências, desde rituais a manifestações populares e outras práticas em teatro, dança e performance. Estejamos diante de um corpo vestido ou despido em cena, a escolha por uma aparência, para uma imagem do corpo a ser apresentada sempre esteve presente, das formas mais intuitivas às mais elaboradas. Talvez porque, como disse o multiartista brasileiro Flávio de Carvalho, um dos precursores da arte da performance no país: “A moda do traje é a que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem”. (Carvalho, 2010, p. 16).

Seja no cotidiano ou nas práticas artísticas e de representações, o que envolve o corpo é uma escolha que atravessa múltiplas intencionalidades, curiosidades, proposições entre obediências e desobediências, adequações e inadequações aos padrões sociais vigentes. Inevitável não se experimentar em cena o corpo vestido, traduzido, vigiado, expressivo e potente que vivenciamos.

Na tradição do teatro ocidental com suas heranças do teatro europeu, em contraposição aos microcosmos evocados nas vestes dos xamãs em rituais dos povos originários, vivemos uma prática que privilegiou a narrativa e o texto dramático, priorizando a elaboração e apresentação de personagens que eram codificadas por sua indumentária. A caracterização dessas figuras trazia leituras sobre seus aspectos físicos, sociais e psicológicos. A influência das tradições do teatro europeu na história do teatro brasileiro, em decorrência dos processos de colonização sofridos que insistiram no apagamento das práticas artísticas já existentes aqui pelos nossos povos originários, trouxe um deslocamento das relações entre o sagrado e os invólucros dos xamãs para uma relação de adequação ao espaço-tempo pelos figurinos das personagens.

Com as experimentações artísticas do início do século XX e o advento da arte da performance, das vanguardas artísticas europeias e outras práticas que fundem arte e cotidiano, além de provocar as fronteiras entre as linguagens e seus próprios conceitos, há uma revisão da prática cênica difundida até então. Junto a isso, artistas do teatro e

encenadores já investigavam formas de praticar um teatro que atribuía outras relações com o texto e com propostas estéticas para além do realismo e do naturalismo. Se a própria concepção de cena é modificada, todas as outras dimensões da cena também serão. A ideia de corpo se modifica e, portanto, a de figurino também.

A nomeação da indumentária utilizada em práticas cênicas como *figurino*, no Brasil, recupera diversas formas de criação, apresentação e elaboração dessas materialidades que se vestem ao longo do tempo, desde as práticas rituais que originam as artes da cena até as experimentações contemporâneas e sua performatividade. Se esse termo, *figurino*, abarca também essas transformações, como pensar em defini-lo se a própria prática artística se ocupa de expandir suas definições?

Podemos observar cenas que apresentam fronteiras muito tênues com o cotidiano, e a roupa usada pelo artista em cena pode ser algo que ele escolheu do seu armário, saiu de casa, pegou uma condução até o local de apresentação e com aquela mesma aparência colocou-se em cena. O figurino seria então o estado da vestimenta no intervalo em que a cena se inicia e se encerra? Podemos notar composições de figurinos que partem de qualquer referencial, de um projeto desenhado e confeccionado inteiramente para aquele processo criativo ao do guarda-roupa dos artistas ou de outras pessoas, de brechós, de acervos, de obras cênicas apresentadas anteriormente. O figurino pode rejeitar a materialidade têxtil e surgir de outras materialidades, inclusive as não-sólidas. O figurino pode fundir-se com outros elementos de cena e assumir o seu próprio estado enquanto simultaneamente é luz, cenário, mascaramento, maquiagem, adereço. O figurino pode inclusive cobrir outros corpos que não os dos atores e das atrizes?

Arriscar-se a definir figurino enquanto este flerta com a moda, a encenação, a performance, a dança e se torna um conceito e prática flutuante, cambiante, que se modifica continuamente porque a própria prática cênica se modifica continuamente. A tentativa talvez não seja a de buscar a redução do termo a uma frase, embora o esforço da escrita e da definição sejam fundamentais para a elaboração de pesquisas e pensamentos na área; mas sim de nomear para expandir os horizontes e englobar outros pontos de vista.

A crise do termo no Brasil

Se a pesquisa acadêmica em Artes Cênicas no Brasil é recente, em relação às pesquisas em outras áreas de conhecimento, as pesquisas em figurino são mais jovens ainda. No entanto, a profusão de artistas, pesquisadores e pesquisadoras que passam a se debruçar

sobre essa prática contribui significativamente para o desenvolvimento e disseminação das reflexões sobre o figurino em uma velocidade considerável.

Ainda na busca da compreensão do conceito de figurino, o próprio termo tem se mostrado por vezes insuficiente para dar conta de tantas relações e reflexões gerando uma recusa por alguns, proposição de outros termos por outros, enquanto, em contrapartida, ainda é amplamente utilizado nas práticas cênicas e em fichas técnicas nas produções profissionais. É válido ressaltar que muito do questionamento sobre o termo *figurino* vem da associação constante que se faz com a prática teatral e com a ideia de que ele veste uma personagem atendendo a uma série de expectativas e características identitárias previamente estabelecidas. Outro ponto de recusa é pela confusão que o termo instaura na língua portuguesa falada pelos brasileiros, onde figurino pode aparecer para qualquer campo de apresentação cênica ou produção audiovisual, incluindo os trajes vestidos por apresentadores e apresentadoras de televisão, por exemplo; e pode chegar inclusive a ser confundido com indumentárias de uso cotidiano, sem nenhuma função cênica.

Com o advento da arte da performance, com as experimentações em dança e com a própria performatividade invadindo o teatro e desconstruindo noções de narrativa e personagem, os invólucros sobre o corpo do/a artista em cena permanecem, mas com outras abordagens, experimentações e intencionalidades.

Dessa forma, pretendo trazer a seguir, de forma resumida, outros termos associados ao figurino e propostos por diferentes pesquisadores e pesquisadoras da área no país. Ao trazer esses apontamentos, não intento criar hierarquias sobre as pesquisas, nem definir qual o “melhor substituto” ao termo - inclusive porque assumo que não adotarei outro termo para a palavra figurino nesses escritos; mas sim identificar a multiplicidade em torno do conceito de *figurino* e como cada pesquisa traz para a discussão possibilidades de repensar práticas e teorias que fomentam complexidades.

O professor e pesquisador Fausto Viana junto com a professora e pesquisadora Carolina Bassi afirmam o termo *traje de cena* como forma de especificar a indumentária usada nas artes cênicas, a partir da categorização comum aos museus europeus que dividem os trajes em roupas militares, trajes eclesiásticos e civis. Segundo o autor e a autora, dentro do traje civil, há ainda uma subdivisão usada pelos acervos dos museus que consistem em: traje social, regional, profissional, roupa interior, traje de cena e traje de folguedos (Viana, Bassi, 2014). Para ambos, o termo *traje de cena* indica a indumentária usada em diferentes manifestações cênicas e acaba sendo mais específico do que o termo *figurino*, que na língua portuguesa pode inclusive se confundir com outras vestimentas que não necessariamente as

utilizadas em cena, como dito anteriormente. Em publicação em parceria com a pesquisadora Isabela Velloso, Viana traz uma definição ainda mais precisa usando ambos os termos como equivalentes:

O traje é concebido, por princípio, não importando em que momento se dá sua inserção na criação da cena, a partir da solicitação cênica, ou seja, o traje de cena é, a priori, representação, ficção a ser narrada e sua realização não se configura como mero instrumento para comunicar. O figurino define não apenas o espaço, ao dele ser parte – “Figurino é cenografia” (FAUSTO; PEREIRA, 2015, p. 4) –, mas ajuda a constituir o sujeito ao criar um modo de estar, sentir-se e comunicar-se. O figurino é a resultante da relação deliberada e intencional, que se quer estabelecida, entre o traje e outros sistemas de comunicação – maquiagem, cabelo, adereços, iluminação – compreendendo assim uma metalinguagem da roupa como representação (Viana, Velloso, 2018, p. 10-11).

Se por um lado o termo *figurino* e *figurinista* continuam sendo amplamente utilizados por artistas em trabalhos profissionais e fichas técnicas, mesmo em produções com caráter performativo e contemporâneo; por outro, alguns artistas acabam recusando o mesmo termo pelas associações comuns com a ideia de teatro narrativo e personagem⁵¹. Se o termo *figurino*, mesmo com ampla utilização, apresenta esses problemas de conciliação em muitos momentos na prática, o termo *traje de cena* não ofereceria a mesma resistência, mas, segue no Brasil, sendo adotado mais frequentemente em algumas pesquisas acadêmicas específicas.

A professora, pesquisadora e figurinista Adriana Vaz Ramos (2013) sugere o uso do termo *design de aparências* diferenciando de *figurino*, como sendo duas possibilidades de caracterização visual que se distinguem pelos processos criativos e intencionalidades. A autora destaca que costumamos usar o termo *figurino* para se referir a aparência geral do ator ou da atriz em cena, embora este ainda esteja mais associado à vestimenta; enquanto, que a aparência do ator ou da atriz engloba outros aspectos para além disso, como acessórios, maquiagem, cabelo e adereços.

⁵¹ Durante a minha pesquisa de mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em 2014, pude entrevistar oito artistas brasileiras da performance para tratar sobre seus trajes em cena: Fause Hatén (SP), Luara Learth (DF), Maycira Leão (SE), Maria Eugênia Matricardi (DF), Pâmella Cruz (SP), Rubiane Maia (ES), Elisabete Finger (PR) e Tania Alice (RJ). Ao serem questionadas sobre o uso do termo *figurino* para designar os trajes em cena, artistas como Pâmella Cruz, Tânia Alice afirmaram que nomeiam como figurino – mas sempre enfatizando a não correspondência com a ideia de personagem e sim com a extracotidianidade da cena; enquanto que artistas como Elisabete Finger, Fause Hatén, Luara Learth, Maria Eugênia Matricardi, Maycira Leão e Rubiane Maia afirmaram não se sentirem contemplados com o termo para falar de seus trajes em performance, embora as respostas tenham, frequentemente, mais caráter de dúvida do que de completa negação (Sousa, 2015). Para além dessas artistas, recentemente, realizando outros estudos sobre as vestimentas usadas em performance ou em teatros performativos, em 2020, indaguei aos artistas potiguares Franco Fonseca e Marcone Soares sobre as roupas usadas em suas performances e videoperformances e ambos afirmavam reconhecê-las como figurinos pelo caráter “teatral” que elas tinham (vestimentas mais exageradas e fora dos padrões cotidianos); assim como a figurinista Melina Schleder também afirmou o mesmo ao nomear como figurinos os trajes que ela elaborou para a obra teatral e autobiográfica “Stabat Mater” (2019), onde a atriz Janaína Leite (SP) representa a si mesma em cena.

Ramos (2013) compreende a obra artística como sistêmica e que, portanto, exige uma leitura relacional para levantar outras compreensões. Para tanto, ela utiliza referências da semiótica para produzir leituras críticas sobre a área. Trazendo uma abordagem que considera signo e significante a partir das aparências dos atores e atrizes em cena, a autora destaca que algumas caracterizações visuais são apenas ilustrativas, enquanto outras sugerem experimentações e leituras que expandem essa possibilidade. Associando a ideia de figurino a essas práticas ilustrativas, Ramos considera o termo reducionista e insuficiente para lidar com outras proposições artísticas emergentes. Nas palavras da autora:

Assim, termos frequentemente utilizados no meio profissional, como *figurino* ou *indumentária*, não são mais suficientes para expressar o percurso de nossas reflexões a esse respeito, pois não contemplam a visão sistêmica de linguagens que atuam na construção da informação emitida pela aparência de um ator em um espetáculo. (Ramos, 2013, p. 20, *grifos da autora*).

O que a autora pretende é sugerir um outro termo para designar o aspecto visual do corpo dos atores e atrizes que possa contemplar roupas, acessórios, maquiagens e cabelos. Para ela, *design de aparências* e *figurino* são dois modos diferentes de operacionalização da linguagem da caracterização visual (Ramos, 2013); sendo que o figurino não contempla formas mais experimentais de dialogar com a cena para além da correspondência figurativa com a narrativa.

Se o termo sugerido pela autora busca contemplar formas práticas expandidas de criação e experimentação do que é nomeado como *figurino*, a sugestão do novo termo também não é amplamente utilizado em projetos profissionais e fichas técnicas. Mesmo em obras teatrais onde a linguagem da arte da performance afeta diretamente e propõe outras relações do corpo em cena, para além da assunção de personagens; ou ainda em obras de dança com as mesmas afetações pela performatividade e sua dissociação dessas representações figurativas que já vem sendo experimentadas há muitas décadas, o termo *figurino* ainda é usado para designar as vestimentas utilizadas em cena, mesmo que não sejam feitas de materiais têxteis.

A também pesquisadora, figurinista e professora Amabilis da Silva (2005) sugere que, diante das múltiplas possibilidades de experimentações práticas com este elemento, a palavra em questão venha acompanhada por um adjetivo que indique a função a qual este figurino está sendo destinado. Podendo, portanto, ser um figurino-dramaturgia, figurino-dublê, figurino-uniforme, figurino-ex-voto, figurino-máscara, figurino-invólucro, pele-figurino, figurino-espaco-corpo, figurino-prótese, figurino-penetrante, figurino-matéria, entre outros.

Traçando um panorama histórico, a autora vai conceituar figurino como “aquilo que cobre a pele do ator enquanto está em cena, e suas funções variam de acordo com a ideia da encenação a que estão submetidas” (Silva, 2005, p. 18). Uma conceituação que alcança certa amplitude e possibilita a compreensão do uso de diversas materialidades na criação do figurino, além de considerar as experimentações nas propostas. Ainda segundo suas pesquisas, a concepção convencional de figurino no teatro perpassa a visão realista e naturalista, onde essa indumentária serviria como indicadora de características físicas, sociais, históricas e psicológicas da personagem. A expansão da encenação e da dramaturgia para além dessas convenções, desloca também as possibilidades de apresentação da cenografia, da iluminação e do figurino em cena.

E para contribuir com os estudos e pesquisas sobre essas práticas, a autora ressalta o quanto “a análise das interfaces do figurino teatral com outras disciplinas, artísticas ou não, trazem contribuições para melhor compreensão de sua complexa linguagem” (Silva, 2005). Esses pensamentos já indicam o quanto figurino deixa de ser apenas uma roupa a ser vestida pelo ator ou pela atriz em cena, para alcançar outras variações que não são excludentes entre si; e, portanto, torna-se notável o uso de pesquisas em moda, semiótica, filosofia, sociologia, design, fenomenologia e inúmeras outras áreas correlatas que buscam alcançar as práticas expandidas e infinitas do que vem sendo elaborado em figurino ao longo do tempo. A autora traz uma afirmação do entendimento de vestimenta a partir da ação:

Vestir significa cobrir, calçar, forrar, revestir, disfarçar, envolver-se em, adornar, embelezar, encobrir, impregnar-se, mascarar-se, fantasiar, alcatifar, imbuir. Imbuir é, também, impregnar, insinuar, incutir, fazer penetrar, entranhar, embutir. Embutir, por sua vez, é sinônimo de marchetar, inserir, encravar, pregar, tauriar. Passando por várias funções a roupa/figurino pode se tornar pele, corpo, espaço e metacorpo. (Silva, 2005, p. 49).

Na possibilidade de escrever e pensar sobre figurino, cada vez mais palavras podem ser associadas às práticas vigentes; se por um lado, os termos compostos sugeridos pela autora também não figuram em fichas técnicas com frequência, eles servem como pistas de análises e aprofundamentos teóricos que serão sempre mobilizados pela própria prática ao mesmo tempo em que não deixam de afetá-la.

Na área da dança, a pesquisadora e figurinista Carolina Diniz (2012) investiga possibilidades relacionais entre o corpo e o figurino, também traçando um panorama histórico que vai desde as expressões clássicas até as experiências que dialogam com a dança e performance. E destaca que, ainda nessas estruturas clássicas da dança, o figurino acaba sendo percebido como uma caracterização do corpo; embora, as práticas em dança, desde a moderna

até a contemporânea, só ampliem o escopo de experimentações que fazem, inclusive, o corpo dançar com a própria materialidade que o cobre. A autora, em busca desses outros sentidos e práticas com o figurino nas experimentações em dança na contemporaneidade, sugere o termo *vestíveis em fluxo*, inspirada pelas pesquisas sobre fluxos vestimentares de Cristiane Mesquita, para considerar um figurino que não é somente adorno ou caracterização, mas que oferece vínculos e mediações mais complexas.

A autora destaca a importância de pensar sobre a ação do vestir (e acrescento aqui, também a ação do despir) como “um dos meios pelos quais o corpo produz imagens, corporalidades e aparências” (Diniz, 2012, p. 87). Ou seja, ao pensar e dissertar sobre o figurino, estamos diante não somente de uma materialidade, mas de uma prática relacional, de um campo de associações e, também de gestos a serem codificados ou percebidos de inúmeras formas. A ação que o corpo estabelece com o figurino pode ser tão fundamental quanto a própria materialidade em si, sendo inclusive mobilizadora da performance como um todo. Neste sentido, a autora conceitua *vestíveis em fluxo* partindo da ideia de que:

O que se escolhe para vestir o corpo em cena transita entre funções e signos, os quais vão, ao longo da performance, reconfigurando e alterando os sentidos e as formas do corpo em cena. Também suscita a possibilidade 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. Além disso, são materiais que se organizam de modo simultâneo ao corpo e aos movimentos (Diniz, 2012, p. 91).

A pesquisa de Diniz traz essas materialidades vestíveis que se relacionam com o corpo em dança, como algo para além da função de cobrir o/a artista, mas como objeto que oferece outros diálogos a partir do movimento, inspirando-se na própria ação de vestir e despir para reativar esse elemento cênico.

É considerando essa ação do vestir e do despir, e o quanto estes se tornaram gestos políticos e propositores de outras relações sistemáticas – entre obediências e desobediências, adequações e inadequações entre corpo e espaço – que desenvolvi minha pesquisa sobre o que chamei de *modos do corpo* (Sousa, 2015). Esta ideia não pretende substituir o termo *figurino*, embora a maioria das artistas da performance por mim entrevistadas não se sentissem contempladas por esse primeiro termo; mas, minha proposta era de nomear diferentes relações possíveis entre o corpo e a vestimenta em obras de performance e outras cenas contemporâneas.

O corpo, na cena contemporânea, adquire diferentes modos, maneiras e estados quando percebe a vestimenta não apenas como invólucro, mas como experiência.

Vestir-se ou despir-se nos traz a experiência de tornar-se imagem, reconhecer o nu, expandir suas potencialidades através de artifícios, perceber-se espaço, penetrar a pele. O corpo entra em contato com a vestimenta ou se desvencilha dela para criar uma experiência através da aparência (Sousa, 2015, p. 88-89).

É trazendo esses vários termos que partem das necessidades de reflexões e pensamentos sobre o *figurino* que percebo a expansão do conceito. Nas artes da cena, o figurino existe enquanto prática, cada corpo apresenta uma imagem de si delineada pelas escolhas daquilo que o cobre, onde as materialidades, as ações, os significados e os sentidos evocados não cessam nem se limitam a uma única abordagem. Essas reelaborações conceituais podem ser observadas a partir de seus esforços de análises críticas e sugestões de relações teóricas e percepções sobre a prática como uma ação filosófica e de pensamento sobre o figurino, ao invés de uma busca pela substituição do termo que ainda não consegue se efetivar na prática profissional.

O que é notável é que todas as proposições aqui citadas tentam desviar da redução conceitual do figurino a uma caracterização de personagens. Embora todas remetam à criação sobre a superfície do corpo em cena, o que é um fato. A questão que considero importante a se adicionar aqui é a discussão sobre a teatralidade do figurino, sobre seu acontecimento na cena e sobre a temporalidade que através dessas imagens do corpo, de modo a diferenciar a criação em cena das criações pictóricas e escultóricas.

A teatralidade do figurino

A teoria e a prática do figurino, vem apontando a direção de suas investigações para uma questão que já estava sendo elucidada por Elizabeth Goepp, desde 1928, em seu “An Essay Towards a Philosophy of Costume” que é sobre perceber a *teatralidade do figurino*. Na contemporaneidade, as inquietações se colocam em torno de como o figurino *age* na cena, de como o corpo vestido/despido se *move* em cena e o quê ele move. O que seria próprio das possibilidades de agenciamento do figurino que o diferenciaria das demais formas de cobrir o corpo em outras situações não-cênicas e como podemos operar/criar com essas formas?

A pesquisadora e figurinista Sofia Pantouvaki em parceria com outras pesquisadoras da área do figurino, vem organizando eventos internacionais de discussões sobre esse aspecto e repetindo em seus escritos seus interesses em investigar o figurino para além da figuração e da significação (Barbieri, Isaac, Pantouvaki, 2020). Há um crescente interesse em pensar sobre os efeitos do figurino na cena, nos corpos e no teatro, ou seja, não apenas por desvendar os significados dos objetos presentes, mas também compreender o gesto artístico do/a

figurinista na encenação. O figurino não é apenas um sintoma, um pura consequência de outras formações do campo ideológico, o figurino também é um trauma em si quando marca fissuras na cena e faz gerar novos campos de atuação, movência e pensamento.

Se consideramos o figurino na perspectiva da produção de um pensamento, ampliamos uma abordagem centrada no objeto do figurino como signo para uma que compreende outras relações sociais, culturais, políticas e filosóficas a partir da movência desse aspecto na cena; revelando não apenas críticas em relação às políticas do cotidiano, mas também às políticas das artificialidades da arte.

Nas produções escritas em torno de uma filosofia da moda - fenômeno esse que, geralmente, compartilha o mesmo radical de expressão dos figurinos - há um esforço em tentar conceituar esse dispositivo, descrevendo o modo como ele age no mundo, os efeitos de suas ações e quais potências ele ainda carrega em si. As perguntas giram em torno de: *o que é a moda? Como age a moda? O que pode a moda?* Que por vezes chega a algum tipo de categorização, onde se busca compreender a moda pelas partes que a influencia ou a compõe. A radicalidade das filosofias da moda está em tentar entendê-la enquanto um fenômeno e não apenas como equivalente ao objeto no qual ela se manifesta.

Se buscarmos por uma filosofia do figurino, as mesmas procuras por uma conceituação e um contorno se tornam presentes. Mas, se também nos colocarmos diante dele como a produção de um pensamento e como um fenômeno próprio das práticas em artes cênicas, passamos a nos questionar sobre *o que é o figurino e como ele atua na cena?*

Por vezes, nos deparamos com escritos que contextualizam a criação do figurino, destacando tanto a obra de arte na história do teatro e a trajetória do/a figurinista; a fim de buscar entender o que ele significa. Entender a produção do pensamento do figurino é se questionar *como* ele foi inventado; não apenas como ele foi *fabricado*, mas como ele foi *criado*. Que forças históricas, materiais, propositivas, disruptivas levaram aquele/a artista a pensar daquele modo - entender a criação não como um *brainstorm* de ideias, mas como uma linha de pensamento costurada com determinadas ferramentas, corpos, tempos e espaços. Nesse sentido, como reconstituir um processo de criação para fins de análise e de criações posteriores? Em alguma medida, é também um jogo de linguagens em torno das escritas sobre as teorias do figurino. Ao invés de escrever que “o/a figurinista escolheu tal objeto porque significa tal coisa”, pensar em qual o efeito desse objeto na encenação (e na história do teatro) que excede sua significação? Seria como esboçar que “o figurino constrói tal relação na cena...”, ao invés de “o figurino significa tal coisa na cena...”. Isso nos faz lidar com o figurino como ação e não apenas como reação.

Caso estejamos diante de uma peça de roupa, ela é um objeto do figurino. A paisagem cênica completa que podemos chamar de figurino em si é o pensamento estruturado para se materializar nesses objetos. Entretanto, essa materialização acontece em um acontecimento cênico, que se estabelece *no tempo* e onde o *movimento* é imprescindível. O que significa dizer que esse pensamento-figurino é um pensamento que gera movimento e se desloca no tempo; ou seja, ele não se define da inércia dos objetos.

Alguns apontamentos conclusivos já podem ser apontados neste ensaio, antes de adentrarmos na discussão sobre a teatralidade do figurino:

- A crise em torno do conceito de figurino, mais evidente nas pesquisas acadêmicas brasileiras, é um sintoma da expansão da prática e que se expressa na adesão ou recusa ao termo. O jogo linguístico em torno da palavra *figurino* aponta um gesto filosófico e uma metodologia de investigação das potências em torno dessa prática, e, possivelmente, suas aparições não vão cessar - porque antes de ser uma disputa por adequação etimológica, é uma forma de lidar teoricamente com a própria arte;
- Uma filosofia do figurino pensa o conceito do figurino a partir dos seus efeitos na encenação e no sistema das artes da cena, e não apenas o que o objeto do figurino representa. O que implica em reconstituir o gesto artístico do/a figurinista, a fim de compreender seu processo de investigação e produção de pensamentos. Ou seja, não se resume a uma análise pictórica ou escultórica que tenta interpretar o objeto na sua relação implicada com a persona vestida, mas compreende o corpo vestido que se move cenicamente.
- Mesmo que a palavra *figurino* remeta a *figura* ou a um *pequeno modelo*, esse modelo não é escultural nem pictórico; ele é cênico. E na cena, o figurino é uma linha de movimento que estrutura um pensamento e que se materializa nas superfícies do corpo em cena. A roupa, caso exista, é apenas um objeto do figurino.
- Para ampliar a linguagem com a qual lidamos ao falar sobre aspectos cenográficos na cena; talvez devêssemos pensar em *sensorialidades da cena* ao invés de *visualidades da cena*. A imagem criada no teatro, na dança ou na performance, pelas suas condições de presença e temporalidade, evocam outra relação corporal com/entre artistas e público; o entendimento da matéria cenográfica como uma matéria visual pode ser reducionista não apenas em nível criativo, mas também relacional e inclusivo.

O último ponto necessário para alinhar esse ensaio sobre *o que é o figurino?* é trazer ao centro a discussão sobre a teatralidade, e conseqüentemente sobre a temporalidade, para reposicionar o figurino a partir disso.

Em 2000, o artista e professor Jean-Pierre Sarrazac publica um texto sobre a invenção da *teatralidade*. Um de seus pontos de partida, além das transformações na história do teatro ocidental, é a famosa frase de Roland Barthes, que diz: “a teatralidade é o teatro menos o texto” (Barthes 1970 *apud* Sarrazac, 2021, s/p). Apesar da excessiva objetividade de Barthes e das lacunas que uma frase tão breve pode gerar, ela também é uma síntese em relação tanto ao que podemos discutir sobre a matéria teatral, quanto ao percurso histórico dessa discussão. Quando esse termo começa a se popularizar, ele já carrega em si uma crítica ao teatro; ou pelo menos ao modo como o teatro vinha se consolidando em torno do texto e da dramaticidade. Era como se o teatro colocasse em jogo três mundos: o mundo da realidade cotidiana, o mundo da artificialidade do palco com seus materiais cênicos e o mundo ficcional gerado a partir dali, e que cobrava certa cegueira do público em relação ao segundo mundo, para que o primeiro e o terceiro pudessem se relacionar narrativamente e afetivamente. Ou seja, a observação sobre aquilo que havia de *teatral* deveria nos induzir a invisibilizar esse *teatral*, simultaneamente. A dialética estava posta e as convenções teatrais iam jogando com essas necessidades.

Quando há essa guinada que traz atenção para conseguir identificar o que é próprio do teatro, o que é *o teatro em si*, isso tem menos relação com uma inovação estética, e mais com um pensamento político em torno da funcionalidade e da ética do teatro; influenciando diretamente nas formas de criação e de recepção.

A partir do escrito de Sarrazac, podemos notar que o que a teatralidade tensiona é a ideia e a ação de *representar*. Esse *representar* foi associado à ideia comum de imitação ou mimeese, quando estaria, inclusive observando a etimologia da palavra⁵², mais associada a uma ação que coloca algo diante de alguém, torna presente; se cria alguma coisa que remete a algo para que este possa ser observado por outra pessoa - mostrar. E mesmo se pensarmos na ideia de imitação, isso “segundo a linha de Craig e tanto outros - inclusive a de um bom número de ‘realistas’ - não implica mais a submissão do espectador a uma ilusão, mas a observação crítica de um simulacro” (Sarrazac, 2021, s/p). Mas, antes de apresentar-se como uma *contra representação*, essa guinada se ocupa de revelar o sistema teatral em si, inclusive nas formas

⁵² A palavra “representar” tem origem latina e deriva de “reapresentare” que significa: estar diante de. Outras palavras formam a rede etimológica em torno desse verbo como “repraesentatio” que significa “ação de pôr sob os olhos” e “repraesentio” que seria “apresentar à vista, realizar sem demora” (Vieira, 2016, p. 361)

realistas: “O teatro realista não é mais considerado como a esponja do real, mas sim como uma espécie de lugar *in vitro*: um espaço *subvazio* onde se pode conduzir experiências sobre o real de acordo unicamente com o protocolo da teatralidade” (Sarrazac, 2021, s/p). Para tanto, o autor percebe essa lógica como uma dissociação do espetacular e aproximação do teatral. Ou seja, substitui uma observação que captura o espectador em torno da ilusão, para uma observação inter-ativa e consciente do simulacro.

Segundo o percurso analisado por Sarrazac, a *teatralidade* começa a se revelar como assunto e matéria quando encenador moderno torna-se o autor da representação, quando o seu pensamento e articulação teatral se sobrepõe e se emancipa do texto literário previamente escrito para ser encenado. E, “se a teatralidade é o teatro quando se torna forma autônoma, então o processo de formalização não poderia se concretizar, como se lê nas *Mitologias* (a respeito da luta livre tomada como paradigma de um teatro da exterioridade), sem o ‘esgotamento do conteúdo pela forma’” (Sarrazac, 2021, s/p).

É nesse jogo estético com a própria forma teatral que traz para a cena não mais um *reflexo da vida*, mas a *presença* em si; e isso só se torna possível quando o jogo se volta menos para um olhar sobre os significados e suas subjetividades, e mais para um olhar sobre os significantes e suas matérias como sendo a realidade própria do teatro. Essa guinada pode ser acusada de anti-política ou excessivamente formalista por uns, mas um olhar crítico e atento em torno do projeto estético que se forma, evidencia que o objetivo era justamente o inverso; ou seja, almejava-se um enfrentamento ainda mais radical da realidade. Esse antagonismo hierárquico entre essência e aparência, realidade e ficção, alma e corpo, revela uma manipulação nos campos da linguagem e reforça uma fragilidade na lida com a própria técnica implicada no fazer artístico. Diante de uma subserviência das imagens ao campo interpretativo que interfere tanto no processo de criação, quanto na recepção teatral, Sarrazac questiona:

Entretanto, a questão fundamental está colocada: o teatro pode continuar a praticar, como em Sartre, a transferência incessante do sensível ao inteligível e a permanente anulação da forma cênica em benefício das ideias, teses e outras “mensagens”? Já não é enfim a hora de um teatro que coloque em evidência o momento de pura teatralidade, em que o sensível se torna significante? (Sarrazac, 2021, s/p).

O autor reitera, portanto, que a frase de Barthes não está completamente equivocada, visto que este distanciamento entre o teatro e o texto foi relevante para começar a circunscrever a teatralidade em si, entretanto, ele não dá conta de perceber de modo crítico as relações entre o texto e o teatro que não deixaram de ser uma possibilidade para criação. O

que a teatralidade faz, então, é restituir a arte do teatro enquanto ato (Sarrazac, 2021). Ou seja, se a relação com texto ao longo da história provocou uma sacralização do teatro, a teatralidade é uma profanação do mesmo, para usar termos agambenianos⁵³. Para perceber a teatralidade do teatro, Sarrazac insiste em uma percepção expandida do conceito de representação, que não deixa de ser uma finalidade do teatro; mas, sem colocar o texto ou qualquer outro aspecto cênico como central dessa representação.

A teatralidade circunscrita na representação, na presença dos elementos teatrais em si e co-presença dos agentes vivos em interação e/ou observação no acontecimento cênico pode nos fazer, frequentemente, confundir esses aspectos com os de outras linguagens artísticas. Outras formas também representam e presentificam, o que mais marca a teatralidade em si? Muitos autores e autoras, ao tratar dos aspectos do acontecimento cênico, lidam com as subdivisões corpo, espaço, tempo e suas variações. E os aspectos cenográficos, tendem a serem pontuados em sua dimensão visual, que centraliza portanto a tríade de relação entre corpo em cena, espaço e corpo observador. Entretanto, há uma dimensão fundamental na teatralidade que a coloca em relação de distinção com outras linguagens que também apresentam quadros de representação: a temporalidade.

A teórica alemã Erika Fischer-Lichte (2011) faz um estudo sobre o que definiria uma estética do performativo, e para tanto analisa aspectos e materialidades que compõem o acontecimento cênico, para observar as transformações históricas que levariam a uma caracterização dessa performatividade na cena. Um dos aspectos que ela analisa é, justamente, a *temporalidade*. Para tanto, não iremos considerar aqui uma oposição entre *teatralidade* e *performatividade*, mas sim as tomaremos como qualidades de apresentação do acontecimento cênico que, por vezes, podem coincidir radicalmente.

A autora afirma a temporalidade como uma das categorias da matéria cênica pelo fato de que o acontecimento cênico se realiza *no tempo*, em uma alternância de aparições e desaparecimentos. E lidar com o tempo enquanto matéria cênica não é apenas uma questão de duração temporal, mas de desenvolver procedimentos que regulam essa extensão, assim como perceber os movimentos possíveis em relação a esse aspecto. E esses movimentos podem ser operados em várias das materialidades que compõem a cena. O aspecto visual e sensorial da

⁵³ O filósofo italiano Giorgio Agamben fala sobre *profanação* como uma ação alternativa para lidar com a ideia de *dispositivo* elaborada pelo filósofo francês Michel Foucault e reconceituada pelo autor italiano. “Para Agamben, os pensamentos sobre dispositivo (Agamben, 2009) e profanação (Agamben, 2007) se delinham juntos, na medida em que o primeiro apresenta formas de condicionamento do comportamento, das escolhas e dos discursos e o segundo, aparece como alternativa para essas excessivas estratégias de nos disciplinar” (Sousa, 2015, p. 14). Nas definições do autor, “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (Agamben, 2007, p. 75)..

cena, independente da complexidade de suas variações tonais, formais, dimensionais e simbólicas, acontece também *no tempo*; visto que, é a continuidade temporal intrínseca na experiência cênica que define a obra em si e a diferencia das obras pictóricas e escultóricas, por exemplo.

Fischer-Lichte (2011) ainda destaca que o *ritmo* se apresenta como um outro aspecto fundamental quando é através dele que se organiza e se estrutura o tempo dos acontecimentos cênicos. E o ritmo da cena se estabelece pela movência relacional entre os corpos, as espacialidades, as visualidades e as sonoridades. Ao tentar definir esse aspecto, a autora diz que:

Por ritmo entiendo, en este contexto, un principio ordenador que, a diferencia del compás y el metro, tiene por objetivo la regularidad, no la proporción. Como explica Hanno Helbling, se trata de un principio dinámico que “está siempre *en camino* y como tal permanece: siempre ocupado en la producción y la presentación de determinadas relaciones y siempre capaz de rediseñarlas”. Lo previsible y lo imprevisible interactúan en el ritmo. Se origina por la repetición y la divergencia de lo repetido. **De la sola repetición no resulta el ritmo.** El ritmo puede describirse, en este sentido, como un principio ordenador que presupone una permanente transformación y progresa en su propia actividad⁵⁴. (Fischer-Lichte, 2011, p. 270, *grifo nosso*).

O ritmo, portanto, como aspecto que gere a regularidade do movimento e da continuidade temporal na qual a cena baseia sua teatralidade é também um princípio dramaturgico. Quando reitero a compreensão de que o figurino é uma linha de movimento, a associação a uma linha dramaturgica se faz coerente, visto que é a ordenação rítmica deste elemento em cena que trará a sua teatralidade. Considero fundamental a reiteração da autora acerca dos efeitos do ritmo como sendo a lógica que manipula a aparição e desaparecimento em cena, enquanto aspectos perceptivos na experiência cênica. Pois, é justamente a consideração do figurino como objeto e a criação de sua unidade de aparição que pode favorecer a uma *desaparição* desse elemento na percepção do público.

El ritmo se presenta como un principio organizador que regula la aparición y la desaparición de elementos, de materialidades, sin remitirse a otros principios o sistemas. Una vez puesto en marcha, da la impresión de que fuera a partir de él que los elementos aparecen y vuelven a desaparecer. El que marca el tiempo para la

⁵⁴ “Compreendo ritmo, neste contexto, como um princípio ordenador que, diferente do compasso e da métrica, tem por objetivo a regularidade, e não a proporção. Como explica Hanno Helbling, se trata de um princípio dinâmico que ‘está sempre *no caminho* e como tal permanece: sempre ocupado na produção e na apresentação de determinadas relações e sempre capaz de redesenhá-las’. O previsível e o imprevisível interagem no ritmo. Se origina pela repetição e pela divergência do repetido. **Somente da repetição não se resulta o ritmo.** O ritmo pode descrever-se, neste sentido, como um princípio ordenador que pressupõe uma permanente transformação e que progride em sua própria atividade”. (Fischer-Lichte, 2011, p. 270, *grifo nosso, tradução nossa*).

aparición y desaparición de materialidades en la realización escénica es en este caso el ritmo⁵⁵ (Fischer-Lichte, 2011, p. 275).

A partir desse entendimento da temporalidade como aspecto intrínseco à teatralidade e que se manifesta pelo ritmo como princípio organizador da aparição e variação dos demais elementos materiais da cena; trago para esse debate, a conceituação de Deleuze acerca da *imagem-tempo*. Deleuze escreve essa teoria em um livro homônimo publicado em 1985 a partir de suas reflexões filosóficas acerca da arte cinematográfica. Apesar de estarmos aqui tratando de uma linguagem artística diferente, existem similaridades e proximidades entre as duas áreas que tornam possível alguns paralelos. Em primeiro lugar, utilizamos a teoria e a prática em figurino tanto para as artes da cena quanto para o cinema; em segundo lugar, consideramos os aspectos cenográficos como *visualidades da cena*, o que já implica a assunção das teorias da imagem e da elaboração material e plástica da cena, inclusive compreendo a visualidade da cena teatral por uma lógica de enquadramento. Por último, outras práticas, como a ideia de montagem, podem ser pensadas para ambas as criações, como já o fizeram artistas como Sergei Eisenstein e o próprio Bertolt Brecht. Tanto no teatro quanto no cinema, a continuidade temporal integra a experiência de recepção do público. As obras acontecem na percepção do tempo. Entretanto, se no teatro essa continuidade não pode ser interrompida; no cinema é a interrupção (e consequente edição das imagens filmadas) que constituem a maior potência da artificialidade dessa técnica. No cinema, estamos diante de um registro das cenas organizadas e exibidas a favor de uma ilusão de continuidade temporal; no teatro, a continuidade é imperativa e obstrutiva; é o seu manejo que também configura a teatralidade.

Deleuze (2007) compreende a obra cinematográfica como uma imagem-movimento onde objetos são posicionados em determinadas situações e encaminham-se para alguma variação. “As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo” (Deleuze, 2007, p. 48). A partir disso, no processo criativo do cinema, o autor compreende que a composição com os objetos corresponde à elaboração de um enquadramento, que configura uma certa unidade; mas, a observação do todo da obra só se dá pelo procedimento da montagem. Posicionar no espaço, fazer mover-se no tempo. O quadro que se configura no espaço cênico, com toda a sua experiência radical de sensorialidade que torna a percepção mais caótica e visceral, também segue, em termos criativos, movimentos semelhantes na elaboração do

⁵⁵ “O ritmo se apresenta como um princípio organizador que regula a aparição e a desaparecimento de elementos, de materialidades, sem remeter-se a outros princípios ou sistemas. Uma vez posto em marcha, ele dá a impressão de que foi a partir dele que os elementos aparecem e voltam a desaparecer. O que marca o tempo para a aparição e desaparecimento de materialidades no acontecimento cênico é, neste caso, o ritmo” (Fischer-Lichte, 2011, p. 275, *tradução nossa*).

enquadramento seguido de uma montagem. Se o primeiro cria a imagem da espacialidade, o segundo cria a imagem do tempo. Nesse sentido, Deleuze compreende a temporalidade como qualidade essencial do cinema. Repito que, tanto o cinema quanto as artes da cena se elaboram na continuidade temporal, como marcadores de distinção das demais linguagens artísticas. E, o que diferencia o cinema do teatro, por exemplo, em termos de composição e recepção da imagem, é a lógica do registro versus a lógica da presença.

Para que o tempo *se* expresse e expresse a obra *em si*, é fundamental o manejo do movimento que poderá ser articulado em variáveis infinitas. A composição artística estaria na possibilidade de articular os movimentos e a temporalidade de forma intencional. São esses movimentos, inclusive, em sua ordenação e variação consciente que elaboram a dimensão rítmica que Fischer-Lichte nos explica em suas teorias. Se o ritmo é, frequentemente, associado aos registros sonoros ou influências desses nas movimentações corporais; é o cinema que vai nos atentar para o potencial rítmico na materialidade do cinema. Se o cinema torna isso muito evidente, não o faz de modo exclusivo; artistas das artes visuais como Henri Matisse, por exemplo, lidavam com a dimensão das cores buscando sua variação rítmica igualmente. Portanto, pensar no ritmo de todas as sensorialidades da cena - e dessa forma, pensar no ritmo do figurino, não é uma incoerência e nem um absurdo; mas, antes disso, é algo eminentemente *teatral*. Seguindo o pensamento deleuziano, o entendimento de que o movimento depende do tempo nos levaria a pensar a montagem pela ótica do que as imagens nos mostram e não mais apenas do seu puro encadeamento. O foco não é mais a organização sequencial e a aleatoriedade dos seus efeitos; mas, a exibição consciente e rítmica dos aspectos de uma imagem.

Mas, se o virtual se opõe ao atual, não se opõe ao real, muito pelo contrário. Dirão ainda que essa imagem-tempo pressupõe a montagem, tal como a representação indireta a pressupunha. Mas, a montagem mudou de sentido, ganhou nova função: em vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tem por objeto a imagem-tempo, extrai desta as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende. Conforme expressão de Lapoujade, a montagem tornou-se “mostragem” (Deleuze, 2007, p. 56).

Por fim, Deleuze faz um alerta essencial para que a criação dos quadros - ou das cenas - não sejam operadas por unidade, o que desarticulária a linguagem cinematográfica em si. Ele ressalta que: “A imagem-movimento pode ser perfeita, ela permanece amorfa, indiferente e estática se não é penetrada pelas injeções de tempo que põem a montagem nela, e alteram o movimento” (Deleuze, 2007, p. 57). Essas injeções do tempo são cruciais também para as

artes da cena e são basilares para a concepção de teatralidade; torna o teatro próximo do cinema, embora não coincida com ele.

Em 2022, na cidade de São Paulo, a Cia. Lia Rodrigues realiza a temporada de estreia nacional de “Encantados”, uma obra em dança contemporânea. No palco, onze artistas estendem sob o chão metros e mais metros de tecidos estampados, entre panos, roupas e cobertores. O palco preto torna-se completamente colorido e por cima desse chão, os artistas dançam um contínuo vestir e desvestir ritmado que transita entre inúmeras figuras individuais e coletivas, paisagens e planificações. A transformação contínua é imperativa e nenhuma estrutura se fixa nem nos corpos e nem no palco. Não há mais distinção entre um cenário, um figurino e uma movimentação corporal; pois os três aspectos são diluídos em ações e situações de espacialidade, gestualidade, imagens, formalidades, tonalidades que sustentam sua operação na continuidade temporal. A obra, que parte de pesquisas e experimentações sobre as cosmogonias indígenas e africanas, remete em seu título ao potencial *mágico* que destaco quando me refiro aos trajes rituais que originam o figurino. Nesse caso, não há uma transformação do corpo aos moldes rituais como nas práticas ancestrais, mas há uma exacerbação da transformação dos objetos têxteis através dos movimentos, tudo isso implicado com os tons das peles e formas dos corpos em cenas que redesenham a paisagem imagética de história da dança brasileira e suas normatizações. São os movimentos, a gestualidade e a continuidade temporal que animam as materialidades. A Cia. Lia Rodrigues cria uma obra que marca a história da dança brasileira e que converge radicalmente o que aponto neste ensaio. E mesmo falando de uma obra em dança, penso que já chegamos em um ponto em que a teatralidade se diluiu o suficiente para não se perceber restrita à convenção teatral. E como Goepp (2009) já havia destacado, a dança parece acelerada nas investigações com o figurino em virtude de sua dissociação das personagens e das narrativas e pelo seu imperativo do movimento. “Encantados” pode indicar muito ao próprio teatro.

A questão aqui é notar que, se a temporalidade é fundamental para a teatralidade, logo, o que há de teatral no figurino também cobra uma relação intrínseca com o tempo. Dessa forma, não bastaria criar suas unidades como uma composição pictórica ou escultórica, mas torna-se também fundamental encontrar modos de calcular o ritmo dos figurinos na encenação, observando suas variações temporais e articulando essa linha de movimento de modo intencional a partir do que a obra e a investigação artística propõem. Perceber a criação dos figurinos apenas como uma criação de figuras nos leva a prática na criação de quadros para a cena; mas o processo criativo dos figurinos não pode se encerrar aí. Se a montagem se faz necessária para a composição da temporalidade, logo, uma operação temporal com os

figurinos é solicitada para que a teatralidade se efetive. Se a criação dos figurinos não acompanha essa outra etapa de criação, a linha de movimento que ele poderia sugerir tenderá a desaparecer na percepção. E esse desaparecimento também pode ser uma proposta da encenação, quando o figurino não é solicitado como aspecto dramatúrgico. A escolha de uma unidade imagética que é percebida na primeira aparição daquele corpo em cena e logo após desaparece nessa mesma percepção, pois outros aspectos em movimento tornam-se mais relevantes para a atenção do público, também é uma possibilidade criativa para o campo dos figurinos; entretanto, o/a figurinista precisa estar consciente de seu efeito de desaparecimento.

III

Da Caracterização à Experiência

Corpos vestidos compõem parte da paisagem social do nosso cotidiano. E essa paisagem social é tão variada quanto os hábitos culturais espalhados pelas diversas comunidades que habitam o mundo; elas também se transformam em si mesmas e modificam ou determinam as relações sociais que se desenvolvem no decorrer da vida. Muitas dessas paisagens sociais são replicadas na cena. Se, no início, as práticas ritualísticas e ancestrais que precederam os formatos cênicos atuais, elaboraram imagens do corpo com aspectos mágicos e simbólicos, e habilidades transcendentais e lúdicas; com o decorrer dos tempos, essas imagens do corpo decantam na composição de figurinos mais próximo do modo como conhecemos e passam a replicar as aparências sociais históricas e cotidianas, até retornar a outras proposições mais inventivas. Quando as rupturas com os figurinos como proposições naturalistas e realistas ou como reconstituições históricas, começam a emergir, algumas estratégias passam a ser esboçadas nesse sentido, como a desobediência e a inadequação das normas sociais, as formas relacionais de (re)aproximação entre o eu e o outro, a experimentação de materialidades estruturais tanto do campo físico quanto do campo discursivo da arte. Ou seja, uma expansão do figurino como prática e conceito se instaura, a partir de uma reelaboração das imagens do corpo transitando da caracterização à experiência em movimentos espiralados que trazem à tona outras formas ainda não pensadas, embora, por vezes, familiares. Embora todas essas relações teatrais e performativas com o figurino se operem na composição das imagens do corpo, elas só são possíveis cenicamente quando operam no tempo de forma simultânea e isso se expressa em ações como (de)composição, aproximação, (des)materialização, variação, entre outras possibilidades temporais e (des)contínuas.

Ao fazer uma análise da cena moderna europeia no início do século XX, do ponto de vista das transformações relativas ao figurino, a pesquisadora Aoife Monks (2010) identifica uma questão central na arte em torno da reestruturação do *self*, ou seja da percepção do sujeito sobre si mesmo enquanto complexidade biológica, psicológica e social. Encenadores como Konstantin Stanislavski, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Oskar Schlemmer passam a refletir mais criticamente sobre os efeitos do teatro no

espectador e a perceber esse *self* como algo instável e fragmentado; além de compreender o teatro não mais como uma imitação da realidade, mas como um espaço privilegiado para observar além. Foram as revoluções científicas, tecnológicas e culturais de seus períodos mobilizadas por pensadores como Charles Darwin, Karl Marx e Sigmund Freud que modificaram o entendimento dos sujeitos em relação a sua constituição cultural, psicológica e biológica; analisando mais criteriosamente os efeitos da historicidade e do contexto na formação dos sujeitos. Segundo a autora:

Nineteenth-century Romanticism had imagined an authentic interior self that could be rediscovered and extracted from the alienating consciousness of the industrial revolution. However, by the ended of World War I faith in a coherent human subject had become unfixd by the brutalities of the modern age, the shifts in time and space brought about by new technology and accelerated travel, and the fragmentary effects of new theories of the psyche and the organism of the body (see Berghaus, 2005). People were no longer masters of their own conduct. Instead, they were governed by technological, biological, psychic or economic forces beyond their control. Some theories, such as Darwin's, located the self in the substance of the body: in its genes, its evolutionary drive and its nervous system. Other theories such as Freud's, established a self that was governed by mysterious and uncontrollable psychic forces. However, what unites these attitudes is in the ways that the self is imagined through a series of spatial metaphors that establish a set of imaginary relationships between substance, behaviour and the interior and exterior of the body ⁵⁶ (Monks, 2010, p. 58-59).

Mesmo que no início do século XX, parte da cena moderna ainda esteja marcada por um teatro narrativo com a presença de personagens em sua estrutura dramaturgica - ainda que esta seja marcada pela busca por uma autonomia da encenação em relação ao texto literário - esses processos de criação dos figurinos começam a esboçar outros significados, presenças e metodologias. Começa a se perceber a influência da experiência do vestir-se e despir-se para a cena como marcantes no processo criativo e para a mobilidade/gestualidade de um/a intérprete em cena, independente da relação com a ideia da personagem, mas também sem negá-la enquanto possibilidade criativa. O encenador russo Konstantin Stanislavski é um dos que começa a notar o figurino como parte do processo de criação do ator e da atriz, e o quanto

⁵⁶ “O Romantismo do século XIX imaginava um *self* autêntico que poderia ser redescoberto e extraído de uma consciência alienada pela Revolução Industrial. Entretanto, no final da I Guerra Mundial passou a se acreditar que um sujeito humano coerente tinha se tornado impossível pelas brutalidades da era moderna, pelas mudanças no tempo e no espaço que trouxeram uma viagem acelerada pelas novas tecnologias, e pelos efeitos fragmentários das novas teorias sobre a psique e sobre o organismo humano (ver Berghaus, 2005). As pessoas não eram mais vistas como mestres de sua própria conduta. Ao invés disso, elas eram governadas pelas forças tecnológicas, biológicas, psíquicas ou econômicas que estavam além de seu controle. Algumas teorias, como as de Darwin, localizam o *self* na substancialidade do corpo: no seu genes, na sua condição evolutiva e no seu sistema nervoso. Outras teorias, como as de Freud, estabilizaram o *self* que estaria governado por uma força psíquica misteriosa e incontrolável. Entretanto, o que une essas atitudes são os caminhos pelos quais o *self* é imaginado através de uma série de metáforas espaciais que estabelecem um conjunto de relações imaginárias entre substância, comportamento e o interior/exterior do corpo” (Monks, 2010, p. 58-59, *tradução nossa*).

esse elemento interfere na consciência corporal de quem está em cena, assim como torna-se um caminho de descoberta para a atuação de uma personagem enquanto partitura corporal e ação física.

As vestimentas ascendem nos processos criativos e na fruição da obra em si, compreendendo inclusive sua função simbólica e gestual; até considerar uma perspectiva de criação colaborativa que integra a percepção do próprio corpo que veste. Ou seja, a relação de submissão entre o figurino e as indicações dramaturgicas são substituídas pelas possibilidades de relação entre os figurinos e o processo criativo do elenco que transformam esses trajes em algo único e concebido durante e para a cena. Junto a isso, para além de uma correspondência espaço-temporal e histórica, abre-se espaço para uma proposição simbólica que amplia a experiência estética do/da artista e do público. Os atores e as atrizes se tornam também compositores daquilo que estará mais próximo de seus próprios corpos, sem eliminar a colaboração fundamental dos/as figurinistas como profissionais especializados/as na criação do figurino. Essas experiências podem nos fazer pensar sobre o fato de que a criação do figurino não precisa ser consequência da criação das personagens; ao contrário, ela pode ser, inclusive, mobilizadora dessas criações em termos metodológicos.

Essas outras perspectivas modificam tanto a compreensão sobre o corpo e sobre o sujeito, quanto suas formas de representação e as relações políticas e culturais que a produção artística poderia estabelecer com a realidade. Dessa forma, as criações em figurino perpassam pelas inquietações sobre como representar esse corpo fragmentado em cena, como simbolizar e tornar sensível os estilhaços, como lidar em cena com essa configuração e que experimentações são possíveis quando a superfície corporal torna-se mais do que uma planície para reprodução da paisagem social visível e categorizável do cotidiano. Essas elaborações se materializam na imagem do corpo, mas dentro do escopo cênico; logo, mantendo a teatralidade eminente, as imagens não almejam uma construção fotográfica, mas sim a instauração de uma situação. Para que essa situação esteja menos à serviço de uma observação passiva e mais disponível à uma observação crítica ou interativa.

A expansão das possibilidades práticas e investigativas em relação ao figurino nos levou a uma expansão do próprio conceito e esse esforço possui um percurso histórico. Ao longo do tempo, desde as práticas ritualísticas dos povos originários até as manifestações cênicas que se seguiram, a própria cena vai questionando a si mesma e propondo outros direcionamentos antes não pensados, e que levam, inclusive, a questionamentos conceituais sobre o *status* da cena e dos aspectos teatrais que a integra. Alguns encenadores, como foi dito, com trabalhos significativos para a história do teatro ocidental, a partir do século XX,

subverteram a lógica comum dos figurinos representativos e caracterizadores de aspectos sociais, psicológicos e físicos de uma personagem, seguindo as diretrizes pré-determinadas pelo texto dramático. Tanto o delinear da teatralidade e das especificidades artísticas possíveis ao figurino, assim como a elucidação de seu projeto conceitual, seus usos e os estudos de suas práticas, aparecem já se estabelecendo em uma lógica de expansão à medida em que vai sendo experimentado em cena. E são esses pensamentos em prática que podem nos servir para esboçar uma pedagogia do figurino que possa acompanhar uma inversão de hierarquias e se apoie em uma centralização temporária do figurino para notar suas potencialidades teatrais e movimentação nas cenas.

Essa guinada experimental e conceitual em torno dos figurinos é acompanhada e mobilizada pela crescente discussão sobre a teatralidade. Centralizar o debate em torno da própria materialidade teatral, dos seus aspectos que fazem um acontecimento ser de ordem cênica, cobra, simultaneamente, uma atenção para que os figurinos se mostrem como algo além de uma réplica das roupas cotidianas. Ou seja, expande-se da ideia de uma reprodução do mundo externo ao teatro, para o entendimento do figurino como um campo de experimentação em torno das cores, das linhas, das formas, das texturas, das sensorialidades e também de suas simbologias, e de como ele pode ser capaz de compor a gestualidade dos corpos em cena e orientar a percepção do público. Entretanto, em meados do século XX, outras linguagens artísticas em seus hibridismos passam a entrecortar a prática teatral. O desenvolvimento do conceito de performatividade na área da linguística, orientada pelo teórico e professor norte-americano John Austin (1990), apresenta uma outra análise de potência do campo verbal, quando as palavras não mais apenas descrevem, dialogam ou narram, mas elas também *agem*. A ideia de *performatividade* através da linguística, também atravessa a antropologia, outros campos sociológicos e a arte pensando nos modos de expressividade dos corpos. O advento da arte da performance enquanto produção artística reestrutura o conceito e as práticas em torno dos figurinos; ainda mantendo a lógica de *acontecimento cênico*; mas agora tensionando ainda mais o campo da *representação*. Nesse sentido, podemos então pensar, como os figurinos podem não apenas mostrar, simbolizar ou representar; mas como os figurinos podem *agir*?

A performatividade do figurino

Na observação de uma possível *história da performance*, algumas teóricas como a pesquisadora Roselee Goldberg (2006) cita, ao longo de seus escritos, inúmeras performances

que partem da relação com o corpo vestido ou com o corpo nu, ou onde essas composições imagéticas são fundamentais para a simultânea elaboração do discurso ou da investigação da obra em si. No Brasil, as ações performativas com contornos de experimento social do multiartista Flávio de Carvalho, por exemplo, inauguraram experiências dessa área no país a partir das relações entre o corpo e a cultura vestimentar. Obras de Marina Abramovic, Joseph Beuys, Yayoi Kusama, Paulo Nazareth, Maicyra Leão, Hélio Oiticica, Vanessa Beecroft, entre outros também transitam entre a nudez e as coberturas corporais elaboradas. E mesmo quando a proposição não se concentra em torno do corpo vestido, sempre há alguma escolha sobre a apresentação da superfície corporal. Como podemos observar as roupas ou coberturas do corpo usadas nas performances, pelo próprio viés da performatividade?

Na minha pesquisa de mestrado intitulada “Vestimentas em Performance: Composições em Modos do Corpo” (2015), escrevi um subcapítulo com título semelhante ao do tópico deste ensaio. Quando escrevi sobre a *performatividade da vestimenta* tentei observar o modo específico como alguns performers e performerias brasileiros estavam lidando com seus figurinos em cena; notando que suas escolhas eram mais baseadas em suas próprias subjetividades do que na ideia de caracterização de uma personagem, isso porque frequentemente, se pensa na performance como uma arte que lida com o/a próprio artista em cena sem que sua dimensão de sujeito necessite ser ocultada. Neste subcapítulo, concluo que:

As performances e as intervenções urbanas assumem o corpo vestido como um corpo enunciativo de discursos que trazem nas roupas expressões dos dispositivos que determinam nossos gestos e pensamentos. Compor ações estéticas com essas vestimentas indica um processo de profanação que se inicia com um vestir-se e um despir-se [...] (Sousa, 2015, p. 81).

Entretanto, percebo que havia lacunas na elaboração dessa análise sobre performatividade da vestimenta (ou do figurino) por não considerar as especificidades que tornaram esse aspecto cênico algo performativo. Apenas a distinção entre personagem e sujeito artista não são suficientes para caracterizar essa qualidade de investigação e apresentação que o figurino adquire, visto que o próprio foco dado à teatralidade já consegue promover essa dissociação. Por esta razão, enfrento essa mesma expressão mais uma vez.

A teórica Erika Fischer-Lichte (2011) escreve sobre a estética do performativo e tenta trazer contornos a essa qualidade. A autora começa seu livro descrevendo a performance “Lips of Thomas” (1975) da artista iugoslava Marina Abramovic, para mostrar que, em uma estética do performativo, a obra não mais simboliza algo, mas apresenta algo em si.

La artista (Abramovic) no construyó ningún artefacto con las acciones que ejecutó; no creó ninguna obra con existencia independiente de ella misma, fijable o transmisible. No actuó como actriz que interpreta el papel de un personaje dramático que come mucha miel, bebe mucho vino y se causa las más diversas heridas. El significado de sus acciones no era al de un personaje que se hiere a sí mismo, sino que, al realizarlas, Abramovic se hirió de verdad⁵⁷ (Fischer-Lichte, 2011, p. 24).

A autora usa esse exemplo para poder demonstrar algumas operações comuns nas obras em performance, onde a aproximação entre a arte enquanto artificialidade e a vida em si como vivência de realidade se dá de tal modo que o público se vê em conflito em relação às suas reações diante do acontecimento, não sabendo se deve agir de acordo com as normas das convenções artísticas ou da vida cotidiana. Aqui, mesmo que não haja intencionalidade (puramente) simbólica na disposição dos elementos, ainda assim, pela impossibilidade de fuga das interpretações nos processos de recepção/interação, é possível que o público crie para si inúmeras associações a partir das materialidades dispostas e de suas relações com o corpo da artista. Mas, nesses casos, as escolhas materiais são ainda mais radicais em suas relações diretas com o cotidiano, do que comumente acontece no teatro.

A questão, em torno da estética do performativo é que as obras que se criam nesse sistema não servem apenas para contemplação e interpretação; elas elaboram uma relação mais implicada com o público e servem para que seus efeitos sejam observados em termos de sensorialidade, de provocação discursiva e de remodelamento das fronteiras institucionais; mas, tudo isso, não se opera no campo ficcional, pois a performance cria uma situação a ser vivida “de fato”. A performatividade finda por deslocar até mesmo os paradigmas da teatralidade e provocar reações “verdadeiras” que confundem o público em torno de como seu corpo lida com a experiência estética que ele está vivenciando. Se a performance reestrutura as discussões em torno dos conceitos e das representações dos sujeitos, dos discursos, do espaço, do tempo, dos objetos e, principalmente, dos corpos; ela, invariavelmente, vai reestruturar as possibilidades em torno do figurino, entendendo-o aqui como aquilo que cobre o corpo em cena - ainda que essa seja uma cena performativa.

La alteración de la relación entre sujeto y objeto está estrechamente vinculada con la transformación de la relación entre materialidad y signicidad, entre significante y significado. [...] Así, en la obra de arte no hay nada más allá de la relación entre

⁵⁷ “A artista (Abramovic) não construiu nenhum artefato com as ações que ela executou; não criou nenhuma obra com existência independente dela mesma, fixável ou transmissível. Não atuou como uma atriz que interpretou o papel de uma personagem dramática que come muito mel, bebe muito vinho e se provoca as mais diversas feridas. Os significados de suas ações não era a de um personagem que se fere a si mesmo, pois, ao fazê-las, Abramovic se fere de verdade” (Fischer-Lichte, 2011, p. 24, *tradução nossa*).

significante y significado, sin perjuicio de que a un mismo referente se la puedan atribuir los más diversos significados⁵⁸ (Fischer-Lichte, 2011, p. 35).

Diante do imperativo da materialidade sugerindo afetos e uma situação concreta, mesmo que o público tente fazer interpretações, a experiência sensorial vai se findar por sobrepor a esses processos no momento exato da performance, tornando-se, então, autorreferenciais. “La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio y independiente de su estatus signico⁵⁹” (Fischer-Lichte, 2011, p. 36). Ou seja, o performativo almeja acontecer na realidade da experiência, ao invés de proteger suas relações no campo do fictício ou da interpretação contemplativa; é também aí que reside seus riscos e vulnerabilidades aos que se envolvem na ação. Essa guinada que abre espaço para a confirmação das obras performativas não se restringe apenas ao âmbito da arte da performance em si, mas atravessa e se mistura com as demais linguagens artísticas existentes; o que significa dizer que o teatro acaba por ser contaminado pela performatividade também ao buscar instaurar, de fato, uma realidade diante do acontecimento cênico mesmo que nas estruturas da teatralidade já evidenciadas na cena contemporânea enquanto tais.

Se posicionarmos a análise para a questão dos figurinos ou das materialidades que cobrem os corpos em performance vamos notar que sempre haverá alguma escolha nesse âmbito; mesmo que a escolha seja pela nudez, ou por vestes cotidianas com o mínimo de elaboração possível ou ainda que haja um desejo de “neutralidade” que estaria mais próximo de um *desaparecimento* intencional da vestimenta na percepção. Uma questão importante é perceber que não há uma personagem a ser interpretada em uma base dramática ou narrativa; embora, em algumas obras, performadores e performadoras ajam como determinadas figuras sociais, políticas e culturais reconhecíveis. O que a performance põe em evidência é a percepção de que as relações que temos com as roupas no próprio cotidiano já são relações representativas e performativas simultaneamente, na medida em que provocam distinções e simbologias, ao mesmo tempo em que determinam e agem nossas corporeidades e subjetividades. Ou seja, os figurinos em performance agem intencionalmente, e por consequência, significam. Mas, a relação de dissociação da personagem não é suficiente para caracterizar a performatividade do figurino.

⁵⁸ “A alteração da relação entre sujeito e objeto está estritamente vinculada com a transformação da relação entre materialidade e signicidade, entre referente e significado. [...] Assim, na obra de arte, não há nada mais além da relação entre significado e referente, sem o prejuízo de que ao mesmo referente possa se atribuir os mais diversos significados” (Fischer-Lichte, 2011, p. 35, *tradução nossa*).

⁵⁹ “A materialidade do acontecimento não chega a adquirir o status de signo, nem desaparece nele, mas produz um efeito próprio e independente do seu status signico” (Fischer-Lichte, ano, p. 36, *tradução nossa*).

Ao transformar a obra de arte em um acontecimento em detrimento do objeto como produto final, a performance centraliza o que o filósofo Hans Ulrich Gumbrecht (2010) chamaria de produção de presença. Se na concepção de teatralidade, os aspectos cênicos são expostos e evidenciados em sua própria artificialidade e potência de representação; na performatividade, há um grau exacerbado dessas qualidades a favor de um agenciamento que borra as fronteiras entre a vida e arte, talvez, justamente para apresentar como uma se transborda para a outra, não como espelhamento, mas como operação de composição. Se voltarmos o olhar para os figurinos, a performatividade sugere que se pense e se pratique o vestir-se como experiência seja de representação, de desobediência, de relação ou de virtualização. Nesse sentido, posiciona-se a roupa *em relação* ao corpo ao invés de apenas encobri-lo; e, também, pode-se corporificar a vestimenta, torná-la corpo/objeto em si como uma matéria moldável para estabelecer outras ordens.

Não à toa, falamos das vanguardas artísticas europeias como práticas que antecipam as questões da cena performativa que se sucede, quando provocaram as fronteiras entre arte e vida e deram atenção às materialidades e às formas de composição das obras. O século XX propôs para a arte movimentos que trouxeram ênfase para os aspectos cênicos em suas condições materiais como o corpo, o espaço, o tempo e até as próprias textualidades - enquanto apresentação de signos, sem que seus significantes sejam ocultados por trás dos significados.

Desde los años sesenta se viene experimentando en las realizaciones escénicas teatrales y del arte de la performance con distintos modos de emplear el cuerpo, y se vienen desarrollando igualmente nuevos modos que, en lo tocante a sus énfasis y a su exposición de la materialidad, entroncan sin duda con conceptos de las vanguardias históricas y los llevan más allá. Aquéllos sin distinguen, sin embargo, de éstos en la medida en que no presuponen el cuerpo como material absolutamente moldeable y controlable, sino que, de manera consecuente, parten de la tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico. Tales formas de emplear el cuerpo hallan su fundamento y su justificación en el físico estar-en-el-mundo del actor/performador⁶⁰ (Fischer-Lichte, 2011, p. 168-169).

Na forma teatral clássica, buscava-se que o público ignorasse as matérias teatrais - inclusive o próprio ator ou atriz como sujeito - para que pudesse enxergar a pura imagem e

⁶⁰ “Desde os anos sessenta se vem experimentando nas realizações cênicas teatrais e da arte da performance com distintos modos de empregar o corpo, e se vem desenvolvendo igualmente novos modos, que, no tocante a sua ênfase e à sua exposição da materialidade, encontram sem dúvida com os conceitos das vanguardas históricas e os levam além. Aqueles se distinguem, sem dúvida, destes na medida em que não pressupõem o corpo como material absolutamente moldável e controlável, mas que, de maneira consequente, partem da tensão entre ser-corpo e ter-corpo, entre corpo fenomenológico e corpo semiótico. Tais formas de empregar o corpo encontram seu fundamento e sua justificativa no físico estar-no-mundo do ator/performador” (Fischer-Lichte, 2011, p. 168-169, *tradução nossa*).

seus significados que dali iriam emergir; nas renovações que seguem, são as condições físicas e presenciais das matérias consideradas fundamentais para o próprio processo da percepção que ganham ênfase. O figurino não mais esconde o corpo para tornar visível uma figura outra através dele, ao contrário, ele expõe o corpo em cena. Isso é o que a autora chama de evidenciar o corpo fenomenológico e o corpo semiótico. Se o corpo é apresentado a partir dessas condições, os figurinos pelo seu nível de proximidade com essa matéria também tendem a seguir os mesmos parâmetros. Investiga-se, portanto, a própria materialidade daquilo que cobre o corpo assim como os processos culturais que o transformam em determinados signos e objetos; o figurino pode, aqui, tornar-se assunto político e artístico. Junto a isso, importante destacar que:

El actor/performador no transforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece. / Al centrar la atención del espectador en el singular, individual y físico estar-en-el-mundo del actor, en los específicos actos performativos que generan su corporalidad, el teatro y el arte de la performance parecen decir “mirad esos cuerpos que queréis hacer desaparecer en nombre de otro, mirad su sufrimiento y su luz, y comprenderéis, aparecerán ya como aquello en lo que queríais convertirlos: como cuerpos transfigurados”⁶¹ (Fischer-Lichte, 2011, p. 190-191).

Vale ressaltar que, frequentemente, artistas da performance tendem a recusar o uso do termo *figurino* para designar as roupas ou coberturas corporais usadas durante as suas ações, justamente por sua associação ao teatro narrativo e à criação de personagens; duas estratégias que se distanciam substancialmente do fazer performativo. Entretanto, já observamos aqui como a própria teatralidade do figurino não está eminentemente associada nem a narratividade e nem a caracterização de personagens, e que, portanto, como materialidades elaboradas sobre o corpo em acontecimentos cênicos, poderiam ser citadas nas performances de igual maneira caso o/a artista deseje.

Possivelmente, não iremos encontrar uma palavra de uso comum a todos os artistas da performance. Embora *traje de performance* já seja um termo citado por Fausto Viana (2014) para nomear esses trajes, o termo *figurino* não é completamente negado por alguns artistas. Observo que, nestes casos, há a criação de uma *figura* que será apresentada nas ruas e que se presentifica pela sua aparência, junto com as ações e interações que desenvolve.

⁶¹ “O ator/performador não transforma seu corpo em uma obra, ele leva a cabo processos de corporização nos quais o corpo se torna outro. Se transforma, se recria, acontece. / Ao centrar a atenção do espectador no singular, individual e físico estar-no-mundo do ator, nos específicos atos performativos que geram sua corporalidade, o teatro e a arte da performance parecem dizer: ‘olhem nossos corpos que vocês querem fazer desaparecer em nome de outro, olhem seu sofrimento e sua luz e compreenda; que eles se parecem com aquilo que vocês queriam convertê-los: como corpos transfigurados’” (Fischer-Lichte, 2011, p. 190-191).

Resumindo o percurso até aqui, compreendemos que as roupas que cobrem um corpo, somadas com outros adornos e acessórios criam uma imagem corporal com a qual interagimos no mundo e possui uma funcionalidade identitária, onde elaboramos parte da expressão de nossa subjetividade ao mesmo tempo em que pode nos adequar a certos espaços ou grupos. Por outro lado, também compreendemos que essa identidade não é fixa e nem imutável, e é daí que também deriva a potencialidade do figurino em se apresentar como espaço de experimentação e fluidez, nos transfiguramos enquanto testamos combinações sobre o corpo que não dizem respeito somente ao sistema da moda, mas também a um alargamento dos contornos do corpo para alcançar algo de si ou trazer algo para a superfície como forma de revelação. Importante perceber que as relações entre os corpos e as vestimentas ganham outras camadas de significação a partir dos aspectos culturais de cada território. Nas sociedades capitalistas e ocidentais, por exemplo, as roupas marcam fortemente hierarquias sociais e modelos de consumo.

Observando o percurso histórico do teatro ocidental, nas formas narrativas, o figurino ajuda a construir um simulacro. Enquanto em outras expressões cênicas e teatrais, o *figurino em expansão* busca rasgar essa categorização e confundir os lugares de representação, tateando simulacro e realidade. Em jogo não há apenas personagens (quando há), mas há também figuras e corpos em relação. Considerando os aspectos de corpo, espaço e tempo evidenciando na teatralidade, o figurino apresenta-se como uma linha de movimento que se expressa em objetos sobre o corpo do artista em cena, e que variam na continuidade do tempo a favor das investigações e proposições elucidadas pelo projeto de encenação. Esse corpo se transfigura.

Em outra perspectiva, a performatividade do figurino parece reaproximá-lo da perspectiva de transformação do corpo que as práticas ritualísticas evocavam através das vestimentas. Se ele é performativo, ele não simboliza um corpo, nem representa o corpo, ele é o próprio corpo. Fischer-Lichte (2011), ao falar da performatividade, traz essa possibilidade onde a sensação do corpo diante da ação artística é mais forte do que nossa necessidade de traduzi-la em significados, no momento em que se dá a experiência estética. Essa experiência é mais responsiva (sensorial) do que analítica. Diz mais sobre o impacto no corpo provocado pelo encontro entre as presenças materiais, do que a uma pura contemplação seguida de um esforço de decodificação da imagem proposta. Embora esta última ação não seja anulada na experiência. Ou seja, a autora fala de considerar *materialidade* e *semioticidade* simultaneamente, o que me faz lembrar de Gumbrecht (2010) ao sugerir atenção para a produção de presença dessas materialidades mesmo que tenhamos uma tendência por atribuir

significações às experiências sensoriais. Pensando em corpos vestidos/despídos em cena, o status da imagem corporal enquanto materialidade pode se sobrepôr a seu status de significante. Ou seja, a instauração da experiência de corpo mediada pela vestimenta antecede as leituras possíveis sobre aquela imagem corporal, desarticulando a tendência à caracterização. O figurino, na performance, instaura o corpo mas também pode ser espaço de ação.

Em 2015, foi observando essa “performatividade da vestimenta” que propus os *modos do corpo*, que designavam algumas relações possíveis entre o corpo e vestimenta em performances, sendo elas corpo-imagem, corpo-nu, corpo-espaço, corpo-penetrado, corpo-expandido (Sousa, 2015). Entretanto, essa categorização que propus, apesar de serem designadas como relações, elas foram observadas nas ações artísticas apenas enquanto *unidade de imagem*. Era a imagem final ou preponderante da obra que gerava uma relação que poderia ser destacada dali; dessa forma não revelava um procedimento de criação e tampouco considerava-se a continuidade temporal presente tanto na teatralidade quanto na performatividade. Os *modos do corpo* não são categorias insuficientes, apenas não categoriza por procedimento, mas sim por percepção. “Os modos são formas de perceber o corpo e este se modifica a cada percepção que cria do mundo” (Sousa, 2015, p. 89). Dessa forma, ainda afirmando a vestimenta como um *lugar de experiência* e os figurinos como *linhas de movimento* pensadas e materializadas para conduzir a percepção do público a partir das superfícies corporais, ainda insisto no termo *modos do corpo*, pois este enfatiza o estado transitório característico das experimentações artísticas e que dá espaço para um sujeito fragmentado e múltiplo, já que:

O corpo transita entre estados, maneiras, modos que correspondem às relações contínuas entre os corpos e outras materialidades. Esses modos, determinados por desejos de experimentação e desejos de se apresentar em variados contextos de inúmeras formas, implicam diretamente na experiência e nos processos cognitivos em que o corpo se coloca simultaneamente. Os modos enfatizam as multiplicidades do si, mas não se restringem entre um ou outro, ao contrário, coexistem no mesmo corpo. / Vestir-se ou despir-se nos traz a experiência de tornar-se imagem, reconhecer o nu, expandir suas potencialidades através de artifícios, perceber-se espaço e penetrar a pele. O corpo entra em contato com a vestimenta ou se desvencilha dela para criar uma experiência através da aparência (Sousa, 2015, p. 88-89).

Mas, se observarmos a partir dos desenvolvimentos das ações, das operações artísticas, vamos notar que a performatividade do figurino e seus modos do corpo podem operar entre algumas possibilidades, como por exemplo: a desobediência aos padrões imagéticos, onde parecemos lidar com um símbolo, mas esse símbolo é da ordem

performativa e não apenas representativa. Ela se apresenta na lida material e na lida política com o corpo vestido. “Tomando como perspectiva a vestimenta, a performance questiona suas funções, suas possibilidades, suas relações com o corpo, com o sistema da moda e com a organização social” (Sousa, 2015, p. 83). A outra possibilidade é relacional, onde um encontro se efetiva a partir da materialidade que se veste. Tanto no modo desobediente quanto no modo relacional, a performance gera efeitos nos corpos participantes e na paisagem social e não apenas uma imagem impactante a ser interpretada - o corpo age e o figurino age, gerando esses efeitos físicos e afetivos - que, inclusive, também podem ser debatidos tanto nos campos discursivos e simbólicos.

Modos desobedientes

Ao longo da história da indumentária, fomos construindo uma expectativa, atrelada a uma construção identitária, sobre os modos adequados de se vestir que correspondem não apenas a uma série de códigos morais, mas também aos códigos que provocam distinções políticas e sociais. Na lógica ocidental, as aparências dos corpos foram instituindo binarismos de gênero e de classe social, por exemplo, sustentando sistemas opressores, gerando hierarquias comportamentais e ainda estabelecendo os modos “adequados” de ocupação dos espaços a partir de restrições moralistas. Nesta lógica, somente certos corpos poderiam transitar ou habitar determinados lugares, precisando corresponder às expectativas de aparência sobre eles – obedecer, se adequar. Há um jogo sociopolítico das aparências no cotidiano que servem à manutenção dessas hierarquias e reiteram a segregação e a distribuição desigual do poder. Dentro da estética da ética, existe um *dress code* definido. Nisso, a moda corrobora, visto que:

[A moda] Proporciona ao homem um esquema mediante o qual pode inequivocamente demonstrar a sua submissão ao geral, a sua obediência às normas que lhe vêm da sua época, da sua classe, do seu círculo próximo; compra assim a liberdade que a vida em geral garante para, retrogressivamente, se poder concentrar cada vez mais nas suas interioridades e essencialidades. (Simmel, 2008, p. 47).

Em suma, o encanto peculiarmente picante e estimulante da moda reside no contraste entre a sua difusão ampla, que tudo abarca, e a sua transitoriedade brusca e radical, o direito à infidelidade para com ela. Reside tanto na estreiteza com que ela fecha um círculo determinado e cuja afinidade mostra que a sua causa quer o seu efeito – como na decisão com que ela o atira contra outros círculos. Reside, por fim, tanto no ser sustentada por um círculo social, que impõe aos seus elementos uma imitação recíproca e assim alivia o indivíduo de toda a responsabilidade – ética e estética –, como na possibilidade de produzir, agora porém dentro destes limites, um matiz original, quer mediante a intensificação quer até pela recusa dos elementos

da moda. A moda revela-se, pois, apenas como uma invenção singular e deveras particularizada entre muitas outras em que a conveniência social objetivou, com igual legitimidade, as correntes antagônicas da vida (Simmel, 2008, p. 57).

Para cada sistema, ação, representação ou repetição cotidiana existe a possibilidade de problematização ou de recusa agressiva; e a arte, como manifestação ativista, se infiltra no campo de visão de um/a espectador/a ou de um/a transeunte para fazer transbordar as narrativas e práticas violentas que conformam e normatizam os corpos. É através da aparência do corpo, do “simples” ato de vestir-se ou despir-se, que performances instauram discussões, imagens e ruídos na estética desses sistemas. O movimento dessa imagem, que funda também sua performatividade, está na instauração de uma situação que vai, gradativamente ou como uma ruptura, transformando a paisagem social e modificando a relação entre os corpos ali presentes. A imagem não deveria passar ilesa e nem parecer um simples desvio aceitável e aprisionado na sua própria ficção, como um delírio inofensivo ao retrato da realidade.

Em 1931, o multiartista brasileiro Flávio de Carvalho realizou uma performance, que nomeou como “Experiência n.2”, durante uma procissão de Corpus Christi na cidade de São Paulo (SP). O artista, ao se deparar com essa procissão, resolve desafiá-la sem impedi-la, de fato. Coloca um boné na cabeça e parte no meio da procissão, mas seguindo na direção oposta dos demais presentes. Uma ação simples como usar um boné e andar na contramão foi suficiente para causar indignação em alguns participantes da procissão, que em ânimos crescentemente exaltados ameaçaram linchá-lo publicamente (Carvalho, 2001).

Em 2010, as artistas brasileiras Maria Eugênia Matricardi e Luara Learth se vestiram de modo muito elegante, com dois vestidos longos de tecidos cintilantes nas cores vermelho e cinza claro, com cabelos arrumados em penteados sofisticados, maquiagem elaborada e sapatos de salto alto pretos; assim elas caminharam até a Rodoviária do Plano Piloto de Brasília (GO). Chegando lá, as duas começaram a revirar as latas de lixo, beber restos de líquidos das garrafas descartadas, ou comer restos de comidas que encontraram, fumaram restos de cigarros jogados no chão e se deitaram nas calçadas para dormir. A reação dos/das transeuntes foi de incômodo por ver aquelas duas mulheres se comportando de forma “inadequada” aos modos como estavam vestidas; algumas pessoas demonstraram preocupação, consideraram chamar a polícia ou uma ambulância acreditando se tratar de algum caso de distúrbio psicológico. Todas as opções eram possíveis para tentar entender o porquê elas estavam agindo daquele modo, menos o fato delas serem mulheres em situação de rua; afinal de contas, não estavam “adequadamente” vestidas para isso. Uma das atitudes mais absurdas identificadas na ação, talvez seja a preocupação que transeuntes demonstraram ter

com elas duas enquanto dezenas de outras pessoas em situação de rua repetiam as mesmas ações diariamente e não despertavam o mesmo tipo de comoção. A performance se chamava “Luxo, Elegância e Sofisticação” (Matricardi, 2012).

Em 2017, o multiartista ganês Serge Attukwei Clottey decidiu caminhar pelas ruas de Acra, capital de Gana, junto com outros sessenta homens, todos vestidos com roupas vindas do guarda-roupa de suas mães, na performance intitulada “My Mother’s Wardrobe”. Clottey disparou essa ideia em ocasião da morte de sua própria mãe, em que seguindo a tradição ganesa, as filhas mulheres deveriam herdar o guarda-roupa de suas progenitoras. Sendo filho único e homem, Clottey se viu privado dessa herança. Considerando um país onde a homossexualidade é ilegal e as questões sobre gênero ainda não tem espaço amplo de debate, a caminhada organizada pelo artista instaurou tanto uma relação afetiva através da vestimenta independente das normas de gênero que as segregam, quanto criou um ruído na paisagem ganesa e afirmou a presença de corpos que questionam os modos operantes das culturas e políticas impostas naquela sociedade (Nnadi, 2017).

Clottey, Matricardi e Learth caminham na direção oposta, assim como Carvalho. Talvez não em termos motores, mas discursivamente ao inverter a lógica binária das aparências. São duas ações simples: vestir-se e caminhar, semelhante àquelas que modelos profissionais realizam nas passarelas em importantes eventos de moda. Se o desfile é uma simulação das caminhadas do cotidiano, com uma outra organização estética e oferecendo uma proposta de moda; no ativismo, esse movimento que pode ser realizado individualmente ou em coletivo, transforma a rua em palco que destaca a espetacularização da dinâmica da vida e seus paradoxos. Se estamos habituados a uma correspondência entre espaço e aparências do corpo em uma lógica de adequação, basta uma pequena ação que desobedeça a esse padrão para que certa angústia sobre a inadequação se instaure. Vestir-se ou parecer com algo que não deveríamos, pode ser mais perturbador do que se imagina, porque desorganiza o padrão imagético e sugere liberdades que são constantemente vigiadas pelo sistema.

Nesse sentido, as três obras instauram suas performatividades quando não apenas provocam algum ruído imagético, mas sim quando transformam a lógica das relações sociais no espaço e naquele instante. Elas provocam, cobram e sugerem uma outra posição política e reação dos corpos participantes, elas tornam a inadequação realmente visível nos corpos de todas as pessoas presentes na rua, sem a proteção dos muros institucionalizados das galerias ou dos teatros. Se os corpos vestidos dessas obras artísticas não gerassem nada mais do que uma paisagem estranha a ser fotografada e veiculada, a performance retornaria a ser apenas uma imagem midiaticizada e inofensiva por mais estranhada que pudesse parecer. Se o objetivo

fosse a fotografia ou o registro audiovisual como nos casos das fotoperformances e das videoperformances, então, a ruptura se encontraria instaurada dentro da própria linguagem. No caso de Carvalho e de Matricardi e Learth, a reação dos corpos às suas ações estão explícitas; no caso de Clotey, uma reação é provocada dentro da pequena comunidade que ele constrói ao convidar outros sessenta homens a realizarem sua ação, reorganizando ali os afetos entre os que participam.

Os sistemas do mundo capitalista ocidental e suas normatividades nos impõem obediências de condutas, apresentações, discursos e relações através de dispositivos que se disfarçam de “naturais” ou “biológicos”, a fim de manter certos grupos no poder, quando, na realidade, são construções culturais estabelecidas ao longo da história onde a repetição torna-se tão frenética e compulsiva a ponto de não mais sabermos sua origem e nem sequer contestarmos sua incoerência. Mas, pensando na indumentária, como a aparência se tornou um ponto chave dessa (des)obediência?

Para lidar com essa operação da desobediência, vou partir de um recorte de observação sobre as relações entre as vestimentas e os gêneros, compreendendo que esse ponto de análise pode servir como possibilidade de observação para outros modos de normatização social.

O livro “Dress and Morality” (1986) da historiadora de moda inglesa Aileen Ribeiro é uma publicação importante sobre como foi se construindo uma moralidade sobre o traje ocidental ao longo do tempo, que afirma a binaridade homem-mulher e ainda cria uma hierarquia entre os dois gêneros, onde Igreja e Estado se beneficiam dessa estrutura. Sendo um forte aspecto cultural, a vestimenta está relacionada aos hábitos de uma sociedade e é mais derivada de algumas tradições e narrativas sobre as aparências do que de necessidades e aspectos funcionais de proteção do corpo, por exemplo.

All societies have customs and taboos which include clothing, and most historians now discount the theory that clothing was originally devised for mere warmth; in the history of dress, reason and practicality often take second place to traditional, sometimes irrational customs, and even superstition. In many cases, what started out as a functional item of clothing is maintained by force of public opinion and the weight of ritual and habit, long after its original purpose has ceased; official and ceremonial clothing are obvious examples⁶². (Ribeiro, 1986, p. 12).

⁶² “Todas as sociedades têm costumes e tabus que incluem a vestimenta, e a maioria dos historiadores tem descartado a teoria de que as roupas foram originalmente inventadas por causa do clima; na história da vestimenta, razão e praticidade frequentemente ocupam o segundo lugar diante da tradição, algumas vezes costumes irracionais e até de superstições. Em muitos casos, o que começou como uma peça de roupa funcional é mantida pela força da opinião pública e o peso do ritual e do hábito, muito tempo depois sua proposta original é cessada; roupas oficiais e cerimoniais são exemplos óbvios” (Ribeiro, 1986, p. 12, *tradução nossa*).

Ou seja, a roupa tem mais peso psicológico e de pertencimento do inconsciente coletivo do que um peso funcional. Ela não corresponde, necessariamente, a um padrão racional produzido pelo próprio corpo que se veste a partir de seus desejos puramente individuais e necessidades de uma formação identitária; mas, antes disso, segue um padrão social pré-estabelecido que identifica agrupamentos e adequações. Portanto, vestir-se de determinado modo permite que sejamos identificados pelo gênero, pela raça, pela classe social e outros posicionamentos, o que implica na qualidade de relação que teremos no mundo; no entanto, essas identificações já foram estabelecidas previamente e só nos restaria a adequação para seguir com as personagens que desempenhamos na sociedade. Mas, as hierarquias como formas de organização do poder findam por privilegiar determinados agrupamentos em função de outros. A quem serve as exigências de adequação que foram normatizadas na sociedade?

Uma característica relevante dessas adequações é seu esforço em ser imutável. A ideia de tradição cultivada no Ocidente está mais associada à manutenção de narrativas conservadoras que congelam as hierarquias e o poder, do que a ideia de ancestralidade pensada em outras culturas. Há, portanto, um desejo em se manter as tradições, as segregações, os binarismos, evitando mudanças e, portanto, evitando redistribuições de poderes e violências. Mesmo que a própria mutabilidade e variação seja inerente ao corpo em transformação, o que torna o esforço de manutenção das ordens e adequação, um esforço contraditório.

Daí que associamos esse processo de adequação das aparências dos corpos aos espaços e seus papéis sociais pré-estabelecidos à ideia de moralidade. Segundo Ribeiro:

[...] morality serves to assure group solidarity, and with regard to dress, to act as a kind of social lubricant, to ease contacts between people in society. It is thus a conservative force, and the history of dress can be seen as a constant battle against the introduction of new styles, which may be thought of as “immoral” until their novelty is muted by the passage of time⁶³ (Ribeiro, 1986, pg. 12).

O que significa dizer que a imoralidade percebida nas roupas é um olhar posto sobre elas a medida em que são apresentadas de modo “inadequado” ou “desobediente”. Mas, se as vestimentas são também parte da expressão de nossas identidades instáveis e reverberação das

⁶³ “[...] a moralidade serve para assegurar a solidariedade dos grupos, e no que diz respeito à vestimenta, para agir como um tipo de lubrificante social, para facilitar o contato entre as pessoas em uma sociedade. É, portanto, uma força conservadora, e a história da vestimenta pode ser vista como uma batalha constante na introdução de novos estilos, o que pode ser visto como ‘imoral’ até que a novidade mude com o passar do tempo” (Ribeiro, 1986, p. 12, *tradução nossa*).

nossas transformações subjetivas, logo, o cerceamento às práticas do vestir corresponde a uma limitação das nossas experiências como sujeitos no mundo.

Ao desenvolver uma pesquisa histórica sobre como essa relação entre a vestimenta e a moralidade se estabeleceu a partir de registros escritos e imagéticos que reiteraram os modos “corretos” de apresentar os corpos em sociedade, a autora mostra como as regras vestimentares eram ditadas pela Igreja e/ou pelo Estado. Essa ideia de moral que temos no Ocidente parte de narrativas religiosas, prioritariamente judaico-cristãs. E mesmo que, atualmente, a Igreja pareça não exercer a mesma função de antigamente no cotidiano, suas narrativas continuam circulando e afetando agressivamente os corpos. Essas narrativas religiosas se construíram numa relação entre a aparência e o estado da alma, desmerecendo o individualismo como uma mera estratégia narcisista e de centramento de si mesmo. Nessa lógica, segundo a autora, para alguns sistemas religiosos, a sociedade ideal seria aquela marcada pelo padrão e pela uniformidade, onde nenhuma individualidade se destaca.

Quando esse culto à simplicidade das vestes é deslocado de uma relação transcendental para uma questão sociopolítica, onde adornar-se menos, implicaria mais consciência dos recursos disponíveis no mundo, a sociedade passa a instituir uma segregação classista e racista também pelas aparências dos corpos e que não deixa de promover indignação pela sua incoerência, visto que aqueles que pregam certas condutas vestimentares eram, frequentemente, os que mais esbanjam uma vida de luxo.

Qual recorte de gênero está implicado em tudo isso? É que as pesquisas de Ribeiro mostram que a maior parte das críticas em relação a moralidade das vestes atingia praticamente as mulheres e suas aparências, o que afirma uma nítida objetificação de seus corpos. Não apenas se reduz a prática do adorno nos corpos daqueles que são reconhecidos como homens, como compreende-se o vestir como ação superficial e com a qual apenas mulheres deveriam se ocupar. O peso da moralidade se exerce quando se compreende esse mesmo corpo como pecaminoso em sua existência e que, portanto, deveria ser ocultado a fim de não despertar interesses indesejados – e conseqüentemente, transfere para a mulher a responsabilidade sobre a violação do seu corpo ao não estar adequada ao meio.

Em contradição, para manutenção da lógica patriarcal e heterocisnormativa, a mulher precisa atrair o sexo oposto ao evidenciar aspectos de “feminilidade” e “erotismo comedido”. Posto isso, não é novidade dizer que não importa se esse corpo, dito mulher, se adequa ou não aos padrões estabelecidos, ele sempre estará sujeito à violação porque o reconhecimento social enquanto mulher, em si, já parte desse pressuposto.

Importante destacar que as pesquisas de Ribeiro mostram que a vigilância moralista não era somente sobre como as mulheres deveriam se vestir, mas também impunha a proibição de qualquer sinal de “feminilidade” em corpos ditos masculinos; ou seja, não só a fluidez entre os gêneros era impensável como as roupas carregavam uma marcação muito definida sobre a quais corpos deveriam pertencer. Tudo isso, cultivado a partir de narrativas misóginas, homofóbicas e transfóbicas que percebem a não adequação aos gêneros e suas binariedades como uma ofensa à ordem sociopolítica e cultural. Obviamente que, ao longo dos anos, por insistência e resistência, as fronteiras moralistas vão se alargando, embora sempre à espreita de uma retomada fascista do poder.

Já é perceptível as aproximações entre essa construção histórica da moralidade sobre as vestes e as questões de gênero. O que nos faz entender, como pontua algumas vertentes dos estudos sobre o gênero, que esta é uma construção igualmente performativa. A pesquisadora Judith Butler, ao tentar compreender o que seria uma mulher, a figura “central” da política feminista, questiona se “ser mulher constituiria um ‘fato natural’ ou uma performance cultural, ou seria a ‘naturalidade’ constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas?” (Butler, 2018, s/p).

Butler desempenha um esforço em compreender como as normas políticas constroem essa identidade e nos encaminha para seguir um padrão de gênero que é reforçado por atos performativos; e enquanto nos empenhamos em praticá-los somos reconhecidas como tal. O que limita a possibilidade de uma aparência ou ideia de identidade baseada nas experiências de tentar ser a si mesmo. Um dos vacilos dessa construção sistemática está em vender-se como “natural” ou “biológico”, logo incontestável; no entanto, é percebendo-a enquanto elaboração histórica e categoria política que encontramos modos de desobedecê-las. Ou seja, se tomarmos as criações em performance a partir dessa perspectiva, vamos notar que elas mostram uma (de)composição, o que faz com que esse movimento (de decompor) esteja relacionado com um desenvolvimento temporal; e assim, elas (as performances) revelam as estruturas que constroem aquele poder - observamos a (de)formação de algo e não é apenas uma imagem-afronta. A partir disso, Butler conclui que:

Nesse sentido, o *gênero* não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra (Butler, 2018, s/p, *grifos nossos*).

Sendo, portanto, o gênero um efeito, sua performatividade se expressa nas ações cotidianas que reforçam sua aparência e o designam como tal. Nesse sentido, o gênero não é apenas uma performance ou uma ficção, mas também uma superfície. Há um texto imagético inscrito sobre o corpo, onde a exigência da leitura como adequação cria a ilusão de proteção e pertencimento daquele mesmo corpo; no entanto, sendo categoria sempre marginalizada em prol do centramento da representação do homem-branco-cis-hetero, a desobediência ao padrão não é um risco.

Em outras palavras, atos, gestos e desejos produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na *superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. **O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade** (Butler, 2018, s/p, *grifo nosso*).

Falar da performatividade do gênero e seus atos constitutivos, é considerar também o vestir-se como uma dessas ações que criam uma imagem do corpo, que operam esses signos e discursos e se relacionam com o meio. Esses atos, frequentemente, partem de uma determinação externa que exige que os corpos correspondam a essa expectativa binária a fim de que desempenhem seus papéis sociais em hierarquia, o que reforça uma distribuição desigual de poder e o uso da violência como estratégia de manutenção dessa ordem. Se no cotidiano, é possível arriscar desobediências a esses sistemas, e usar o vestir-se como ato de desconstrução dessa normatividade de gênero, experimentando fluidez e outras possibilidades instáveis que consideram o corpo, a identidade e o gênero uma experiência em si; na cena, as possibilidades se repetem e se alargam ao usar o campo simbólico e extracotidiano para expandir as fronteiras dessas composições e relações, afirmando aos imaginários que é possível agir outras realidades.

Importante ressaltar que, mesmo performances e outras cenas que operam essas desobediências, elas não alcançam uma desconstrução integral dos gêneros – nem mesmo o cotidiano seria capaz disso, porque há corpos que se sentem contemplados com essas ficções e outros a quem nem a desobediência pode ser considerada sob o risco de aniquilação. O que a cena cria é uma desestabilização das narrativas sobre o gênero, uma configuração de outras paisagens, uma abertura ao diálogo ou ao confronto; construindo outras superfícies onde cenários imaginados possam se materializar - abre-se uma fissura na realidade.

Essa potencialidade disruptiva da arte encontra ressonância no pensamento de Butler quando a autora questiona quais ações poderiam desestabilizar a ideia de “masculino” e “feminino” a qual nos agarramos desde a gestação de uma vida. E mais ainda, quais ações podem evidenciar essa performatividade do gênero e exibi-los como contornos e hábitos culturalmente construídos e disfarçados de naturalidade. Para nós, artistas, é evidente a capacidade de intervenção da arte nessas provocações. Não para que os gêneros sejam eliminados, até porque eles constituem parte fundamental das nossas subjetividades, mas para que sejam revelados em suas operações e para que essa realidade possa deslocar ações violentas que os discursos ideológicos sobre o gênero reforçam.

Se o corpo não é um “ser”, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e da heterossexualidade compulsória, então que linguagem resta para compreender essa representação corporal, esse gênero, que constitui sua significação “interna” em sua superfície? (Butler, 2018, s/p).

Se vestir é, também, um ato de gênero e esse ato é, por si só, performativo; logo, vestir-se para a cena está longe de se restringir a uma ação que apenas cria silhuetas adequadas. A aparência do corpo em encenações, performances, intervenções instauram um espaço ao seu redor, determinam as relações e sustentam uma série de discursos que podem reforçar as expectativas ou provocar estranhamentos no nosso campo sensorial. De uma caracterização visual de uma personagem até a instauração de uma performance a partir da vestimenta, estamos diante de uma escolha de obediência ou desobediência, ou por vezes de um ato imoral, quando esse irrompe com os acordos sociais que autorizam silenciamentos.

Isso é dito para que possamos enfatizar que o gênero, e outras normas, não correspondem a uma expectativa natural dos corpos, pontuado por uma silhueta adequada por motivos racionais; mas, ao invés disso, é performance em contínua elaboração e capaz de ser instauradora de si mesma e não uma repetição compulsória de algum padrão determinado. “A tarefa não consiste em repetir ou não, mas em como repetir ou, a rigor, repetir e, por meio de uma proliferação radical do gênero, afastar as normas do gênero que facultam a própria repetição” (Butler, 2018, s/p).

Quando Paul Preciado (2011) escreve sobre as *multidões queer*, sublinhando a multiplicidade das diferenças sexuais, ele nos lembra que as lutas políticas não se operam numa diferenciação binária onde um gênero precisaria se libertar do outro. Para além disso, há uma multidão de diferenças que se constroem sobre si mesmas por várias tecnologias, incluindo as das aparências. Preciado fala sobre multidão, *queer* e império sexual, e a própria

experiência de leitura dos seus escritos já dispararam um imaginário de reconhecimento de novas paisagens. A teoria queer, segundo Preciado, promove uma “desterritorialização” da heterossexualidade. Sendo a vestimenta e sua correspondência às expectativas culturais e espaciais de uma territorialização, os figurinos possuem a potência de desterritorializar essas normas da aparência.

A multidão pode ser uma abordagem mais radical para as corralidades cênicas, ao invés de reunir um horizonte de pessoas aproximadas pela semelhança ou repetição – tal qual sugere o próprio sistema capitalista –, reúne-se pelas diferenças, até que a unidade seja dissipada. A encenação da ruína do império sexual em sua hegemonia e armas simbólicas que violentam as subjetividades.

Mas, como Preciado destaca, tem que ter cuidado para não reforçar a multidão queer como um grupo de subversivos que vão ser notados e classificados como margem e desvio eterno ou serem percebidos como a utopia que aponta para um futuro em que essa multidão será dominante. Tem uma “desidentificação” – não quero ser um ou outro, mas a mim mesmo. Essa multidão queer está pautada na diferença e essa diferença pode ser socialmente percebida como estranha, exótica, monstruosa, abjeta, *anormal*.

Uma performatividade do figurino afirma o vestir-se como uma ação que não permite que o corpo represente outra coisa, mas que se torne a coisa. O figurino age no corpo e o corpo age no figurino. Mas, mantendo a não equivalência absoluta entre figurino e vestimenta aqui; não é a roupa que desobedece, mas seus modos de uso, é a elaboração do gesto de vestir-se e despir-se ou a ação com o objeto do figurino que configura esse aspecto artístico em si. São jogos de prazer, uma experimentação de materialidades outras (des)organizadas *sobre* o meu corpo e que me atualizam no mundo e abalam os referencias daquilo que *podemos* ser. Serve para uma destituição e não para a projeção canônica de algo que deverá ser seguido dali adiante. A experimentação é o centro da experiência de si; e, sendo a experiência da ordem temporal e da ordem da instabilidade, o escopo cênico se efetiva também aí.

Modos relacionais

As vestimentas existem em função do corpo. Foram criados para revestir a pele, seja por aspectos culturais que associam as vestes e adornos às simbologias ou identificações políticas, sociais, de gênero, entre outras; ou ainda por questões do clima e proteção do corpo diante do meio externo. Independente da motivação, a vestimenta existe em relação ao corpo

e fora dessa relação, ela se torna objeto museológico com sua relevância para estudos e pesquisas históricas.

Dizer que a vestimenta existe em relação ao corpo, não indica que todo traje seja *relacional*. Pois neste caso, estou tomando emprestado o conceito de Nicolas Bourriaud (2009) para perceber aqui, trajes que podem ser *relacionais* dentro de uma experiência estética. Neste caso, diferente dos modos de desobediência, o objeto do figurino torna-se central como espaço de experimentação.

Segundo Bourriaud, “a estética relacional não é uma teoria da arte, mas uma teoria da forma [...] a forma, do desvio, e do encontro aleatório de dois elementos paralelos” (Bourriaud, 2009, p. 10). No caso, o traje torna-se relacional quando apresentado para tornar-se uma experiência estética e artística no encontro com o corpo do artista e/ou do/da espectador/a. E aqui evitarei o uso do termo *figurino*, porque estará em evidência mais o objeto do que sua linha de movência cênica e também porque o termo traje se apresenta de modo mais adequado visto que algumas obras citadas abaixo estarão bastante dissociadas das dimensões teatrais e, talvez, até estejam posicionadas numa fronteira muito tênue com as artes da cena.

Pode ser o caso de obras artísticas onde o objeto do figurino ou o traje tornam-se mediadores da experiência sensorial proposta aos corpos, materializando a criação e a vivência. A materialidade vestível e a experiência de vestir/despir podem ser expandidas e podem promover deslocamentos do corpo e reconfiguração das suas relações com o espaço, com o tempo e com outros corpos. Vestir-se e despir-se podem ser ações interativas da ação artística.

O que podemos perceber é que a vestimenta existe em relação ao corpo no cotidiano, logo, em experiências artísticas, essas materialidades vestíveis vão tender a repetir ou desconstruir essas relações. Em cena, eles podem aparecer como figurinos que caracterizam uma personagem ou figura – seja em uma abordagem narrativa ou performativa ou podem ser reconhecidos como materiais sobre o corpo que configuram uma aparência onde ou com a qual o/a artista performa. E além disso, essa vestimenta pode ficar mais evidente como objeto relacional que cria uma obra interativa onde o vestir/despir media a experiência proposta. Todas as possibilidades habitam o mesmo campo de coberturas diversas sobre o corpo e composição de imagens.

Em 2014, Eleonora Fabião, artista e professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), transita pelas ruas trocando peças de suas roupas com os/as transeuntes, até que esteja vestida de modo completamente diferente do início da sua ação e carregando

roupas que não pertencem ao seu próprio guarda-roupa, mas as identidades dos outros. Junto disso, essas pessoas, mediante essas trocas, também se tornam parte integral da performance quando tem em si não mais uma roupa pertencente à performer, mas uma peça derivada de outro/a transeunte desconhecido/a. Nessa ação, noto as roupas e a aparência como algo que se transforma com o tempo e do qual não temos total controle. O corpo vestido ou despido em performance não é (apenas) uma figura estável e identificável, para além disso, está em trânsito material e semiótico. É diante de práticas como essas que Fabião (2009) destaca a performance pela sua potência de des-habituar – deslocar o corpo, o espaço, o tempo e as relações dos modos comuns e adequados, rever os trânsitos e reorientar rotas para que possamos perceber outros fluxos. Corpo não é forma, nem função. Corpo é movimento e mobilidade (Fabião, 2009). Logo, a roupa como sendo a parte mais próxima do corpo, como dizia Flávio de Carvalho (2010), segue a mesma lógica de movimento e mobilidade e esse é um dos aspectos destacados em performances que têm o vestir-se/despír-se como eixo de experimentação. Fabião, citando os estudos e escritos do filósofo Baruch de Espinosa, nos lembra que o corpo é uma *entidade relacional* (Fabião, 2009). Corpo que está no mundo diante do outro e diante das coisas, por vezes diante da imagem de si.

Quando Bourriaud (2009) ressalta a prática artística como campo de experimentação social, penso imediatamente nas performances sugeridas pelo multiartista brasileiro Flávio de Carvalho. Um dos aspectos importantes nas relações sociais é a relação entre as aparências, os jogos de identificação e as regras políticas e morais envoltas nas culturas vestimentares; e a vestimenta ou figurino relacional podem aparecer como mediação de um experimento social. O que Carvalho instaura – e documenta como material de pesquisa – são atos de desobediência que parecem simples, mas são suficientes para romper a lógica e atenção da rotina presente nas ruas; o artista parece se interessar não apenas pelas aparências deslocadas das expectativas, mas também pela reação das pessoas ao ver aquela imagem. Como uma aparência modifica o comportamento ou recupera nos corpos a necessidade de reivindicar o padrão vestimentar esperado? Essa é uma questão que pode aparecer nos espaços de formação de artistas como propulsores de performances a partir da vestimenta, pensando na ação como experimento social investigando a relação social com a roupa e com a aparência.

Outra artista cuja proposição também poderíamos nomear de *trajes relacionais*, e que também pode ser dispositivo para sugestão de proposições pedagógicas, é Lygia Clark com sua série Roupa-Corpo-Roupa, de 1967, e outros objetos relacionais. Com uma abordagem terapêutica que buscava proporcionar experiências estéticas e artísticas para que pessoas pudessem reconhecer a si mesmas, ao outro e ao espaço; a artista cria alguns trajes e objetos

para serem vivenciados individualmente ou em grupo e oferecer uma reelaboração subjetiva do próprio corpo. Neste caso, enquanto ação artística, o traje não serve para elaborar a imagem de uma figura, mas sim como espaço para sentir a si em relação com o mundo. É necessário vestir-se da obra para reencontrar o mundo nesta nova pele. O traje relacional aparece como mediação de uma experiência disruptiva.

Nas palavras de Clark, “o homem entra como temática, não é mais sobre a obra-objeto, mas sobre a obra-relação... porque não é apenas o sujeito puro, imóvel e estagnado, pois essa condição não existe. O sujeito só existe enquanto mutabilidade” (Clark, 1975). Esse é um campo pedagógico nítido se considerarmos a experiência como cerne do processo de aprendizagem, a vestimenta como espaço de experimentação de si e desenvolvimento de uma consciência corporal que considere não apenas o organismo vivo e suas faculdades motoras, mas também as coberturas que o envolvem, suas simbologias e afetos.

Por último, penso também nos parangolés criados por Hélio Oiticica, a partir da década de 1960. Nas palavras do artista, “o parangolé é uma vestimenta fluida, feita de tecido, plástico ou papel, para ser vestida, vivenciada, vivida e dançada pelo espectador-participador” (Pedrosa, Szwarcwald, 2020, p. 24). Oiticica, importante artista visual brasileiro, a partir de suas explorações e pesquisas no campo da pintura, passa a sugerir a eliminação do quadro e, portanto, a eliminação do figurativo em si. Ele abandona a bidimensionalidade oferecida pela pintura e começa a explorar outras relações espaciais, investigando a presença tridimensional dos objetos. É então que surgem os parangolés e outras obras interativas que evocam a imersão do corpo do/da espectador/a.

Uma das coisas mais interessantes do parangolé é que o próprio artista escrevia continuamente sobre sua prática, assim como Carvalho, o que nos faz notar suas proposições artísticas como pesquisas práticas, cuja documentação revelam não apenas as suas intencionalidades, mas o alcance de suas propostas. Através disso, é nas palavras de Oiticica que encontramos reverberação para pensar que o ato de vestir era fundamental para a instauração do parangolé como experiência estética, que chegava a nomeá-los de antiobras de arte por não servirem a contemplação usual. Os parangolés livres do corpo e expostos não seriam mais do que objetos, sua potência estava no encontro com o corpo e somente nessa relação tornava-se obra em si, mas nesse ponto a obra não era mais o objeto, mas sim a imaterialidade da experiência do corpo vestido.

No programa de Oiticica, os parangolés poderiam ser capas, faixas, bandeiras e outros pedaços de tecidos coloridos e, por vezes, com dizeres escritos. Esses tecidos precisavam ser

dançados pelo corpo participante que ao movimentá-lo, colocava em movimento também suas cores, sua expressividade política e experimentava sua extensão pelo espaço.

O espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de panos de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance*, em última análise. O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição. (Oiticica *in* Pedrosa, Szwarcwald, 2020, p. 30).

Pensando que Oiticica propõe os parangolés a partir de uma investigação também das dimensionalidades da obra de arte; em uma perspectiva simbólica, talvez os figurinos teatrais como elemento de caracterização de personagens sirvam a uma bidimensionalidade como era a pintura para Oiticica onde a contemplação é suficiente, enquanto os objetos do figurino ou traje relacional como experiência para o corpo evocam a tridimensionalidade através de uma sugestão do traje como experiência ao corpo do performer e/ou participantes. Os parangolés nos inspiram na vivência de trajes que nos instigam em danças e outras ações que estendam nosso corpo e componham outras paisagens, mas sempre a partir de uma “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (Oiticica *in* Pedrosa, Szwarcwald, 2020, p. 34). O traje relacional aparece como mediação de ações em uma ruptura radical com a representação. Nesses casos, o encontro entre o corpo e a materialidade vestível produz uma transformação nos dois, pois expandem suas funções e aspectos sensoriais. O ponto a ser alcançado não é mais de uma caracterização que identifica uma personagem, mas uma experiência que modifica a percepção do corpo em si.

Figurino em expansão

Ao pensar e debater sobre o figurino e suas transformações, em algum momento pensei no termo “expandido” para caracterizá-lo na contemporaneidade. Obviamente que atravessada pelo uso desse termo de modo tão recorrente quando se pensa na cena contemporânea, constatando que estamos diante de um “campo expandido”. Essa afirmação não poderia vir dissociada de uma análise de seu uso original, quando a crítica e pesquisadora norte-americana Rosalind Krauss escreve o artigo “A escultura no campo expandido⁶⁴”, publicado na Revista *October* em 1979. O “campo expandido” reiterado por Krauss não é

⁶⁴ Na tradução do artigo para o português brasileiro (tradução de Elizabeth Baez em 1984), optou-se por traduzir “expanded field” para “campo ampliado”, entretanto, considerando o uso do termo “expandido” em alguns artigos e pesquisas do campo das artes da cena, manterei a tradução de “expanded field” para “campo expandido” a fim de corroborar com essas discussões ao pontuar sobre o figurino.

uma metáfora ou apenas um adjetivo, mas uma proposição de observação sobre um aspecto específico da arte a partir de uma abordagem estruturalista e diagramática.

No seu artigo, a autora se propõe a pensar sobre o conceito de *escultura* e sobre como essa palavra começou a ser difícil de ser pronunciada diante da proliferação de tantas outras formas artísticas que a ela se assemelhavam, mas que, entretanto, não coincidiam. Reconhecendo os percursos históricos de transformações das artes mais tradicionais como a escultura e a pintura, a autora também reconhece o esforço de muitos teóricos, críticos e filósofos da arte em alargar as fronteiras conceituais e práticas dessas linguagens a fim de conseguir abarcar as novas proposições que surgiam. Entretanto, esse esforço por alargar as fronteiras conceituais de uma determinada forma artística findava por criar uma zona nebulosa, onde a identificação daquela forma tornava-se uma atividade cada vez mais conflituosa. “We had thought to use a universal category to authenticate a group of particulars, but the category has now been forced to cover such a heterogeneity that it is, itself, in danger of collapsing. And so we stare at the pit in the earth and think we both do and don't know what sculpture is”⁶⁵ (Krauss, 1979, p. 33).

Krauss começa, então, a questionar esse processo de alargamento infinito dos conceitos, afirmando, inclusive, que estes foram criados a partir de uma noção de limite e não deveríamos lidar com eles em uma perspectiva universal. Se reconhecermos que as práticas artísticas possuem suas próprias características que normatizam suas operações, podemos questionar o excesso de mudanças em torno dessa prática sob o perigo de desestruturar completamente o eixo original. Vale ressaltar que, nesse ponto, Krauss não faz uma crítica que limite a produção artística em si, ela está se atentando para os modos como observamos, categorizamos e conceituamos essas produções.

Utilizando como referencial o quadrado semiótico de Algirdas Julien Greimas, criado para analisar estruturalmente relações entre signos, Krauss propõe o seu próprio diagrama do “campo expandido” para analisar a escultura e outros arranjos que estavam sendo postos em debate a partir dela. Selecionando a “paisagem” e a “arquitetura” como estruturas sgnicas fundamentais, a autora posiciona seus positivos e negativos no quadrado a fim de gerar algumas combinatórias onde ela consegue localizar a própria escultura, o *site-construction* (local-construção), o *marked sites* (locais marcados) e as estruturas axiomáticas. “The expanded field is thus generated by problematizing the set of oppositions between which the

⁶⁵ “Tínhamos pensado em usar uma categoria universal para autenticar um grupo de particulares, mas a categoria tem sido forçada agora a cobrir uma tal heterogeneidade que está, ela própria, em perigo de colapsar. E então, nós encaramos o buraco na terra e achamos que sabemos e que não sabemos o que é escultura” (Krauss, 1979, p. 33, *tradução nossa*).

modernist category sculpture is suspended⁶⁶” (Krauss, 1979, p. 38). Quando organiza o diagrama, Krauss consegue identificar que a expansão do campo em torno da escultura não é uma questão de materialidade ou de percepção, mas sim uma reorganização sógnica e conceitual que apresenta posições de investigação para os/as artistas. Em termos linguísticos - palavras, frases e conceitos entram em conflito com as práticas que escapam das conjunturas nominais e verbais; mas, é também o esforço em uma operação etimológica e filosófica com critérios estabelecidos que vai construir conjuntamente uma reestruturação do pensamento na arte.

Observando isso, o ponto fundamental que trago aqui é de que a ideia de “campo expandido” não funciona como uma metáfora ou efeito frasal proposto por Krauss. O campo expandido é literalmente um diagrama apresentado pela autora como uma finalidade didática. Essa abordagem diagramática permite observar as relações de transformação de algum aspecto da arte sem a linearidade inconsistente da história da arte que, por vezes, apresenta as transformações como puros encadeamentos sucessivos. A estrutura lógica do diagrama, ao contrário, permite uma observação sem linearidade e ordena as possibilidades de modo não-hierárquico; assim, não posiciona a escultura ou qualquer outra forma artística como ultrapassada ou avançada, mas considera as mesmas coexistindo a partir de suas relações sógnicas. Um dos efeitos dessa proposição é a afirmação simultânea da expansão do campo teórico em torno daquele assunto; dessa forma, a associação entre diversas áreas de conhecimento torna-se cada vez mais urgente para se estudar e pesquisar uma área, a fim de atualizar seus próprios termos.

Quando em 2014, a artista e pesquisadora mexicana Ileana Diéguez escreve sobre *a teatralidade em campo expandido*, ela vai compreender a teatralidade como um discurso e uma estratégia que transcende os limites do próprio teatro e, desse modo, não se reduz à cena. Ao fazer uma crítica ao ensaio do crítico de arte Michel Fried sobre a objetividade na arte; ela defende a ascensão de proposições cênicas que não estão mais apoiadas nas raízes dramáticas e que, em sua intensa experimentação, põe em dúvida o teatro em si e trazem um outro olhar às representações e performatividades cotidianas.

Como já se tem legitimado ou polemizado, a teatralidade tornou-se uma das características mais relevantes da arte contemporânea. Contra toda possibilidade de pureza, de uma essencialidade que depura e separa radicalmente as diversas formas artísticas, a arte reconhece-se hoje como “uma estrutura de acontecimentos”, de situações, de práticas *in situ*, de teatralidades, de performatividades e (re)presentações (Diéguez, 2014, p. 128).

⁶⁶ “O campo expandido é assim gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais se suspende a categoria modernista de escultura” (Krauss, 1979, p. 38).

Assim, Diéguez parece utilizar a ideia de campo expandido como um termo que conseguiria caracterizar os movimentos de expansão das práticas e conceitos derivados dos debates sobre teatralidade e performatividade. Ela compreende, portanto, de modo literal, *a teatralidade como um campo que se expande*; uma conclusão que vem sendo apontada por outros/outras artistas e pesquisadores/pesquisadoras para tratar dos movimentos contemporâneos em torno das artes da cena. Entretanto, quando comecei a pensar que o figurino também apresentava uma expansão, passei a achar interessante o diagrama proposto por Krauss para tentar não apenas afirmar, mas mostrar essa expansão, principalmente pela sua funcionalidade pedagógica.

O professor e pesquisador Manuel Silvestre Friques escreve um artigo onde analisa os quadros estruturalistas propostos por Krauss em seus textos, o que demonstra como essa estratégia é recorrente nos escritos da autora e como ela se apresenta como ferramenta pedagógica. O autor afirma como, nesses casos, os diagramas não são esquemas universais, mas estratégias de observação que podem - e devem - ser continuamente revisados; portanto, eles também mobilizam a análise e a pesquisa no campo designado. A própria Krauss, em determinados escritos, se propõe a revisar e modificar os diagramas que ela esquematizou em tempos anteriores.

O que Friques demonstra é que o diagrama proposto por Krauss é uma tentativa de enfrentar o pluralismo que se vivenciava nos EUA em torno dos debates sobre a escultura. Mas, diferente do que o próprio termo parece evocar, ela não lida com uma ideia de expansão aleatória e indefinida; ao contrário, ela pressupõe uma expansão com territórios observáveis. Sua proposta questiona o excesso de elasticidade cobrado do termo “escultura”, a partir de uma revisão da própria prática e do seu material histórico-crítico. Entretanto, o próprio Friques faz algumas críticas a este diagrama de Krauss quando elucida que a autora não define bem seus termos e que, na verdade, ela propõe uma redução e não expansão do campo que sinaliza; mas, penso que a intencionalidade de Krauss não é defender a expansão como um infinito, mas sim como um campo observável em suas variáveis. A observação dos limites fazia parte da proposta analítica da autora⁶⁷.

Pensemos então sobre o figurino a partir da ideia de *campo expandido*, enquanto estratégia diagramática de observação das transformações deste aspecto cênico durante seu

⁶⁷ “Parte do prazer que obtive ao escrever ‘Escultura no Campo Expandido’ provém da elucidação de que o aparente pluralismo vale-tudo da esfoliação da escultura em *earthworks*, performance e crítica institucional nos anos 1960 era de fato limitado pelas posições tornadas possíveis pela estrutura quádrupla e que as opções individuais disponíveis para qualquer praticante eram igualmente limitadas” (Krauss *apud* Friques, 2010, p. 22-23).

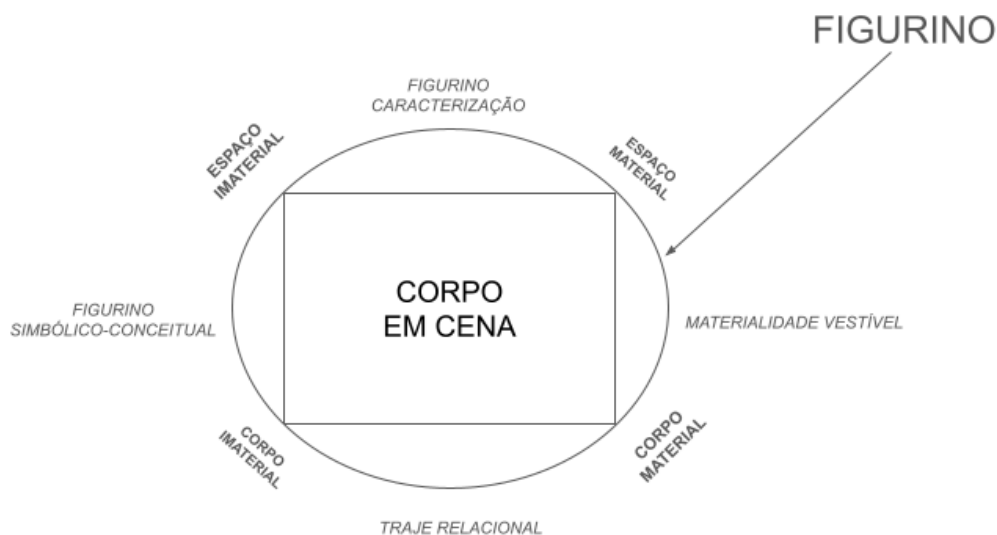
percurso crítico-histórico. Algumas coisas precisam ser pontuadas; em primeiro lugar, o conflito conceitual gerado em torno das esculturas não são iguais aos gerados em torno do figurino. Dificilmente, nos deparamos com um figurino que esteja sendo duvidado enquanto figurino. Como a relação da cobertura com o corpo em cena é algo imperativo, uma vestimenta passa a ser nomeada de objeto do figurino em relação a ele - o que faz com que as fronteiras que determinem esse elemento já se apresentem largas. Presenciamos muito mais uma *recusa* ao termo do que uma *dúvida*. E essa recusa está fundada na associação direta que comumente se faz entre figurino, personagem e formas narrativas. As dúvidas talvez apareçam quando o mesmo elemento que cobre o corpo assume outros estados em cena; quando um objeto transmuta sua teatralidade dentro do próprio acontecimento, ele consegue instaurar um conflito etimológico mais radical. Embora eu destaque esse problema da *recusa*, tanto o termo “figurino” como o termo “escultura”, por suas tradições, findam por ser termos com negociações complicadas para suas enunciações; o que elabora conjuntamente esse exercício filosófico constante de atualização de seus conceitos e aplicabilidades.

Se dissociarmos da abordagem diagramática de Krauss, podemos tratar a expansão do figurino em alguns termos: enquanto expansão do objeto em si em torno de suas materialidades como o “Electric Dress” (1956) de Atsuko Tanaka⁶⁸; enquanto expansão de sua interatividade com o corpo notando os modos como essa relação transforma ou transfigura corpo, e aqui podemos pontuar as inúmeras renovações no figurino ao longo de décadas de teatro, dança e performance; e enquanto expansão da sua interatividade com os outros elementos de cena fazendo com que o figurino possa se diluir em si mesmo, como acontece na obra coreográfica “Encantados” (2023) da Cia. Lia Rodrigues.

A partir da revisão histórica já apontada em ensaios anteriores em torno das transformações do figurino, considerando como elementos sógnicos fundamentais para a relação de composição das imagens do corpo em cena, proponho o seguinte diagrama:

⁶⁸ O “Electric Dress” ou *vestido elétrico* foi criado em 1956 pela artista japonesa Atsuko Tanaka que integrava o Gutai Group. O vestido era baseado em modelo de quimono e foi completamente feito por lâmpadas compridas de diferentes tamanhos e cores. A obra vestível oferecia risco de choque para a artista ao usá-lo e se apresentava como um confronto entre as formas vestimentares tradicionais de seu país e o crescente modernismo notável pelo colorido da iluminação que passava a compor as paisagens com cada vez mais frequência.

Diagrama 03 - Figurino em Expansão



Fonte: Heloísa Sousa (2023).

O elemento central do diagrama é o objeto do figurino como uma composição da forma que cobre o corpo em cena. Consideramos aqui, que o objeto do figurino é uma criação de expressividade material que se efetiva na sobreposição teatralizada entre os vértices do diagrama; ele media a relação entre os dois componentes. O figurino carrega em si a capacidade mágica de tornar (ou evidenciar) um outro; mesmo que esse outro coincida consigo mesmo. Como elementos primordiais, descrevo no diagrama o *corpo* e o *espaço*. Apesar de metodologicamente e imagetivamente, os figurinos parecerem ter uma relação intrínseca apenas com os corpos dos/as artistas em cena e suas personas como formadoras de identidades; eles, na realidade, estão igualmente relacionados ao espaço, sendo essa relação muitas vezes pontuadas como uma estratégia de criação. Em resumo, a relação do corpo com a vestimenta possui uma correspondência com a relação do corpo com o espaço. Segundo a pesquisadora de moda Beatriz Pires (2019), o corpo está envolvido por três camadas: a pele, a indumentária e a arquitetura; são invólucros que mediam a relação do corpo com o seu entorno e compõem uma paisagem social mutável e repleta de simbologias. Por esta razão, passo a considerar corpo (-sujeito) e espaço como as duas materialidades que são postas em relação na composição dos objetos do figurino e suas imagens. Inescapáveis do campo da representação, ao lidarmos com a criação artística cênica, mesmo que a potência performativa

esteja em evidência; a oposição dos elementos *corpo* e *espaço* não se dão, necessariamente, entre um e outro, mas entre suas condições materiais e imateriais. Aquilo que nomeio como imaterial ou material se diferenciam pela sua tangibilidade e fisicidade. Portanto, temos tanto um espaço idealizado ou formado por paisagens discursivas, simbólicas e relacionais, quanto temos o espaço físico em si marcado pelas paisagens e arquiteturas concretas, naturais e culturais. Do mesmo modo, considero aqui o sujeito em sua dimensão física, biológica e corporal e também, em sua dimensão imaterial que seria o *self* em si. Desta forma, a oposição que localizei neste diagrama não diz sobre o negativo e o positivo do corpo e do espaço em si, mas sim das suas formas de expressividades a partir dos contornos pré-determinados pela vivência e cultura cotidiano ou dos contornos imaginados e essenciais que apresentariam a realidade a partir de novas organizações estéticas; em outras palavras, o que nomeamos aqui como *espaço/corpo material* diz de uma representação externa e concreta (já reconhecida) e o que nomeamos como *espaço/corpo imaterial* diz de uma representação interna (ainda invisível no campo imaginário ou da psiquê).

Este diagrama é baseado no quadrado semiótico de Greimas que, por sua vez, tem referência no quadrado aristotélico onde se posiciona alguns aspectos sógnicos construindo vetores de contrariedade, contraposição e complementaridade. Uso como base esse quadrado porque ele também foi referência para a criação do diagrama de Rosalind Krauss do campo expandido da escultura.

Quadro 01 - Os Quadros Diagramáticos de Greimas, Krauss e Sousa.

Imagem 01 - Quadro Semiótico de Greimas

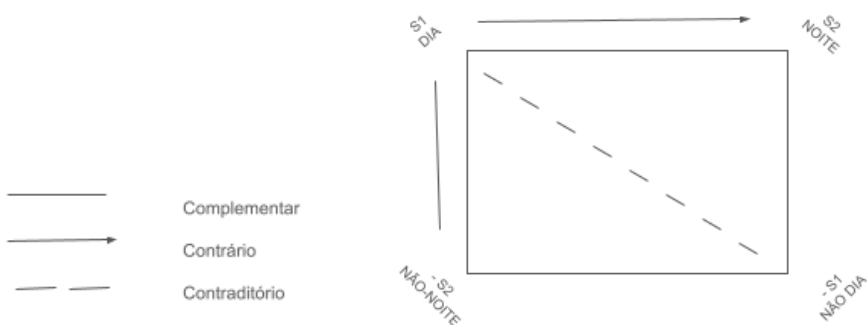


Imagem 02 - Diagrama da Escultura como Campo Expandido de Rosalind Krauss

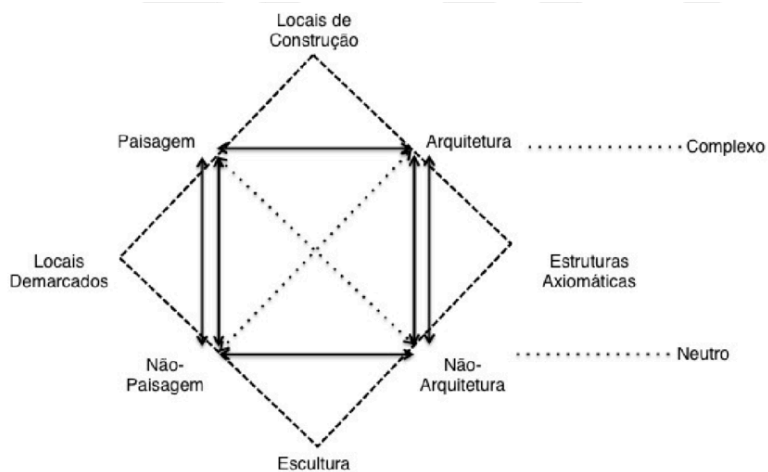
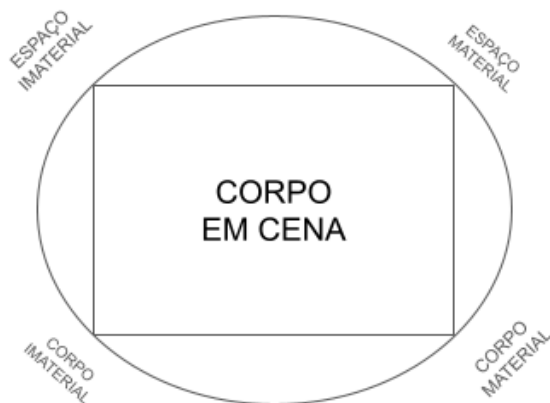


Imagem 03 - Diagrama do Figurino em Expansão por Heloísa Sousa



Fonte: Imagem 1 e 3 por Heloísa Sousa (2023) e Imagem 2 por Rosalind Krauss (1979) com tradução de Elizabeth Baez (1984).

O modo como os elementos corpo/espço, material/imaterial foram posicionados, diz respeito à percepção de uma relação de *contrariedade* entre corpo-material/corpo-imaterial e espaço-material/espço-imaterial; uma relação de *contraditoriedade* entre corpo-material/espço-imaterial e corpo-imaterial/espço-material; e uma relação de *complementariedade* entre corpo-material/espço-material e corpo-imaterial/espço-imaterial.

Disposto os elementos do diagrama, torna-se possível, agora, observar as relações vetoriais que aparecem. Quando Krauss propôs seu diagrama, ela almejava tornar visível algumas possibilidades de criação; dessa forma, deslocando a função de análise textual que Greimas sugeria, ao criar um diagrama para observação de um aspecto de criação artística, as binariedades opositivas parecem enfraquecer e dar espaço para a observação de elementos compositivos de algo. O espaço não se opõe ao corpo, mas aqui no diagrama funciona como vértices de criação, onde o objeto do figurino se apresenta como uma matéria *entre* esses dois agenciamentos.

Assim, quatro formas de composição são observáveis e posicionadas nesse diagrama. Quando o figurino se firma como **caracterização**, há uma descorporização do corpo do ator e da atriz que se torna pura mídia (Fischer-Lichte, 2009) para expressão de uma personagem criada por um/uma dramaturgo/a externo/a à ele/ela; assim, os termos referenciais usados para a criação são a própria fisicalidade existente do espaço e a espacialidade dramática sugerida, que inclusive contorna os personagens em si como parte dessa paisagem fictícia - é uma reprodução da realidade visual já vivenciada pelo público que almeja esse reconhecimento, é o que vemos nos figurinos de reconstituição histórica ou de centralização no texto dramático onde o que importa é o espaço da obra e sua correspondência com o espaço histórico vivido. Somente quando o corpo-sujeito do artista em cena, em termos semióticos e fenomenológicos, passa a ser considerado nas criações é que o figurino se posiciona em relação a isso; surgindo então, **figurinos simbólicos e/ou conceituais** que tentam enfatizar o campo afetivo e idealizado do sujeito de uma criação espacial que também considera a reorganização das linhas, formas e cores para a expressividade de paisagens internas; é o que vemos nos figurinos das obras dirigidas por Konstantin Stanislavski e Gordon Craig, por exemplo. Quando a figura do corpo em si mesmo, com sua própria exterioridade reconhecível é mantida, assim como sua dimensão interior, a roupa cênica tende a experimentar-se como **traje relacional** - como nos objetos relacionais de Lygia Clark ou nas instalações vestíveis de Lygia Pape, o que fica evidente é a relação do corpo com os outros corpos, gerando uma paisagem relacional marcada pela evidência de nós mesmos como seres de camadas internas e externas. Em outro movimento, a roupa cênica ao considerar a

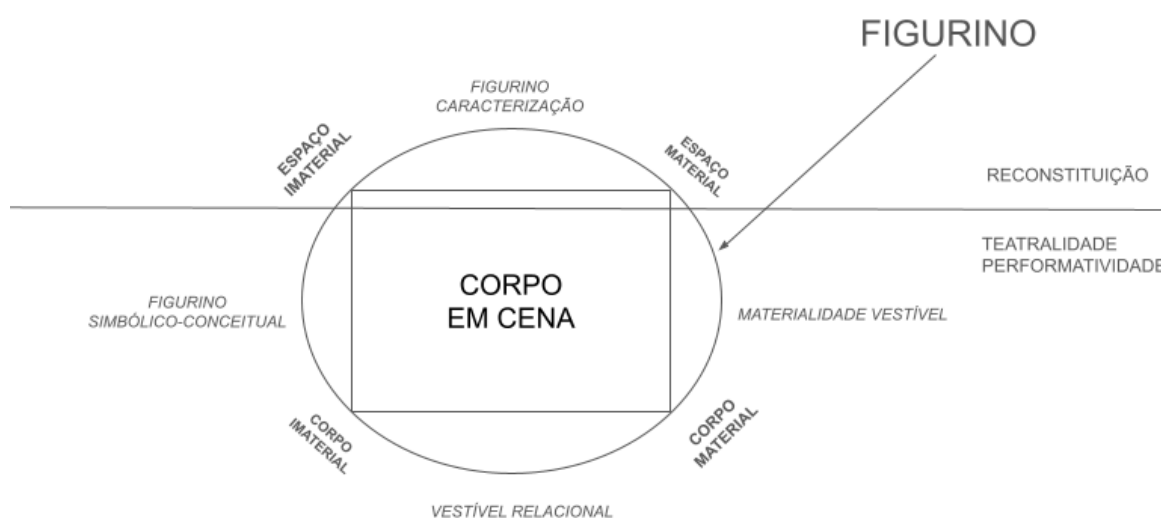
materialidade do próprio corpo e do espaço recompõe seus contornos com ênfase nas **materialidades vestíveis**; é o que vemos nas obras que experimentam materiais inusitados nos figurinos, que alcançam radicais de performatividade e que confundem as simbologias.

Alguns outros pontos podem ser destacados a partir desse diagrama:

Nota sobre o percurso histórico dessas transformações

Apesar das zonas que englobam os figurinos simbólicos-conceituais, e as experimentações com as materialidades vestíveis e os trajes relacionais ocuparem mais espaço no diagrama quando aproximadas, elas representam um período histórico mais curto (cena moderna e contemporânea) se comparadas com a zona dos figurinos que caracterizam personagens (inclusive porque a prática da caracterização ainda permanece na atualidade). Numa observação generalizada, podemos dizer que são os debates sobre abstração, formalismo e outras possibilidades expressivas, para além da figuração, libertam o figurino da necessidade de reprodução verossimilhante. A linha que divide o diagrama traz enfoque no momento em que os conceitos de teatralidade e performatividade passam a ser um centro de debate nas artes da cena.

Diagrama 04 - Figurino em Expansão (observação da teatralidade/performatividade)



Fonte: Heloísa Sousa (2023).

Nota sobre a performatividade dos figurinos

Na performatividade, os figurinos não deixam de *simbolizar*, elas deixam de *imitar*.

Nota sobre os figurinos simbólicos

Observando os figurinos simbólicos, embora o encenador Gordon Craig, grande expoente do Simbolismo no teatro, tenha almejado a eliminação do ator em cena, essa operação não se efetiva de fato. Craig não consegue esboçar essa desmaterialização que só será alcançada, em termos de figurino, com Oskar Schlemmer, por exemplo. Mas, o mais notório é ver que essa desmaterialização, ao invés de acabar com o corpo, o torna mais evidente ainda. Dessa forma, os figurinos abstratos de Schlemmer estariam na zona das materialidades vestíveis.

Nota sobre a ausência do sujeito atuante nos figurinos de caracterização

Na zona dos figurinos que apenas caracterizam personagens, nem o estado físico, nem a condição subjetiva do ator ou da atriz são considerados; o corpo está a serviço de algo alheio a ele, embora o replique simultaneamente. Obviamente que, com as discussões atualizadas sobre processos criativos, o ator e a atriz passam a ser mais ativos em termos de colaboração de criação, mesmo que haja uma prática de caracterização.

Nota sobre o traje ritual e a “neutralidade”

Nos vetores que poderiam atravessar o meio do quadrado, sugerindo uma relação contraditória, teríamos as relações entre espaço material - corpo imaterial ou espaço imaterial - corpo material. As práticas ritualísticas, pelo seu caráter transcendental gerando trajes simbólicos e mágicos, estaria na ponta do vetor que relaciona a contradição do corpo imaterial em um espaço material ao tentar materializar entes ou relações transcendentais - ou seja, tornar visível o invisível em um espaço reconhecível. Enquanto que no outro vetor contraditório, quando o corpo material é apresentado remetendo apenas a si mesmo para que o espaço ganhe notoriedade em suas operações e composições teatrais, o figurino tende a ser neutralizado na percepção para que a máquina cênica seja notável; é o que acontece tanto nas propostas de Appia para a dança rítmica quanto no uso dos figurinos uniformes para as encenações de Meyerhold ou até mesmo no teatro performativo, que privilegia peças de roupas comuns para que a lógica cênica fique em evidência.

Nota sobre as zonas perceptíveis do diagrama

Na zona superior, o figurino se caracteriza por representar e adequar o espaço imaginário às formas externas reconhecíveis, obedecendo as adequações espaciais e culturais.

Na zona esquerda, ele prioriza a dimensão abstrata e subjetiva, representando as formas internas invisíveis. Na zona inferior, ele busca relacionar corpos e sugerir espacialidades por essa zona de relação. Na zona superior, ele busca relacionar matérias recriando o corpo e o espaço em si.

Nota sobre o tempo

Este diagrama posiciona apenas vetores de criação para os objetos do figurino; o fato temporal precisaria ser considerado para movimentar esse diagrama de acordo com a estratégia de encenação a ser esboçada pelos/pelas artistas criadores/criadoras das obras. Sem esse movimento, observaremos apenas unidades e não a composição do figurino em si com sua potência teatral e/ou performativa.

Considero o diagrama como sendo do figurino *em expansão* e não figurino *expandido* para reiterar a potência de transmutação deste campo podendo inclusive alcançar outras formas que tornem esse diagrama uma expressão insuficiente. Mesmo que sua insuficiência seja notada, ainda insisto para que possamos elaborar formas didáticas de observação e organização crítica dessas transformações dos figurinos ao longo da história; valorizando seu potencial pedagógico. Retomando o que foi dito, tomo aqui o figurino como uma prática do pensamento e expressão material da sobreposição teatralizada entre os vértices do diagrama; ele media as duas partes da relação. O figurino carrega em si a magia do tornar-se (ou evidenciar) um outro. Mesmo que esse outro seja absurdamente semelhante a si mesmo. Resta, então, posicionar o tempo diante desse modelo de observação para que a teatralidade e/ou performatividade possam se efetivar e deslocar a criação de figurinos da pura imagem.

IV

O Gesto Artístico de Oskar Schlemmer

Em 1922, na cidade de Stuttgart, ao sul da Alemanha, o multiartista Oskar Schlemmer estreou o seu “Balé Triádico” (*Das Triadische Ballet*). É notável o tempo que Schlemmer se dedicou ao processo de criação dessa obra. Mesmo que os primeiros esboços sejam datados de 1912, a observação de suas demais obras anteriores em desenhos e pinturas evidenciam semelhanças nas investigações sobre a forma humana que culminaram nos figurinos icônicos do Balé Triádico. O primeiro fragmento desse Balé foi apresentado em 1916, quando Schlemmer tinha apenas 27 anos e seguiu, mesmo após sua estreia oficial, a ser apresentado em outros teatros e eventos na Europa por mais dez anos. Como um artista investigador, Schlemmer retornava aos figurinos, os reajustava, percebia novas coisas, produzia teorias e anotações fundamentais em seus diários e outras publicações; ele insistia na sua obra com certa obsessão, mas principalmente, com inquietação em torno das questões que se fazia sobre a figura artística, o homem moderno, a arte abstrata, a gestualidade e a cena. Não interessa olhar esse fato apenas como uma curiosidade; mas atentar à percepção de um processo criativo e investigativo - um *work in progress* - como um percurso no espaço-tempo, como uma insistência, como um caminho que nos leva às várias hipóteses e aponta prognósticos. Considerando, fundamentalmente, as demandas materiais e estruturais que interferem no desenvolvimento das experimentações; Schlemmer (1987) anotava frequentemente em seus diários comentários sobre a precariedade dos financiamentos que recebia e como isso o impedia de realizar certas propostas; ainda assim e também por isso, ele se demorava na reelaboração do Balé e nos deixou como legado, uma pesquisa consistente e vasta.

Problematizando as reconstituições

A partir da segunda metade do século XX em diante, alguns outros grupos de artistas em vários lugares do mundo se empenharam em reconstituições históricas desse balé, reproduzindo tanto os figurinos concebidos por Schlemmer quanto as cenas que compunham a obra, seguindo sua proposta coreográfica e musical. Entre essas reconstituições podemos

citar o filme dirigido por Margaret Hastings⁶⁹, aluna da célebre coreógrafa Mary Wigman, em 1976, com colaboração coreográfica de Franz Schömbis e Georg Verden e figurinos reconstruídos por Margit Bárdy. A música, de fundamental importância para a elaboração do Balé de Schlemmer, nesse vídeo foi composta por Erich Ferstl, a partir de fragmentos recuperados do original composto por Paul Hindemith; enquanto que o Balé foi dançado por três artistas: Edith Demharter, Ralph Smolik e Hannes Winkler. Talvez esta seja uma das reconstituições mais comumente acessadas, se observarmos a disponibilidade de trechos e do vídeo integral disponíveis em canais de vídeos na internet. Outra reconstituição importante, considerando o Brasil, foi elaborada em um projeto de pesquisa coordenado pelos professores Ernesto Boccara e Agda de Carvalho, e intitulado “Figurino: A reconstituição dos 18 figurinos do Ballet Triádico de Oskar Schlemmer”⁷⁰, desenvolvido entre os anos de 2007 e 2010 no Laboratório Experimental de Moda e Arte no Centro Universitário do Senac, na cidade de São Paulo (SP).

Não temos disponível, para amplo acesso, registros filmicos das apresentações originais dirigidas pelo Schlemmer. O que ainda nos resta, para olharmos ao passado e adentrarmos nessa obra, são alguns registros fotográficos, anotações nos diários pessoais do artista e alguns outros escritos como o seu manifesto “Mensch und Kunstfigur”⁷¹ (1925), esboços e desenhos dos figurinos, além de alguns desses figurinos originais que foram recuperados e seguem expostos no museu Staatsgalerie, em Stuttgart⁷², cidade alemã onde ele nasceu. Logo, as reconstituições não apenas das peças que os intérpretes vestiram, mas também da encenação em si com sua composição musical e coreográfica, tornaram-se os novos arquivos e materiais complementares e acessíveis das concepções de Schlemmer.

As reconstituições históricas de encenações ou de elementos cênicos trazem outras peculiaridades, pois, nesses casos, os artistas responsáveis pela reconstituição estão diante de

⁶⁹ O vídeo produzido por Margaret Hastings, na Alemanha, e que consiste em uma reconstituição do Balé Triádico criado por Oskar Schlemmer está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r4pJlj_bteQ. Acesso em 29 de outubro de 2023.

⁷⁰ Os registros, as descrições do processo de reconstituição e as reflexões produzidas a partir dessa experiência foram narradas e publicadas em dois artigos, pelos coordenadores do projeto. O primeiro foi publicado em 2009 por Ernesto Boccara e Agda de Carvalho na IARA - Revista de Moda, Cultura e Arte com o título “Ballet Triádico da Bauhaus: pesquisa, experimentações e execução. Reflexões e registros do percurso de uma reconstituição”. O segundo foi publicado em 2012 no livro “Diário de Pesquisadores: Traje de Cena”, organizado por Fausto Viana e Rosane Muniz, com o título “Figuras de Arte: A reconstituição dos figurinos do Ballet Triádico” de autoria de Ernesto Boccara.

⁷¹ A tradução para o português do título desse manifesto seria “Homem e Figura Artística”, entretanto, ainda não temos disponível uma tradução completa e oficial do manifesto para a língua portuguesa. Mesmo assumindo o padrão de apresentar no corpo do texto os trechos originais em outros idiomas citados nesta tese, seguido de suas traduções feitas pela autora em nota de rodapé; para o caso deste título, assumirei sua tradução literal para o português nas próximas vezes em que for citado.

⁷² Sete dos dezoito figurinos originais concebidos por Oskar Schlemmer foram adquiridos pela associação The Friends of Staatsgalerie e seguem expostos na Staatsgalerie, em Stuttgart, na Alemanha, desde 1972.

obras que se materializaram em corpos vivos e foram apresentados em um aqui-agora e em determinado espaço-tempo contextualizado. O cruzamento entre os corpos, o espaço e o tempo gerado pelos eventos cênicos provoca um vértice de experiência que os diferenciam de outras linguagens artísticas.

A possibilidade de re-materializar, re-apresentar, re-encontrar um determinado pensamento e feitura para compreender melhor os percursos daquele artista e investigador, assim como, para visualizar possibilidades adiante, se mostram tanto como uma alternativa pedagógica como quanto uma reativação de um arquivo para fins investigativos. Um cruzamento cultural, espacial e temporal torna-se inevitável e revela suas próprias implicações políticas. Como um gesto anacrônico, a reconstituição torna visível algo de um outro tempo a ser visto e recriado pelos corpos *de hoje*.

Essas implicações políticas reveladas não podem ser ignoradas e nos trazem possibilidades para pensarmos sobre como nos aproximamos não apenas das obras “originais”, mas também de suas reconstituições; a fim de que possamos preservar não apenas o arquivo gerado, mas também o pensamento elucidado pelo artista como ponte para continuidade das investigações em arte.

Olhemos, primeiramente, para a obra como foi concebida por Schlemmer no início do século XX na Alemanha, um período contextualizado por duas guerras mundiais, pela ascensão do Nazismo e pela estruturação de uma modernidade marcada por todas as suas transformações em termos de materialidade e pensamento.

O Balé Triádico, também chamado de Dança Metafísica, é uma encenação que congrega plasticidade, dança e música e é organizada por tríades. Mesmo usando o termo “dança” frequentemente Schlemmer também fala de “teatro” e é, inclusive, na publicação do livro “The Theater of the Bauhaus”, em 1925, que ele apresenta o manifesto onde descreve as figuras que elabora para esse Balé. De algum modo ele percebe uma unificação entre as duas linguagens e explicita em seu diário o seu interesse por esse híbrido quando diz que:

La danza teatral puede ser en la actualidad un nuevo punto de partida para la renovación. No está agobiada por la carga de la tradición, como les ocurre a la ópera y al drama, ni está obligada por la palabra, el sonido y los gestos, está pues libre y predestinado para calar lo nuevo, con tiento, en los sentidos: con máscara y - sobre todo - en silencio. (Schlemmer, 1987, p. 61)⁷³

⁷³“A dança teatral pode ser, atualmente, um novo ponto de partida para a renovação. Não está sobrecarregada pela tradição, como a ópera e o drama, nem está vinculada à palavra, ao som e ao gesto; está, pois, livre e predestinada para adentrar o novo, cautelosamente, nos sentidos: com máscara e - sobretudo - em silêncio”. (Schlemmer, 1987, p. 61, *tradução da autora*)

A dança oferecia alguma libertação dos paradigmas em torno da palavra que se associaram às tradições teatrais; portanto, ela permitia uma ênfase no ritmo, nas gestualidades e autonomia visual em detrimento das lógicas narrativas. A escolha por um Balé em si vem de seu interesse pela possibilidade de renovação que era visível com esta prática, pelas relações de historicidade que se apresentava em torno dela e que o permitia imaginar algum retorno às mascaradas, que já havia sido muito heterogênea e popular como os bailes teatrais de disfarces.

Porque la afición por la obra abigarrada, por el ropaje, por la mascarada, por el fingimiento, por la artificialidad, pertenece a las peculiaridades indestructibles de la especie humana, al igual que el sentido por lo festivo, por el festín de los ojos, por el destello coloreado de esta vida. Porque en el silencioso baile escénico existen posibilidades de expresión y de realización para esta musa poco cortés, que nada dice y se limita a sugerirlo todo, posibilidades que en igual pureza ni la ópera ni la obra dramática permiten, y porque la danza escénica, como forma primitiva de la ópera y de la obra dramática, estaba predestinada, de resultados de su exención de lazos, para ser una vez más el germen y el punto de partida de una reactivación teatral generalizada. (Schlemmer, 1987, p. 88)⁷⁴

Antes de tudo, o Balé Triádico consiste em uma longa investigação artística, que tem bases tanto no interesse crescente de Schlemmer pelo *homem como figura artística*, pela sua interatividade formal com o espaço, pela abstração nas artes, como pela sua dimensão moderna. Olhar o Balé Triádico isoladamente, assim como olhar para qualquer obra artística abstrata isoladamente pode não gerar percepções suficientes para alcançar a complexidade tanto do processo de criação dessa obra, quanto do percurso investigativo que leva um artista até ela. Por isso insisto que, frequentemente, a experiência estética só se passa de uma simples observação para uma *experiência*, de fato, quando nos dispomos a uma *observação em perspectiva* daquele artista e/ou de sua obra; considerando trajetória, contexto, insistência e metodologias investigativas. Dessa forma, o Balé Triádico não é apenas a apresentação de uma encenação e nem uma exposição museológica dos figurinos como objetos⁷⁵, ela é parte

⁷⁴“Porque a afeição pelo trabalho variado, pela roupagem, pela mascarada, pelo fingimento, pela artificialidade, pertence às peculiaridades indestrutíveis da espécie humana, como aquele que é sentido pelo festivo, pela celebração dos olhos, pelo clarão colorido desta vida. Porque no silencioso baile cênico existem possibilidades de expressão e de realização para esta musa pouco cortés, que nada diz e que se limita a sugerir tudo, possibilidades que com igual pureza nem a ópera nem a obra dramática permitem, e porque a dança cênica, como forma primitiva da ópera e da obra dramática, estava predestinada, como resultado de sua isenção de laços, a ser mais uma vez o germen e o ponto de partida de uma reativação teatral generalizada”. (Schlemmer, 1987, p. 88, *tradução da autora*)

⁷⁵Mesmo que o próprio Schlemmer, ainda em vida, tenha colaborado com a exposição de alguns de seus figurinos na Exposição da União Industrial Alemã (*Werkbund*) em Paris, dirigida por Walter Gropius (o mesmo que o convidou a integrar a Escola Estatal da Bauhaus, em 1920). Ele ainda assim se preocupava com as possibilidades de fazer os figurinos se *moverem* enquanto eram expostos, buscando que a expografia apresentasse suas ideias em alguma medida e não apenas os objetos.

de uma pesquisa em arte do Schlemmer e uma materialização das hipóteses que o mesmo alcançou a partir das inquietações que o interessava e que citei anteriormente.

Muitas de suas razões de escolhas em relação ao Balé Triádico são descritas em uma página de seu diário datada de 05 de julho de 1926. Lá, ele apresenta suas justificativas em relação ao balé, as tríades e a música. Há a intenção de fazer mover e conduzir aos sentimentos, identificando formas básicas e elementares como as linhas, os círculos, as diagonais, os volumes, os planos e outras geometrias que estão presentes e fundam as interações entre os corpos e o espaço. Logo, isso geraria uma obra que equilibra pólos opostos como a celebração dionisíaca e a precisão apolínea. Acerca dessa polarização, Schlemmer escreve sobre as sensações que tem durante a criação e suas perspectivas ao evidenciar o cruzamento desses pólos:

Por el contrario, fue justamente la alegría fabulante, estética, de mezclar lo opuesto en forma, en color y en movimiento, y a pesar de ello llegar a configurar una estructura dotada de significado e idea. La danza sobre todo no es de origen intelectual, sino justamente de origen dionisiaco. Sólo precisando este inconsciente el baile logra la forma, la figura y también la medida definitivas. [...] Mis esperanzas son: más y mejores bailarines, medios para la producción de figurines, música más perfecta. (Schlemmer, 1987, p. 61).⁷⁶

O número três carrega, para Schlemmer (1987), uma simbologia e uma materialização do princípio de coletividade, pois supera, segundo ele, a centralização do uno e a oposição dualista. A organização em tríades evidencia um interesse em perceber as variáveis relacionais entre uma, duas ou três unidades dispostas no espaço, seja pelos corpos em si⁷⁷ ou pela disposição das demais estruturas da cena como as cores (amarelo, rosa e preto, ao fundo - vermelho, azul e amarelo, como primárias), as dimensões espaciais em ênfase (altura, profundidade e largura), as formas geométricas que se repetem (esfera, cubo e pirâmide), os atos (três), as cenas (doze), a quantidade de figurinos (dezoito, sendo seis para cada intérprete) e as linguagens artísticas (figurino, dança e música). A divisão dos atos do Balé marcados pela mudança das cores ao fundo⁷⁸, em combinação com a entrada das unidades

⁷⁶“Ao contrário, foi justamente a alegria fabulosa, estética, de misturar o oposto na forma, na cor e no movimento, e apesar disso, chegar a configurar uma estrutura dotada de significado e ideia. A dança, sobretudo, não é de origem intelectual, mas sim de origem dionisíaca. Somente especificando esse inconsciente a dança alcança a forma, a figura e também as medidas definitivas. [...] Minhas esperanças são: mais e melhores bailarinos, meios para a produção dos figurinos, música mais perfeita”. (Schlemmer, 1987, p. 61, *tradução da autora*).

⁷⁷O Balé Triádico foi, inicialmente, dançado e concebido pelo próprio Oskar Schlemmer em parceria com os bailarinos Elsa Hotzel e Burger Albert.

⁷⁸Segundo Schlemmer (1987), a primeira parte do Balé tem um caráter cômico, burlesco e pitoresco, tendo seu fundo com a cor amarela; a segunda parte é mais séria e solene com a cor rosa ao fundo e a terceira parte, com o fundo na cor preta, apresenta uma cena heróica e monumental.

combinatórias dos figurinos, provocava também uma mudança de aura na cena. A questão criativa fundamental aqui é que essas mudanças nas cores não correspondem a qualquer simples arbitrariedade anterior ao processo, Schlemmer *cria* a relação entre a cor e a sensação *na* própria cena a partir de uma articulação (montagem) entre os vários elementos que a compõem. E aí está contida a sua abstração, na ênfase aos elementos plásticos e perceptivos tão primordiais como ao surgimento das relações entre eles, para que o público possa perceber a figura humana e, conseqüentemente, a figura artística por outro viés - pelo viés da composição.

Schlemmer seguiu, então, uma sequência de etapas no processo de criação que findou por constituir uma metodologia avessa ao comum das encenações. Os figurinos foram (e deveriam ser, segundo sua proposta) criados primeiro, pois sua pesquisa sobre a transfiguração da forma humana se materializava primordialmente a partir desse aspecto; ou seja, um outro corpo estava sendo esquematizado. Depois disso, a música foi composta vislumbrando esse Balé, para só depois surgir a coreografia implicada tanto pela referência sonora quanto pelas possibilidades de movimento que eram oferecidas e qualificadas na interação entre os corpos e os figurinos. A percepção de que esses últimos modificavam concretamente os movimentos dos intérpretes, surge ao longo do processo, como descrito em seu diário (1987). Ou seja, a coreografia era criada a partir das possibilidades de movimentos que os figurinos permitiam e buscava corresponder, de modo idêntico às formas desses próprios figurinos; as restrições tornavam-se muitas e visíveis, um outro repertório de movimentação era construído a partir de uma percepção do/da próprio/própria bailarino/bailarina ao se adaptar a este “segundo corpo” e sua interação com o espaço, encontrando modos de se mover e de se relacionar. Os movimentos, então, passam a adquirir a mesma camada de esquematização e mecanicidade que foram basilares para a criação da plasticidade da obra e da sua sonoridade.

Reitero a ideia de “segundo corpo” para contrapor a ideia de “segunda pele” comumente associada ao figurino quando dialogamos sobre esse elemento de modo mais informal. O tecido como uma dimensão plana e maleável que envolve o corpo dos/das intérpretes em cena, de fato, parece adquirir essa qualidade de “epiderme” ou permitir tais analogias; ele modela o corpo, mas ao mesmo tempo se adapta a ele e permite que sua mobilidade e gestualidade continuem reconhecíveis dentro do escopo de interações culturais que naturalizamos ao longo dos tempos. É notável que a aproximação entre o corpo e outros estruturas mais rígidas, torna a cobertura também uma possibilidade arquitetônica e que modifica a rigidez, a mobilidade, o formato, a amplitude do corpo em si, alcançando

dimensões artificiais, simbólicas e que ressignificam as interações sociais, espaciais, corporais e temporais. No caso de Schlemmer, se observarmos os seus figurinos originais expostos em um museu, notamos o quanto eles cobrem o corpo do/da intérprete a ponto de quase torná-lo invisível, entretanto, como as formas desse figurino produzem algumas analogias ou abstrações sobre as formas originais dos corpos, passamos então a reconhecer um outro corpo. É como se para além da ideia de “segunda pele”, Schlemmer tivesse materializado uma “segunda carne”, pois linhas, volumes e texturas são adicionados a essa criação. O corpo do/da intérprete é, então, um esqueleto que sustenta e move essa estrutura vestível e carnificada. Não à toa, a ocultação do corpo se expande a ponto de ocultar também os rostos (mascaramentos, chapéus), um dos nossos principais marcadores de identidade. A figura humana, aqui elaborada, é um “sujeito” (o que não é equivalente ao “eu”) cuja forma não se distingue, nem se distancia do dito “conteúdo” ou “essência”, mas antes disso, o materializa tornando visível dimensões antes naturalizadas pelo olhar - lembremos da insistente intenção de Schlemmer pela arte como metafísica e de como ele nota a criação dessas grandes matérias como um processo de *desmaterialização* dos corpos.

[...] la figura humana como punto central de los estudios. ‘El hombre, la medida de todas las cosas’ brinda tantas posibilidades de variación y de relación con la construcción y con la obra manual, que nos limitaremos a poner de relieve lo esencial. Es decir: la medida, las proporciones y la anatomía, el tipo, las peculiaridades. Los diversos ideales de los estilos artísticos. La dinámica del cuerpo. El movimiento. La danza. El sentimiento corporal. El hombre en relación con su entorno. (Schlemmer, 1987, p. 63)⁷⁹

Para criar esses figurinos, Schlemmer elabora uma análise minuciosa das linhas do corpo e das possibilidades geométricas que ele oferece enquanto gestualidade e deslocamento. O que fica em evidência não é *o corpo* numa perspectiva renascentista, onde as descobertas anatômicas remodelaram o nosso imaginário e construíram uma idealização de harmonia e natureza. Talvez nem seja o corpo em si, como algo unificado, mas a *forma do corpo*. Essa forma é o reconhecimento não apenas da expressividade do corpo, mas das suas “possibilidades operativas” (1987) e de como essas conduzem, transformam, deformam e criam a própria expressividade. A ênfase nas formas, permitiria *manejar* as relações e dar atenção às formações estruturais que sustentam os sistemas de interação social. Ainda seguindo certa perspectiva dualista e separatista, Schlemmer (1987) escreve, em seu diário,

⁷⁹“A figura humana como ponto central dos estudos. ‘O homem, a medida de todas as coisas’ brinda tantas possibilidades de variação e de relação com a construção e com a obra manual, que nos limitaremos a pôr em relevo o essencial. Ou seja: a medida, as proporções e a anatomia, o tipo, as peculiaridades. Os diversos ideais dos estilos artísticos. A dinâmica do corpo. O movimento. A dança. O sentimento corporal. O homem em relação ao seu entorno”. (Schlemmer, 1987, p. 63)

que a forma é a estrutura e o andaime para as ideias; hoje, poderíamos falar sobre a forma como aquilo que materializa as ideias e que ganha autonomia operacional a ponto de subverter a ideia em si, seja em uma contradição ou em uma afirmação exacerbada do pensamento original. Sendo assim, ela não é apenas consequência de um processo lógico e mental, mas uma produtora de outras sensações e pensamentos derivados.

Para os processos de reconstituição do Balé Triádico, recupera-se então, esses diversos registros que resistiram ao tempo e busca-se remontar a obra como se organizássemos as peças de um quebra-cabeça que, ao final, nos oferecerá uma imagem semelhante àquela do passado. Mas, a reconstituição presume também remontar a questão que mobilizou o gesto daquele artista. Boccara e Carvalho, responsáveis pela reconstituição do Balé Triádico no Brasil, reconhecem que:

Schlemmer pesquisou profundamente as relações entre o homem e o espaço do modernismo. Desenvolveu a partir destas um conjunto de teorias sobre a estruturação do homem como figura vertical que se movimenta dançando interativamente com o espaço e como este por sua vez influencia o dançarino. O espaço para ele tem uma continuidade com o homem e este o absorve em suas características. (Boccara, Carvalho, 2009, s/p).

O foco dessa reconstituição é direcionado para a feitura dos figurinos concebidos por Schlemmer, optando por tomar como referência os escritos e desenhos originais do próprio artista atualizando suas ideias para as materialidades de hoje que ainda não estavam disponíveis em seu tempo, ao invés de se basear em outras reconstituições como a de Hastings. O grande esforço, portanto, consiste em materializá-los tal como Schlemmer imaginou e projetou em sua época.

Nas narrações publicadas sobre o processo de reconstituição, é notável como os artistas envolvidos no projeto se deparam com os mesmos desafios e questionamentos do autor do Balé, próprios do encontro com a materialidade sendo moldada aos contornos propostos por Schlemmer. Mesmo que haja diferenças tecnológicas que possibilitem outros alcances instrumentais e materiais, é como um reencontro com as percepções do próprio artista ao materializar seus figurinos da década de 1920 e notar as implicações que isso gerava em termos de composição de movimentos.

A nossa pesquisa em seus aspectos de execução prática da reconstituição dos figurinos do ballet se deparou com esta progressiva conscientização de que não estávamos mais tratando de um simples recurso de figuração que se sobrepõe ao corpo para dar-lhe um caráter fantasioso e imagético, mas sim como um *rígido segundo corpo* que sintetiza uma elaboração conceitual sobre o movimento no

espaço e no tempo através de uma coreografia deduzida a partir das possibilidades que o figurino induz. (Boccaro, Carvalho, 2009, s/p).

Notando o processo de criação do Balé Triádico como um processo investigativo, podemos dizer que seu autor se questionou sobre a figura humana e suas relações com o espaço, em uma perspectiva formal e abstrata; o Balé Triádico, então, é uma hipótese que resulta dessa investigação para tentar nos fazer *ver* e *perceber* vetores (linhas) não tão notáveis dessas interações. Seu procedimento foi pela transfiguração desses corpos, evidenciando suas formas e suas possibilidades motoras e interativas. Na reconstituição, os artistas envolvidos não se colocam diante apenas da questão que mobiliza a investigação, mas também repete os mesmos procedimentos para reconstituir a hipótese elucidada pelo autor; ou seja, repetindo o percurso, possivelmente acessaremos materialmente - e isso, invariavelmente gera memórias, teorias complementares, processos de aprendizagem e sensações - às mesmas conclusões já notadas e descritas pelo artista criador da obra original.

Insisto em repetir que toda obra está atravessada pelo seu contexto de criação; principalmente quando consideramos que ela é derivada de - e também produz - uma forma de percepção e compreensão do humano e das relações sistematizadas culturalmente que ela estabelece com seu entorno. Mesmo que estejamos discutindo as relações espaciais a partir de sua plasticidade, formas e estruturas; tanto a própria ideia, sensação e conceito de materialidade e fisicalidade se atualizam, quanto os discursos atrelados a essas formas. Ou seja, a percepção e compreensão sobre o espaço não são as mesmas, a percepção e a compreensão sobre a figura humana não são as mesmas, a percepção e a compreensão sobre a figura artística não são as mesmas. Assim, quando se reconstitui no início do século XXI, uma obra criada no início do século XX, como olhamos para isso? O que essa obra nos revela? Como a reconstituição nos aproxima do pensamento de Schlemmer? E que outras indagações, investigações, teorias e práticas artísticas esse pensamento pode nos apresentar? Qual a continuidade histórica que se esboça se observarmos criticamente esse movimento? É possível escapar do anacronismo intrínseco às reconstituições ou esse anacronismo é algo necessário aos processos de criação e aprendizagem?

O procedimento de reconstituição está diretamente relacionado às ideias de restauração, preservação e patrimônio; estão sempre direcionadas a algum objeto do passado que, por sua relevância conceitual e histórica, produz alguma necessidade de rematerialização. No caso de obras das artes da cena, a dimensão teatral e/ou performativa própria da linguagem, nos faz estar diante de peculiaridades que podem rondar o conceito de *re-enactment* ou *reperformance*. A pesquisadora Diana Taylor, em seu artigo “Saving the

‘Live’? re-performance and intangible cultural heritage⁸⁰” (2016) apresenta algumas problematizações acerca da prática da reperformance e outras estratégias de preservação de ações cênicas e/ou performativas. A principal questão que Taylor apresenta é sobre o fetichismo que é produzido em torno da obra ou da prática artística quando a deslocamos do espaço-tempo em que foi criada e criamos modos de reproduzi-la; isso já seria, segundo a pesquisadora, um desvio da obra em si mesma reconhecida enquanto material radicalmente implicado com seu próprio contexto. Os/as artistas envolvidos/envolvidas, então, tornam-se operários/operárias na reconstituição de uma forma. No artigo em questão, Taylor enfatiza as lógicas vigentes no mercado da arte e toma por objeto de análise tanto os projetos de preservação do Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) elaborados pela UNESCO quanto a exposição “The Artist is Present”⁸¹, uma retrospectiva em torno da obra da performer Marina Abramovic, realizada em 2010 no MoMA em Nova York. O que a pesquisadora se questiona é sobre como encontramos estratégias para manter práticas performativas vivas sem torná-las objetos esvaziados. “Dances, rituals, songs, and other types of performance that require human bodies, human expenditure, energy, virtuosity, and intentionality cannot be objectified and locked away. They are always *in situ*; their meanings come from the context in which the actions take place”⁸². (Taylor, 2009, s/p)

Tomando como referência o Balé Triádico, é notável que o público do século XXI não irá observar uma reconstituição da encenação e dos figurinos de Schlemmer com o mesmo olhar que o público do início do século XX, que inclusive, tanto pelas críticas produzidas na época quanto pelas anotações do artista e pela circulação da obra, percebemos que havia uma recepção calorosa e instigante em torno daquele Balé. Mas, hoje, que olhar atualizado seria esse, que nem enxerga o Balé Triádico como alguma brincadeira infantil estranha, nem como um objeto aprisionado no passado?

Mesmo que a questão elucidada por Taylor seja muito pertinente, é também válido um olhar dialético para os meios e objetivos de algumas reconstituições, assim como os modos elencados para se compartilhar essas obras com o público. Ainda que as reconstituições sejam justificadas e constatadas como formas de democratização de práticas e obras culturais, pode-se, de fato, enfatizar um caráter fetichista a partir de uma recepção não mediada ou meramente contemplativa; e mais ainda se houver transações financeiras e aplicações de

⁸⁰“Salvando o ‘ao vivo’? re-performance e herança cultural imaterial” (2016).

⁸¹ “A Artista está Presente” (2010).

⁸²“Danças, rituais, canções, e outros tipos de performance que requerem corpos humanos, despesa humana, energia, virtuosidade e intencionalidade, não podem ser trancadas e objetificadas. Eles estão sempre *in situ*; seus significados vem do contexto no qual as ações tomam o lugar”. (Taylor, 2016, s/p).

lógicas de valor em torno dessas práticas. Outra possibilidade é considerar as reconstituições como instrumentos pedagógicos, visto que a própria Taylor considera e enfatiza a transmissibilidade de saberes através de práticas pedagógicas informais como modos de manter viva certas práticas culturais e artísticas. Mas, nesse sentido, precisaríamos dar mais ênfase ao pensamento em torno da prática, do que a repetição das suas formas que, por vezes, faz com que o pensamento que a origina torne-se irreconhecível. E nesse ponto, ainda enfatizo que a transformação comum da prática repetida enquanto se ajusta ao seu contexto, não é, necessariamente, equivalente ao processo de fetichização da prática ou do objeto.

Acho interessante notar como a prefixo *re-* parece significar também alguma necessidade social, estamos sempre buscando maneiras de nos conectar com o que veio antes de nós. Esse prefixo de origem latina denota repetição, reforço, recuo, mas quando falamos de processos culturais e sociais, não estamos diante de um retrocesso literal (pensando inclusive que seu antônimo *progresso* é uma ideia igualmente questionável), mas de uma prática que olha para o passado enquanto caminha adiante, reconstrói algum tipo de ruína. Se pensarmos em complementar a alegoria de Walter Benjamin em seu ensaio “Sobre o conceito da história”, publicado em 1940, que delineia um anjo da história a partir do desenho *Angelus Novus* de Paul Klee, esse anjo não apenas contempla as ruínas enquanto é empurrado adiante, mas traria consigo fragmentos dessa mesma ruína enquanto segue. Embora, carregar consigo pedaços das ruínas não seja necessariamente suficiente para evitar ruínas futuras ou reparar as do passado. A prática da reconstrução torna-se ainda mais forte, na Europa, após as duas guerras mundiais, tendo relação com destruições derivadas de conflitos ou de fenômenos naturais; sem nos deixar de questionar sobre quais reconstruções são autorizadas nos contextos de colonização e imperialismo. A atenção deve também ser posta sobre a maneira como as reconstituições são elaboradas e para quais finalidades. A pura preservação da forma da memória constrói uma estrutura sólida para que o pensamento também se preserve? O que seria preservar um pensamento? Um pensamento é da ordem da preservação ou do movimento? Como instaurar diálogos entre os pensamentos do passado e os pensamentos do presente visando a elaboração de futuros, pedagogias e comunidades? Qual a diferença entre lembrar da forma do objeto e compreender a forma do objeto para a transformação de uma comunidade? A percepção do contorno do objeto pressupõe compreensão da forma? Afinal, o que fazemos com a memória?

No caso das criações cênicas, a prática do *re-enactment* ou da *reperformance* são postas em jogo como estratégias de preservação ou estratégias pedagógicas, adicionando especificidades ao processo de reconstituição derivadas das próprias características dessa

experiência estética. A equipe de artistas e pesquisadores liderados por Boccara e Carvalho na reconstituição do Balé Triádico no Brasil, desenvolveram seu projeto em um determinado contexto e para fins educacionais. É inegável o impacto de esforços e investigações como essas para nos auxiliar na recriação de um imaginário mais palpável a partir da obra do Schlemmer; embora, nos cabe também ressaltar os perigos da produção de uma imagem-memória substituta, ao ponto de tomarmos o original e a reconstituição como “exatamente a mesma coisa” e nos satisfazermos com uma materialização anacrônica do passado interrompendo a continuidade histórica da pesquisa do artista propositor. Quando se trata de pensar o potencial pedagógico das reperformances, a professora, artista e pesquisadora Tania Alice resalta a importância de manter a liberdade de reorganização da ideia-forma da performance no corpo, no espaço e no tempo presentes; o que, invariavelmente, nos deixará diante de *outra obra*, embora diretamente associada à ideia-forma da primeira. Para além de pensar a reperformance como um instrumento metodológico e pedagógico, há uma necessidade de pensar sobre o que significa *refazer* alguma coisa, qual a real dimensão político-pedagógica dessa prática; para que não tenhamos como objetivo apenas uma contemplação e conservação aos moldes museológicos, mas um modo de perceber os caminhos porvir a partir do reencontro com o que já veio.

O re-enactment, forma de preservação ao vivo de um acontecimento performático implicando corpo, presença, autotransformação do performer e reciclagem de energias, não é um ato retrospectivo somente que tenta manter a ilusão da permanência e retenção do efêmero de maneira aparentemente duradoura. Ele é também a forma de uma memória que, ao invés de lembrar o que foi perdido, reproduz e traz à tona uma presença. Temos então uma nova composição de formas e energias, uma recomposição por meio da conexão mental, sem que se precise pensar a história como algo progressista, gerando a cada instante uma "evolução", dentro de uma perspectiva moderna. Assim, a própria morte do ato artístico, pela prática do re-enactment, não se transforma em esquecimento, mas em energia novamente moldável e canalizável. Não há ilusão de permanência. (Alice, 2011, s/p).

É interessante observar que a própria concepção de *re-enactment* surge com Marina Abramovic fazendo a série “Seven Easy Pieces”⁸³, o que não deixa de se compor como uma

⁸³Tania Alice traz um breve panorama histórico sobre essa prática ao dizer que: “De um ponto de vista institucional, o surgimento da prática do *re-enactment* teve suas origens com o conjunto de performances ‘Seven easy pieces’, realizado por Marina Abramovic em 2005 no Guggenheim Museum, em Nova York. Nesta experiência, a artista escolheu cinco performances dos anos de 1970 e 1980 para reperformar, completando com duas performances de sua própria concepção, foram elas: ‘Body Pressure’ de Bruce Nauman (1974), ‘Seedbed’ de Vito Acconci (1972), ‘Action Pants: Genital Panic’ de Valie Export (1969), ‘The Conditioning, first action of self portraits’ de Gina Pane (1973) e ‘How to explain pictures to a dead hare’ (1965) de Joseph Beuys. Em seguida, várias propostas curatoriais surgiram a partir desta prática, como ficou visível nas exposições ‘Life, Once More, Forms of Re-enactment in Contemporary Art’ (Rotterdam, Holanda, 2005) e ‘History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance’ (Dortmund, Alemanha, 2007).

repetição pelas aparências - com destaque para as performances a partir das obras de Valie Export e de Joseph Beuys, já que suas ações originais também se constituíam fortemente pelo vestir. Mas, o que pretendo sinalizar aqui é que essas aparências são hipóteses de uma investigação, são articulações imagéticas atreladas a um contexto espaço-temporal, e compreendendo isso, nos questionamos: como e para quê rerepresentá-las? Qual o efeito de recepção, historicidade e aprendizagem que isso convoca? No caso das reconstituições do Balé Triádico é perceptível como elas *atualizam um arquivo*, o que podemos problematizar é seu potencial de inventar de uma nova memória para aquela obra que, por vezes, substitui o original que se preservou em partes. Olhamos para os figurinos reconstituídos pela equipe do Senac e assumimos como sendo os figurinos de Oskar Schlemmer, mesmo que esse artista não tenha nenhum envolvimento corporal naquela produção, por não estar sequer vivo.

No caso da reperformance como proposta pedagógica sugerida por Alice, o aprendizado não consistiria na reprodução literal da obra de referência, mas pressupõe que ela já será atravessada pelo contexto em que será reencenada, assim como pelos corpos da atualidade que a esteja recriando. “É primordial, nesse sentido, pensar que o que importa é menos a performance como forma pronta, como conteúdo que possa ser consumido do que como centralizador e canalizador de relações possíveis, relações diferenciadas, gerando subjetividades e maneiras de percepção novas” (Alice, 2011, s/p). Embora, nas reconstituições do Balé Triádico, alguns aspectos precisem ser recriados, como a coreografia e a própria música (já que apenas oito minutos da composição musical original de Paul Hindemith conseguiu ser preservada); o objetivo consistia na reprodução dos contornos dos figurinos e da obra tal como foi pensada por Schlemmer, atualizando apenas as materialidades e processos de modelagem que não eram possíveis na época do artista. Ou seja, no caso da reconstituição do Balé Triádico, repete-se a obra a ponto de confundir o original com a reconstituição, repete-se um processo de criação e investigação já elaborado com algumas atualizações materiais, mas o contexto atual não se deixa atravessar e modificar a obra em si para além das disponibilidades materiais e tecnológicas, o que gera uma experiência estética anacrônica. É reconhecível tanto o potencial pedagógico do processo de reconstituição, quanto a elaboração de arquivos que também podem ser utilizados para fins educativos e históricos, mas gera essa *experiência estética anacrônica* dando ênfase aos resultados, transformando a obra em um ícone e borrando a forma como a questão e as hipóteses

Nestas exposições foi questionado, pela prática de re-enactments, a dificuldade de historicização da performance, abrindo o caminho para uma reflexão sobre os dispositivos museológicos e artísticos e sobre a conservação/revivificação dos mesmos”. (Alice, 2011, s/p).

levantadas pelo artista poderiam afetar a continuidade das investigações e criações artísticas no campo dos figurinos hoje.

Ganha-se em acessibilidade e instrumentalização pedagógica, perde-se em continuidade do pensamento e da investigação artística, elabora-se atualização de arquivos e memórias, constrói-se simultaneamente ícones, fetichismo e reprodução de contornos. É importante destacar que a crítica de Taylor ganha mais ênfase se posicionada em relação ao mercado da arte e as transações financeiras em torno da reprodução daquela obra. Em contrapartida, mesmo pensando nas formas contemporâneas de criação e suas relações com obras de referência, ou ainda na ideia de reprodutibilidade técnica elaborada por Walter Benjamin, por exemplo, isso não é completamente equivalente ao processo de reconstituição (apesar dessa última também ser um tipo de reprodutibilidade em algum sentido). Benjamin destaca que: “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (Benjamin, 1987, p. 180); ao tentar demonstrar como a reprodutibilidade dilui a aura criada em torno da obra de arte e permite que a arte em si alcance outras funções e potenciais políticos. Mas, me parece que a reconstituição só cria mais atenção para o original, agora transformado em ícone. A reprodutibilidade que Benjamin descreve estaria mais na multiplicação do pensamento, do que na repetição da forma perfeita como o mesmo alerta. Nesse sentido, apesar da acessibilidade para com a obra ser posta ao fazê-la reexistir; seria importante pensar sobre como fazer esse olhar crítico para o passado produzir ações para o futuro. “[...] there is no future without a past. Only a solid knowledge of history can open up perspectives on how we can take advantage of the insights gleaned by modernism while perhaps also transcending them”⁸⁴ (Muller, 2020, s/p), é o que escreve Lars Muller sobre a republicação em inglês do livro “The Theater of the Bauhaus”⁸⁵ em 1961.

Reconstituindo o pensamento de Schlemmer

A partir disso, vamos retornar ao Schlemmer por ele mesmo.

O que se mantém do seu pensamento? Qual era a sua questão e como ela ainda faz sentido, ou não, em nosso tempo? Como e para onde esse pensamento se transformou ao longo desse século? Qual foi o gesto artístico de Schlemmer materializado nos seus figurinos?

⁸⁴ “[...] não existe futuro sem um passado. Apenas um conhecimento sólido da história pode abrir perspectivas sobre como nós podemos tirar vantagem dos *insights* colhidos pelo modernismo enquanto, talvez, também possamos transcendê-los” (Muller, 2020, s/p, *tradução nossa*).

⁸⁵ “O Teatro da Bauhaus”.

Como observamos os figurinos não apenas como objetos, mas como pensamento em movimento materializado em aparências?

Em 1920, aos 31 anos, Schlemmer foi nomeado professor de arte na Escola Estatal Bauhaus, em Weimar, na Alemanha, dois anos antes de estreiar o Balé Triádico. Apesar da simetria e proximidade entre a prática da abstração na arte que vinha sido experimentada por Schlemmer e a proposta político-pedagógica da Bauhaus, o Balé é um projeto que já estava sendo concebido antes da entrada do artista na escola. O trabalho na Bauhaus permite, nos anos seguintes, tanto a interlocução com artistas que potencializaram suas discussões sobre a abstração, quanto os financiamentos para o aperfeiçoamento dos figurinos e ensaios, além de dar início a um processo de investigação sobre um possível Teatro da Bauhaus.

É somente em 1925, que Schlemmer publicou seu manifesto “Humano e Figura Artística” dentro de uma série de publicações organizadas por Walter Gropius e László Moholy-Nagy a partir das pesquisas e estudos desenvolvidos na Bauhaus. O quarto livro é dedicado ao teatro e apresenta o manifesto de Schlemmer com formulações e desenhos do pensamento que foi materializado no Balé Triádico, mas que seguiu sendo experimentado em outras criações cênicas do artista. A busca por Schlemmer, junto ao seu corpo discente, era de praticar um Teatro da Bauhaus, que seguia sendo mais formalista e abstrato, evitando a dependência literária de outras formas teatrais; e aplicando seu interesse em investigar o humano⁸⁶ como figura artística.

Um manifesto geralmente é um texto mais curto, com sínteses precisas e com uma linguagem que convoca à ação, nesse caso perceptiva e criativa. Cada frase apresenta um mundo de possibilidades. E Schlemmer inicia seu manifesto com uma frase icônica:

The history of the theater is the history of the transfiguration of the human form; of the man as the performer of physical and spiritual events, fluctuating between naïveté and reflection, naturalness and artifice. (Schlemmer, 2020, p. 7, *grifo nosso*)⁸⁷

Para compreender a história do teatro, Schlemmer nos convoca a observar a *forma humana* como uma *figura em transformação* - e se essa transformação também se materializa

⁸⁶Schlemmer usa o termo “mensch” no título do seu manifesto original, cuja tradução do alemão seria *pessoa*. Na tradução do manifesto para o espanhol, o termo adotado foi “ser humano” e na tradução para o inglês, “man”. Considerando a amplitude mais justa e menos sexista do termo, nesta tese, adotaremos “humano” quando formos designar as pesquisas desenvolvidas por Schlemmer em torno dessa figura.

⁸⁷“**A história do teatro é a história da transfiguração da forma humana:** do humano como performer de eventos físicos e espirituais, fluando entre a ingenuidade e a reflexão, a naturalidade e o artifício” (Schlemmer, 2020, p. 7, *grifo nosso, tradução nossa*).

ao longo dos tempos no percurso histórico da humanidade construindo determinados entendimentos da ideia de *sujeito* e sua relação com o mundo; na arte, essa transformação é manipulada e se constitui como matéria da criação em si. E essa potência *transfigurativa*, quando exposta, torna perceptível o humano como vértice, sendo simultaneamente causa e consequência dos processos históricos, sociais, políticos, culturais e econômicos. O uso do termo *figuração* fará Schlemmer repetir o termo *figura* (*figur*, em alemão) como elemento da cena. Tanto a palavra usada no original alemão, quanto as usadas para traduzir em inglês e em português possuem o mesmo radical e origem latina. A partir das definições na língua portuguesa, *figura* pode corresponder a “1. forma exterior; 2. silhueta, corpo; 3. conjunto de traços gráficos que reproduzem algo ou alguém; 4. qualquer representação visual, pintada, esculpida ou gravada, de uma forma real ou imaginária; 5. impressão visual, imagem; 6. imagem em nitidez; forma apenas vislumbrar, vulto; 7. pessoa; 8. personagem ou personalidade de importância: pessoa de destaque” (Borba, 2011, p. 615). Ou seja, estamos falando de contornos, da dimensão visível do corpo, da aparência, de uma composição imagética expressiva e compositiva que se organiza sobre o corpo humano e que media as nossas relações com o mundo, e que, portanto, invariavelmente, comunica algo. É esse mesmo radical que vai dar origem ao termo *figurino* como usamos no português brasileiro; mas que também se repete em outros idiomas de origens latinas, por vezes significando *estatuetas*, *modelos*, ou designando a própria indumentária cênica, ainda que os derivados de *costumes* ou *vestuário* ou *trajes* sejam muito recorrentes em seus usos. Não é coincidência, portanto, que Schlemmer encontre nos figurinos a instrumentalização para experimentar essas transfigurações.

Segundo o artista, *forma* e *cor* são os recursos para essa transfiguração, e se recortamos a percepção para o que é possível criar *sob* o corpo, notaremos que é na plasticidade do figurino que esses recursos se materializam. Dando uns passos adiante, observando o gesto artístico podemos compreender que a transfiguração não é uma imagem *outra* gerada, mas é *a própria* composição de cores e formas, enquanto que as percepções que isso gera e simboliza são outros movimentos associativos e culturais que se estruturam já na relação com o público. Observar a transfiguração como uma (re)composição das cores e formas sob o humano é um modo de configurar a prática artística abstrata.

A arte é o campo onde as atenções para as composições podem ser evidenciadas, porque nos tornamos capazes de sintetizar ou decompor esses elementos no palco; já que, cotidianamente, somos educados a perceber essas composições como ações naturais e fatídicas, muitas vezes, sem historicidade. O teatro, como apontado por Schlemmer, “is a

representation abstracted from the natural in order to direct its effect at the human being”⁸⁸ (Schlemmer, 2020, p. 7). Mas, diferente da teatralidade naturalista e dramática, essa representação não mimetiza a realidade, mas a esquematiza. Essa compreensão leva Schlemmer a notar as relações entre o humano e o espaço (arquitetônico) como relações matemáticas, marcadas por geometrias, planos, cores e linhas ordenadas com precisão; como se a imagem gerada pelo cubo do espaço cênico e assistida pelo público fosse um quadro de esquematização das nossas interações.

É o teatro, ou a arte, como um espaço manipulável, ou seja, o trabalho do artista seria justamente o da reorganização, reajuste, manipulação desses elementos para produzir sensações, materialidades e pensamentos. “Man [...] would stand as ‘the perfect engineer’ at the central switchboard, from where he would direct this visual spectacle”⁸⁹ (Schlemmer, 2020, p. 12). É o entendimento do mundo como um efeito cultural, onde diante de toda essa operação calculada, o indivíduo busca projetar sentidos. E essas projeções não cessam de ser uma busca por ele mesmo, pelo seu duplo, por materializar as figuras de sua imaginação. Mesmo que no manifesto de Schlemmer a ideia de *humano* não se apresente com excessivos contornos egóicos e subjetivos, ele ainda parece escrever sobre um desejo do humano de ver sempre a si mesmo, enquanto sujeito, nas obras - e apresenta, em suas criações, esse humano como unidades; a dimensão material de *comunidade* e suas possibilidades políticas parecem não receber tanta ênfase aqui. E nesse ponto, a atualidade se vale de possibilidades em cor, ou da multiplicação de formas e cores a ponto de tornar notório o conjunto das formas humanas.

Uma das principais contribuições de Schlemmer para as investigações artísticas foi a centralização das hipóteses sobre suas questões na materialidade do figurino; a operação sobre eles, tornando-os instrumentais para a percepção de um pensamento. Ele reconhece que é na transformação da indumentária que o corpo também se transforma; são as roupas e os acessórios, que expõe e camufla, que altera, que equilibra ou desequilibra, que afirma ou contradiz as normas culturais, que obedece ou desobedece as leis espaciais.

Em certo ponto de seu manifesto, ele escreve uma frase muito interessante e que expressa certa indignação:

⁸⁸ [...] é uma representação abstraída do natural para gerar um efeito no ser humano” (Schlemmer, 2020, p. 7, *tradução nossa*).

⁸⁹ “O indivíduo [...] ficaria como ‘o engenheiro perfeito’ no painel de controle central, de onde ele dirigiria esse espetáculo visual” (Schlemmer, 2020, p. 12, *tradução nossa*).

The native costume, as produced by the conventions of religion, state, and society, is different from the theatrical stage costume. Yet the two are generally confused. **Great as has been the variety of native costumes developed during the course of human history, the number of genuine stage costumes has stayed very small**⁹⁰ (Schlemmer, 2020, p. 15, *grifo nosso*).

Ao notar figurinos mimetizados do cotidiano nas cenas teatrais, o artista parece perceber a ausência de pensamentos elaborados em torno desse elemento que modificam tanto a peça em si, quanto o corpo que veste, quanto o seu entorno. Mas, deve-se ressaltar que Schlemmer faz um movimento oposto ao criar os figurinos primeiro, no Balé Triádico por exemplo, e fazer com que todos os demais elementos estejam subordinados aos movimentos gerados pela interação entre essas peças e os corpos. A centralidade dos figurinos aqui é radical; mas a intencionalidade e originalidade de Schlemmer está em explorar também radicalmente o pensamento atrelado a esse elemento cênico. Não nos faria sentido, hoje, compreender as peças cotidianas como completamente descartáveis para o teatro, buscando apenas a criação de figurinos extracotidianos, hiperestruturados, privilegiando qualquer forma pré-moldada como *teatral* - embora sejam esses figurinos que, frequentemente, são notados como grandes criações mesmo que eles apresentem apenas uma repetição estilística do figurinista. O que está em foco aqui é o pensamento sobre o figurino como materialidade cênica, suas linhas de composição e as possibilidades investigativas em torno dele.

Schlemmer traz ao figurino a responsabilidade pela transformação da forma/figura humana, somando sua possibilidade de relação direta com o corpo e também os modos como ele media e/ou determina o espaço. Nesse sentido, lembro da célebre frase do multiartista brasileiro Flávio de Carvalho (2010) quando diz que a moda das roupas é a que mais interessa aos indivíduos, porque nós nos interessamos demais por nós mesmos e a roupa é aquilo que está mais próximo do nosso corpo.

Para que haja essa transformação da figura humana através do figurino, Schlemmer indica, a partir de suas investigações, que há quatro possibilidades: estruturando geometricamente, evidenciando as articulações como uma marionete, destacando as linhas espaciais que as movimentações do corpo sugerem ou desmaterializando-o. Para chegar nesse resultado, Schlemmer seleciona quatro relações entre o corpo - o corpo e o espaço

⁹⁰“A indumentária nativa, produzida pelas convenções religiosas, do estado e da sociedade, é diferente da indumentária teatral. Ainda que os dois sejam, geralmente, confundidos. Por maior que tenha sido a variedade de indumentárias nativas desenvolvidas ao longo da história da humanidade, o número de indumentárias teatrais genuínas permaneceu muito pequeno” (Schlemmer, 2020, p. 15, *tradução nossa*).

geométrico, o corpo e sua lógica articulável, o corpo e as leis do movimento, o corpo e a percepção metafísica. Para cada relação, ele subtrai uma abstração formal - as linhas retas para o corpo-espaço, as formas ovais para o corpo-articulado, os esquemas rotacionais para o corpo-móvel e as formas simbólicas para o corpo-metafísico. Ao encontrar essas formas, ele as devolve ao corpo através dos figurinos, fazendo surgir um outro corpo, onde agora as relações estão materialmente expressadas e visíveis, o que nos torna conscientes de uma realidade do corpo que não notamos comumente. Ou seja, seguindo esse percurso, a nova figura humana que surge desse corpo vestido não é uma forma previamente concebida para simbolizar algo que seja correspondente a uma realidade já reconhecível (caracterização), é uma forma que deriva da aplicabilidade das leis que Schlemmer identifica no próprio corpo (composição).

A observação sobre as leis e as linhas que compõem as relações entre o corpo e o espaço, e entre o corpo e ele mesmo, resulta em formas esquemáticas de materialização dessas estruturas que, geralmente, ou são invisíveis ou são pouco notáveis no cotidiano ou são excessivamente expandidas para que nossa visão limitada possa sintetizar alguma unidade. A proposição é manifestar através do figurino essas formas, que já cobrem o corpo, fazendo surgir um *outro corpo* - eis a transformação da figura humana - e tornando a movê-lo, modificando assim, retroativamente, o próprio espaço e o próprio corpo. A cena, então, nos faz notar a nós mesmos como articuladores e compositores do entorno e não apenas como efeito orgânico do mundo; “man as the performer of physical and spiritual events⁹¹” (Schlemmer, 2020, p. 7).

Quando olhamos os figurinos do Balé Triádico, que foram criados como variações dessas figuras que Schlemmer descreve melhor em seu manifesto anos depois; vamos notar que a forma humana como aprendemos não é tão reconhecível, porque aqui o humano torna-se equivalente de um *organismo movente* - ou seja, é uma abstração. Nesse ponto, me parece semelhante às lógicas que permeiam o processo de criação de figurinos de algumas figuras de super-heróis e super-heroínas dos quadrinhos e/ou cinema, onde suas aparências são inventadas, por vezes, para tornar evidente ou visível seus super-poderes - o próprio Schlemmer fala da aura heróica que aparece no último ato do seu Balé. Essa figura extra-humana, mas que ainda segue princípios da forma humana, torna visível outros tipos de relações.

Penso ser considerável ressaltar que existem inúmeras peças de roupas e acessórios, inventados ao longo da história da indumentária, que provocam transfigurações na forma

⁹¹ “[...] humano como performer dos eventos físicos e espirituais” (Schlemmer, 2020, p. 7, tradução nossa).

humana e são apropriadas pela cultura e pelo cotidiano, compondo não apenas nosso imaginário, mas também nossa realidade concreta. Então, temos as linhas criadas pelas bengalas compondo terceiras pernas; os chapéus reestruturando a espacialidade da cabeça seja verticalmente ou horizontalmente; cachecóis, luvas e outras peças que ocultam e modificam as cores de partes do corpo; coletes que reproduzem as linhas peitorais e promovem rigidez e resistência; crinolinas que expandem as formas dos quadris; máscaras que escondem e transformam as identidades faciais; joelheiras, tornozeleiras que redimensionam as articulações; argolas, bondages, plissados, gargantilhas, aros e linhas que cortam, adicionam ou evidenciam as linhas do próprio corpo. Sendo que tudo isso é absorvido pela cultura como formas habituais e desejadas, fazendo com que as linhas em si sejam o *fundo*, e a *figura social* que aparece com essas composições fique em evidência - as formas criam o caráter. No caso de Schlemmer, ele suprime a dimensão funcional das formas dos figurinos para que a plasticidade dele ganhe destaque e as mecanizações sejam potencializadas.

Schlemmer fala de outras manifestações cênicas que também experimentam essas outras formas para o humano como as comédias, o patético, ou as máscaras antigas do teatro grego, ou os bonecos gigantes das celebrações do Carnaval. Imagino o deslumbramento que Schlemmer teria se encontrasse o Caboclo de Lança dançando, figura do maracatu rural do Pernambuco que lembra algumas aspectos formais e de movimento da sua figura nomeada *tauchers* (mergulhador) no Balé Triádico. Ou ainda se visse as máscaras de papel criadas pelo artista visual Filipe Cartaxo e distribuídas em todo início de show da banda nordestina Baiana System - máscaras com linhas simples e cores fortes inspiradas nas máscaras carnavalescas e nas cores da arquitetura da cidade de Salvador. O espaço é transposto para o rosto da plateia recriando a paisagem coletiva e saltante, embalada pelas músicas de forte cunho político do grupo musical.

Uma coisa interessante a se notar é que Schlemmer teoriza pouco ou quase nada sobre as cores em seu manifesto, os desenhos e explicações são mais direcionadas para as formas. Mas, no Balé Triádico em si, as cores ganham muito protagonismo, porque, inclusive, são elas que materializam as formas, percebemos as formas pelos limites provocados pelas cores. E assim, associando as cores e as formas como os recursos de composição da plasticidade na cena, é que o artista visual (cenógrafo, figurinista, iluminador e todas as áreas criativas que lidam com a dimensão visual da encenação) teria seu escopo criativo definido. Ao invés de tentar traduzir a literatura em formas reconhecíveis, complementando a dramaturgia escrita como se esta fosse o pilar principal de sustentação de uma encenação, Schlemmer (1987) sugere que o artista crie um fenômeno óptico que poderá receber uma linguagem adequada

criada pelo poeta, apenas posteriormente. Eis a compreensão dos símbolos na cena como um conjunto articulado de formas e cores para os quais damos significados, através de processos culturais; e não um significado que só é alcançado a partir da repetição de cores e formas previamente estabelecidas.

Que operações restam, então, ao/a artista visual na encenação (podemos aqui, fazer um recorte para o/a figurinista) que podem direcionar (politicamente) suas metodologias de criação e investigação? Schlemmer elenca três possibilidades:

- a) Pode trabalhar *mimetizando* a realidade, operando com uma lógica já reconhecida, obedecendo as formas e composições existentes e colaborando com a percepção que já temos sobre a realidade; dessa forma, dá-se para a visualidade da obra uma forma óptica apropriada.
- b) Pode trabalhar com o máximo de *liberdade*, mas dentro das possibilidades materiais. Dessa forma, a encenação ganha forte apelo visual e os demais elementos cênicos e atuantes findam por depender dessa composição. É dar aos cenários, figurinos, iluminação, adereços e maquiagem o mesmo status de importância que damos aos corpos que atuam em cena; ou ainda, reconhecer os corpos em cena como objetos da cena tais como os inorgânicos que ocupam o palco.
- c) Pode trabalhar *expandindo* sua criação para além dos limites do teatro, vislumbrando, inclusive, formas que parecem impossíveis de serem alcançadas. Aqui o pensamento criativo ganha outras asas e torna-se imperativo, mesmo que a materialidade do contexto não o alcance. Schlemmer ressalta que, nesses casos, por vezes os projetos não saem do papel, são esquematizados, mas nem sempre conseguem ser concretizados. Mas, isso não importa, pois, “His idea has been demonstrated, and its realization is a question of time, material and technology. This realization will come with the construction of the new theater of glass, metal, and the inventions of tomorrow⁹²” (Schlemmer, 2020, p. 20).

Quando Schlemmer fala sobre suas expectativas em relação aos materiais e tecnologias que estarão disponíveis no futuro e poderão revolucionar o teatro, ele parece ser concreto por citar recursos específicos e estar atrelado às questões da mecanização, do design

⁹² “Sua ideia foi demonstrada, e sua realização é uma questão de tempo, material e tecnologia. Sua realização virá com a construção de um novo teatro de vidro, metal e as invenções do amanhã” (Schlemmer, 2020, p. 20, tradução nossa).

e da arquitetura próprias do pensamento desenvolvido na Bauhaus e também sobre a modernidade. Mas, hoje, pensamos que essas materialidades estão para além de certos produtos, e dizem respeito também às condições temporais e espaciais oferecidas para as investigações artísticas, assim como o alcance do próprio pensamento. O que muda em nosso tempo, não é apenas o desenvolvimento de algum produto ou as dimensões da virtualidade (fato este, inclusive, com os quais os modernistas não contavam em suas expectativas e que hoje, reposiciona radicalmente nosso entendimento de corpo e de mundo), mas a forma como pensamos nossa relação com o entorno.

O manifesto “Humano e Figura Artística”, portanto, sintetiza teoricamente o campo de investigação de Schlemmer, sobre como a forma humana se materializa na cena como uma figura artística, e sobre como essa figura se transforma através dos figurinos. Os recursos para essas transformações são as formas geométricas, as linhas e as cores; que podem ser manipuladas para evidenciar outras percepções do humano a partir de campos relacionais, cujos vetores que sustentam as relações com esses campos não são completamente visíveis no cotidiano. A abstração torna-se, então, um modo de observar essa realidade, reduzindo a imagem aos seus componentes primários e manejando esses componentes na recriação das simbologias com as quais operamos o mundo.

O potencial pedagógico atrelado às investigações de Schlemmer aparecem como basilares para o desenvolvimento dessa pesquisa. A influência da Bauhaus nesse percurso, não se limita apenas ao oferecimento de recursos financeiros e condições materiais para a realização de suas propostas. Na proposta político-pedagógica da escola, não se pensava que os professores deveriam ensinar modelos artísticos que fossem reproduzidos pelo corpo discente. Ao invés disso, a ideia era investigar e experimentar juntas, como uma comunidade, o que transformaria seus artistas e intérpretes em uma *arquitetura móvel*. As obras em teatro e dança criadas na Bauhaus, com orientação de Schlemmer, não eram apenas espetáculos contemplativos, mas espaços de observação crítica e pedagógica; e as salas de aulas, eram locais de experimentação, busca e constatações.

Walter Gropius, diretor da Bauhaus durante o período em que Schlemmer lecionava na escola, foi um dos idealizadores da série de publicações onde o manifesto citado acima foi publicado. No prefácio para a publicação da primeira edição do livro dedicado ao Teatro da Bauhaus, Gropius (2020) sintetiza que a principal qualidade artística do trabalho de Schlemmer foi a sua interpretação sobre o espaço; quando sugere que a gente não experiencie o espaço apenas pelos meios visuais, mas envolvendo o corpo inteiro como extensão sensorial do artista em cena.

He transformed into abstract terms of geometry or mechanics his observation of the human figure moving in space. His figures and forms are pure creations of imagination, symbolizing eternal types of human character and their different moods, serene or tragic, funny or serious. Possessed with the idea of finding new symbols, he considered it a “mark of Cain in our culture that we have no symbols anymore and - worse - that we are unable to create them”. Endowed with the power of genius to penetrate beyond rational thought, he found images that expressed metaphysical ideas⁹³ (Gropius, 2020, s/p).

Analisando a prática e a teoria esboçada por Schlemmer, como podemos sintetizar o seu *gesto artístico*? O que ele se perguntou em suas investigações e o que ele nos fez notar? Penso que Schlemmer trouxe ao campo das práticas e investigações nas artes da cena, quatro pontos principais:

- *Centralizou a criação cênica na composição dos figurinos*, como mediadores e evidenciadores das suas hipóteses em relação à figura humana a ponto de criar um *outro corpo*. Quando observamos os figurinos expostos, originais ou reconstituídos, notamos que eles mostram um corpo em si, de modo que o/a intérprete que o veste torna-se um tipo de *esqueleto* daquela *carne vestível*. É diferente de uma peça de roupa que necessita de um manequim (objeto que mimetiza o corpo humano) para alcançar um mínimo de estruturação, para alcançar algum mínimo contorno reconhecível enquanto materialidade que veste o corpo. Os dois, corpo e figurino, no caso de Schlemmer, movem-se de forma integrada ao ponto que nenhum seja completamente subordinado ao outro. Mesmo que os figurinos extraordinários impeçam uma mobilidade natural, eles em si, só se deslocam com a potência de movimento humana (ou mecanizada, se fosse o caso). É uma relação concreta com o espaço e, portanto, uma *forma em movimento* é a única possibilidade de materialização dessa ideia. Temos uma situação, aqui, semelhante a dos Parangolés do artista visual brasileiro Hélio Oiticica, cujas cores em movimento só são possíveis na interação com o corpo que veste; a exposição dos figurinos como objeto intocável, é uma forma de destruir a ideia do artista.
- *Experimentou a transfiguração do corpo através do figurino*; mas sem se restringir a composição de contornos, mas sim atrelando movimento às formas e as cores para que fosse

⁹³ “Ele transformou, em termos abstratos de geometria ou mecânica, sua observação sobre a figura humana movendo no espaço. Suas figuras e formas são pura criação da imaginação, simbolizando tipos eternos do caráter humano e seus diferentes modos, sereno ou trágico, engraçado ou sério. Obcecado pela ideia de encontrar novos símbolos, ele considerou isso uma ‘marca de Caim na nossa cultura, o fato de que nós não temos mais símbolos e, pior, que nos tornamos incapazes de criá-los’. Dotado de um poder de gênio para penetrar além do pensamento racional, ele encontrou imagens que expressam ideias metafísicas. (Gropius, 2020, s/p, *tradução nossa*).

possível a transformação do corpo em si, do espaço e dos campos relacionais possíveis entre os dois. O artista radicaliza nessa experimentação, quando tenta alcançar ideias metafísicas que complementam a percepção de realidade que temos.

- *Materializou as relações entre o corpo e o espaço*, em termos de geometria, articulação, movimentação e metafísica; dando enfoque às dimensões arquitetônicas do corpo. Evidenciando o corpo como construtor, ao invés de torná-lo reprodutor de símbolos pré-concebidos. O artista toca nas geometrias, nas simbologias, e se estivesse vivo, provavelmente estaria pensando nas virtualidades possíveis do corpo.
- *Abstraiu cor e forma do espaço para operar nos figurinos* a fim de desenhar a plasticidade da cena, identificando os recursos principais de trabalho do artista visual para a encenação moderna.

Schlemmer chega em um determinado ponto desta investigação. As novas tecnologias e a transformação do pensamento e das relações materiais que a transição entre a modernidade para a contemporaneidade evidencia, permite que possamos ir além ou vislumbrar outros caminhos em continuidade dessa investigação. Durante a exposição “Moved by Schlemmer” dedicada ao seu trabalho e realizada no museu Staatsgalerie em Stuttgart, celebrando cem anos de estreia do Balé Triádico, uma pergunta aparece no programa de uma das ações oferecidas pelo evento: “Where do we stand today in relation to our image of man, which Oskar Schlemmer perceived as ‘machine-man’ in 1922? And how visionary can art be in times of social upheaval?”⁹⁴.

Schlemmer promoveu um estudo sobre a forma do corpo em interação com a forma do espaço, tornando ambas visíveis por outros pontos de vista. Isso colabora com a percepção sobre o homem moderno como figura mecanizada, contornada por geometrias, que impacta e é impactado pela arquitetura, construtor e construção, o que enfatiza sua dimensão cultural em contraposição a sua dimensão de natureza, mas para vislumbrar uma metafísica. Como então, a composição pela plasticidade dos figurinos de hoje, no século XXI, revelam e compõem simultaneamente o nosso entendimento de homem contemporâneo? Não para evidenciá-lo de modo fatalista, mas inclusive para vislumbrar o que ele tem potência para ser.

⁹⁴ “Onde nós estamos, hoje, em relação à nossa imagem de humano, que Oskar Schlemmer percebeu como ‘máquina-humana’ em 1922? E o quão visionária a arte pode ser em tempos de convulsão social?” (*tradução nossa*). Parte da descrição da exposição no site oficial, disponível em: <https://www.staatgalerie.de/en/exhibitions/archive/moved-by-schlemmer-100-years-of-triadic-ballet>. Acesso em 04 de novembro de 2023.

V

Uma Dramaturgia do Figurino

A partir da produção dos figurinos e composição de cor para a peça teatral “Figura Humana” (2023) do Programa Tercer Abstracto.

Em 2023, na cidade de São Paulo, no sudeste do Brasil, o programa chileno-brasileiro de pesquisa e criação Tercer Abstracto⁹⁵, atualmente coordenado pelos artistas e investigadores David Atencio e Mateus Fávero, estreou a peça “Figura Humana”. Essa obra integra a segunda série do programa, nomeada como “Projeto Manifestos”⁹⁶ e, dessa vez, se debruça sobre o manifesto “Humano e Figura Artística” (1925) do multiartista Oskar Schlemmer. O programa tem um projeto artístico explícito de investigação em torno da abstração nas artes, concentrando-se nas práticas cênicas, produzindo assim um *terceiro movimento abstrato*. Para o Projeto Manifestos, segundo as diretrizes investigativas do próprio programa, não interessa a reprodução de modelos ou das formas de encenação já experimentadas pelos autores dos manifestos; mas sim, se aproximar de suas questões de pesquisa e perceber o que ainda se pode investigar a partir dali; é “realizar uma espécie de atualização da teoria *via* prática”.

A etapa de criação na sala de ensaio só se inicia após estudos criteriosos entre o diretor David Atencio e o dramaturgista Mateus Fávero, em busca da questão de pesquisa que irá nortear o processo criativo na elaboração de percursos metodológicos próprios para atestar determinadas hipóteses. Foi entre os anos de 2022 e 2023 que uma equipe formada por diferentes artistas passou a se encontrar semanalmente para desenvolver laboratórios de improvisação, criação e ensaios da obra. David Atencio assina direção e dramaturgia; eu,

⁹⁵ “Desde sua origem (2012), o programa de pesquisa e criação Tercer Abstracto se pergunta pelas transformações paradigmáticas geradas pelas Vanguardas Artísticas do século XX. Essa inquietação levou o coletivo, dirigido por David Atencio, a criar dois grandes projetos: “Serie Abstracto” e “Projeto Manifestos”. A inquietude por um fazer teatral que rompa com os modelos tradicionais de produção – dominados pela dramaturgia – somam hoje um total de nove espetáculos de teatro, artigos e produções acadêmicas, registros de processo e cursos de formação. Tercer Abstracto defende um processo de investigação-criação na qual teoria e prática se friccionam para criar novas metodologias de criação e estratégias de encenação. Com um sentimento de pertencimento à genealogia da Arte Abstrata, a companhia busca proporcionar ao espectador uma experiência perceptiva – em oposição a criação de signos ou fábulas – e resgatar o teatro como espaço de trabalho material”. Descrição do projeto em seu site oficial, disponível em: https://tercerabstracto.com/sobre_pt. Acesso em: 04 de novembro de 2023.

⁹⁶ O programa já iniciou esse projeto com as encenações “Convenção” (2017), a partir do manifesto “O Teatro da Convenção Consciente” de Vsevolod Meyerhold e “Épico” (2021), a partir do manifesto “Pequeno Organon para o Teatro” de Bertolt Brecht; ambos dirigidos por David Atencio. Ainda há, por parte do programa, o desejo de investigar os manifestos “O Teatro da Crueldade” de Antonin Artaud, “O Teatro da Morte” de Tadeusz Kantor e “A Arte do Teatro” de Edward Gordon Craig; todos expoentes da cena moderna europeia do século XX.

Heloísa Sousa, assumo a assistência de direção, produção de figurinos e composição de cor; Emilie Becker assume a composição musical e o elenco é composto pelos artistas Bel Monteiro, Camila Soufer, Daniel Pires, Edu Rosa, Felipe Rocha, Marina Meyer, Marô Zamaro e Mateus Fávero; além de alguns outros artistas chilenos e brasileiros que colaboraram com questões pontuais do processo de criação.

O modo como Atencio lida com seus materiais de referência já aponta para uma outra perspectiva que dialoga diretamente com o que escrevo no ensaio “O Gesto Artístico de Oskar Schlemmer” sobre o que podemos continuar pensando, investigando e materializando a partir do que ele aponta em suas produções práticas e teóricas. Ao invés de “representar” o manifesto de Schlemmer ou reproduzir o seu Balé Triádico, Atencio tenta compreender o que o artista estava se questionando em sua época e de que modo conseguimos retomar essa questão, atualizá-la, enfrentá-la novamente - questionar mais uma vez. Esse movimento de *requestionar* apoia seu sentido nas transformações contínuas entre o que compõem o mundo e como as coisas se relacionam, o que nos faz voltar frequentemente às mesmas perguntas, já que as matérias são historicamente e culturalmente mutáveis. Então, ao nos perguntarmos sobre o corpo e o espaço, teremos diferentes respostas na modernidade e na contemporaneidade, e mais ainda questões derivadas que complexificam a lida com esses elementos. Dessa forma, o processo de investigação artística que se inicia debruçando-se sobre os manifestos, não tem o objetivo nem de representá-los, mas de reencontrá-los. Há, então, uma atitude ética e política nesse gesto artístico que *transfigura a transfiguração* a partir das transformações contextuais e da atualização dos corpos que criam.

O modo como isso se materializa é buscando reencontrar e investigar novamente a questão do artista, o que pode fazer surgir uma questão diferente. Nesse caso, não interessa ao Tercer Abstracto imitar o procedimento ou estratégias já encontradas pelo artista em sua época, no caso de Schlemmer e seu Balé Triádico; mas sim, identificar essa questão e encontrar estratégias atuais para respondê-la. Nesse sentido, compreende-se aqui que a questão não é *do artista*, como uma propriedade. Mesmo tendo sido formulada por ele - e, possivelmente, por outros artistas ao redor do mundo, simultaneamente - a questão, ao ser elaborada a partir de uma análise da realidade e servindo para ser compartilhada com o público, torna-se *da comunidade*.

Outro ponto importante a se destacar é sobre o modo como o Tercer Abstracto compreende a *abstração*. A abstração é percebida, aqui, como um tipo de realismo que busca as formas primárias dos sistemas para rerepresentar a realidade e as relações que não estão visíveis e que as compõem. A partir disso, Atencio desenvolve o que nomeou como

metodologia de abstração (Atencio, 2023), uma forma concreta de lidar com a investigação artística que passa pelas etapas do estudo, identificação de uma questão de pesquisa, escolha de uma estratégia de encenação, experimentação em laboratórios de improvisação e montagem a partir das hipóteses levantadas nesse percurso a fim de ser apresentado/compartilhado com o público.

No início do processo nas salas de ensaio, Atencio nos apresenta três materiais de referência fundamentais que também se tornaram basilares para a elaboração do pensamento em torno dos figurinos e dos objetos cênicos da obra; e, conseqüentemente, das cores e das formas, que correspondem à dimensão plástica da visualidade da encenação.

O projeto de encenação de “Figura Humana” estava, principalmente, apoiado em um estudo sobre o manifesto “Humano e Figura Artística” (1925) de Oskar Schlemmer, onde encontramos as diretrizes sobre a investigação do artista acerca das relações entre o corpo e o espaço. O Balé Triádico, obra icônica de Schlemmer, antecedeu a escrita desse manifesto, mas é nele que estão contidas as principais teorias do artista e que foram materializadas em seus famosos figurinos. Atencio, então, compartilhava comigo que não se interessava em reproduzir nenhum daqueles figurinos, o próprio Schlemmer já os tinha criado em seu tempo e não havia necessidade de imitá-los; o que podíamos, então, fazer hoje, um século depois?

“Onde está o novo? Onde está o verdadeiramente novo?”, Schlemmer se perguntava em seu diário (1987) onde esboçava uma crise ao tentar entender, durante seu percurso investigativo e criativo, o que era esse indivíduo moderno ou a modernidade em si. Ele mesmo analisa a produção artística até seu tempo e se perguntava sobre o que ainda precisava ser expressado. Manter-se com essa questão básica do Schlemmer é perguntar-se o mesmo para o indivíduo e o contexto contemporâneos.

Junto ao manifesto, Atencio nos traz fotografias de manifestações e protestos nas ruas. As imagens expunham os contextos políticos vividos em nosso século tanto no Chile quanto no Brasil, marcados por crescentes manifestações nas ruas enquanto vivíamos uma ascensão da extrema direita, o que transformou as avenidas em trincheiras e espaços de disputa material e simbólica. Dois países da América Latina, com distintos idiomas e aspectos culturais, mas marcantes semelhanças históricas e políticas, incluindo a formação dos perversos períodos ditatoriais.

Observando esses registros fotográficos das manifestações, tanto as dos últimos anos quanto as de décadas atrás - incluindo fotografias de Evandro Teixeira, importante fotógrafo brasileiro que registrou imagens dos dois períodos ditatoriais, gerando um acervo de memórias fortes e de muita relevância para ambos os países - é notável as formas

que se repetem nos corpos, seus gestos⁹⁷, suas posições e relações com a espacialidade, o que esses corpos eram capazes de construir e de destruir nas ruas. Os modos como as figuras estavam vestidas e, portanto, identificadas como parte coletiva dessas manifestações também eram igualmente relevantes: rostos cobertos, mascarados, feridos, expressões de terror ou de raiva, balaclavas improvisadas ou costuradas para tais fins, proteções profissionais ou improvisadas contra bombas de gás, formas de transfigurar as identidades, formas de identificar coletivos, fardamentos, as roupas de quem policia, de quem estuda, de quem trabalha, daqueles e daquelas que caminham. Em alguns casos, a máscaras referenciavam outras figuras fictícias ou reais, a mistura de formas e cores, as estruturas espaciais montadas para compor outras paisagens de conflito, resistência e avanço, as sonoridades entoadas em coro ou o próprio caos sonoro, tudo isso, também se assemelha em termos de forma ao carnaval, outra forma de manifestação e ocupação massiva das ruas.

Observamos então, o carnaval, a terceira e última das referências imagéticas basilares apontada por Atencio. Carnaval e protestos, duas ações coletivas que ocupam as ruas das cidades, promovem historicidade, suspendem o fluxo e alteram radicalmente o ritmo das cadeias políticas, econômicas, culturais, sociais, durante dias; sendo capazes de reconfigurar a paisagem seja pela relação entre os corpos, seja pela relação entre os corpos e o espaço. Em ambos, os corpos se transfiguram, deslocam suas próprias identidades, jogam com as performances de gênero, se encontram e se enfrentam. A canção “Eu quero é botar meu bloco na rua”⁹⁸ (1973) do compositor brasileiro Sérgio Sampaio, atravessa essas duas paisagens e apresenta o desejo do carnaval como matéria e metáfora de protesto contra a ditadura militar brasileira.

A partir disso, como compreender o modo que as vestimentas, acessórios e outros objetos atrelados ao corpo colaboram com a composição dessas arquiteturas políticas?

Schlemmer, em seu manifesto, nos convoca a pensar o humano como medida de todas as coisas, tendo sua própria organicidade composta em leis de movimento, que nem sempre nos são visíveis como as batidas do coração, a respiração, as atividades cerebrais e o sistema nervoso. Mas, segundo o artista, são também essas leis cujos movimentos, emanações e abstrações materializam fora de nós um espaço antes imaginado (Schlemmer, 2020, p. 15).

⁹⁷ Essas formas provenientes das gestualidades de corpos em situação de conflitos também são atestadas nas peças de dança “Quiet” (2010) e “Archive” (2013) do artista israelense Arkadi Zaides. Nessas obras ele refaz em seu corpo os gestos de pessoas palestinas isoladas na Faixa de Gaza, a fim de pensar que forma do corpo se constrói a partir daquela situação de apartheid e genocídio. Ou seja, a transfiguração dos corpos é construída materialmente e culturalmente como uma reorganização formal marcada pelas normas de um determinado contexto.

⁹⁸ Essa música foi usada como base para composição da trilha sonora da peça “Figura Humana”, com autoria de Emilie Becker.

Dessa forma, o humano segue as leis do espaço e as leis de seu próprio corpo, reorganizando ambos sensorialmente.

As the one who gives birth to an almost endless range of expression, whether in free abstract movement or in symbolic pantomime, whether he is on the bare stage or in a scenic environment constructed for him, whether he speaks or signs, whether he is naked or costumed, he is the medium of transition into the great world of the theater. (Schlemmer, 2020, p. 15)⁹⁹.

O próprio artista já havia se dado conta de que essas transformações do corpo se davam através das vestimentas, e portanto, no palco, através dos figurinos. “Costume and mask emphasize the body’s identity, or they change it; they express its nature, or purposely mislead; they stress its conformity to organic or mechanical laws, or they invalidate this conformity”¹⁰⁰ (Schlemmer, 2020, p. 15).

O que Schlemmer faz é abstrair tanto a figura humana que ele a percebe com uma *unidade* orgânica, expressiva e formal, aplicando sobre ele a percepção das leis que o movimento no espaço. O que Atencio sugere, caminhando para além disso, é tornar a percepção dessa unidade humana como indissociável de todas as suas coberturas sociais, políticas, econômicas e culturais; dessa forma, o humano não estaria envolto apenas por linhas geométricas arquitetônicas mas também pelas linhas dos vetores que não apagam os dispositivos sociais, mas os evidenciam nas interações coletivas. A questão aqui é observar as duas situações a partir de suas bases de linhas, antes mesmo de elaborar qualquer simbologia.

Portanto, interessava a Atencio pensar:

O corpo como mobilizador da arquitetura social (Atencio, 2023).

Ou seja, o corpo não é apenas compositor da arquitetura geométrica e seus campos de movimentos abstraídos em linhas, mas é também um mobilizador da arquitetura social e seus campos de força abstraídos em linhas de vetores relacionais e composicionais. As duas arquiteturas se sobrepõem e se confundem para compor as interações humanas e formas de viver. Quando Schlemmer pensou nessas transfigurações, ele projetou que as formas que

⁹⁹“Como aquele que dá origem a uma, quase infinita, gama de expressões, seja no movimento abstrato livre ou na pantomima simbólica, seja no palco vazio ou em uma paisagem construída para ele, seja ele falando ou gesticulando, seja ele nu ou vestido, ele é o meio de transição para o grande mundo do teatro” (Schlemmer, 2020, p. 15, *tradução nossa*).

¹⁰⁰“Figurinos e máscaras enfatizam as identidades do corpo, ou a modificam; expressam sua natureza ou a engana propositalmente; eles evidenciam sua conformidade com as leis orgânicas e mecânicas, ou invalidam essa conformidade” (Schlemmer, 2020, p. 15, *tradução da autora*).

fossem compor seus figurinos apresentassem uma imagem final bem distinta das vestimentas e aparências adotadas no cotidiano. Isso configura uma etapa histórica no desenvolvimento e investigações sobre os figurinos na cena moderna, o período em que se experimenta a abstração no teatro. Mas, a abstração aqui pode ser apresentada de outras formas, permitindo inclusive a variação com o uso de vestimentas cotidianas, evidenciando cores e formas para, inclusive, borrar a plena caracterização e as lógicas de associações simbólicas com as quais operamos no mundo.

Observe no primeiro e no segundo quadro a seguir um mapa das referências aqui citadas para compor a encenação e uma amostra de como elas se organizaram em um dos atores da cena.

Quadro 02 - Painel de referências para “Figura Humana”



MANIFESTO “HUMANO E FIGURA ARTÍSTICA”
de Oskar Schlemmer.
“A história do teatro é
a história da transfiguração da forma humana” (Schlemmer)



CARNAVAL NA RUA
“Eu quero é botar meu bloco na rua”,
canção de Sérgio Sampaio (1973).

MANIFESTAÇÕES NAS RUAS
“Pensar o corpo como um
mobilizador da arquitetura social”.
(Atencio)

Fonte das Imagens: Google Imagens (2023).

A partir do *quadro* anterior:

Observe o que se repete em termos de organização das formas e cores nas imagens ilustrativas das referências para a encenação. A diversidade das cores, as mascaradas, as identidades ocultas, as paisagens contornadas pelas formas dos corpos, a transfiguração que contrasta indivíduos e a coletividade.

Observe como as figuras humanas ora se camuflam e ora se destacam. E isso me parece uma das coisas mais interessantes, pois elas mantêm as suas singularidades, mas dissociadas até de si mesmas, evidenciam a diversidade, ocultando as individualidades e promovendo paisagens coletivas.

Observe como as peças de roupas, os acessórios e os objetos ganham outras utilidades; e como as materialidades e as plasticidades ganham ênfase formal e discursiva.

Na observação do material de referência, Atencio elabora a uma questão de pesquisa para conduzir o processo de criação da encenação:

Como se forma o sentido?¹⁰¹

A estratégia adotada para investigar essa questão, é a da *axiomatização*¹⁰². Atencio propõe um esquema de observação da cena, como um quadro em movimento - uma composição cênica, a partir de sua divisão em quatro elementos: o corpo, espaço, o tempo¹⁰³ e os objetos. Se Schlemmer pareceu ocupar-se principalmente do corpo e do espaço; ao considerar também o tempo e o objeto, Atencio promove uma relação mais socialmente implicada em termos culturais e históricos. Para cada elemento, a estratégia de axiomatização é novamente aplicada na busca por identificar as partes que o compõem e que podem ser variadas para alcançar diferentes imagens da cena. Os primeiros quatro meses de processo de criação nas salas de ensaio foram, então, dedicados aos laboratórios de improvisação em torno desses axiomas.

Os Objetos em Cena

O laboratório de improvisação e investigação sobre os *objetos* foi realizado sob minha condução. Era, então, o último elemento da sequência de axiomas a ser experimentado; o que também significa que os corpos dos atores e atrizes envolvidos no processo de criação já estavam imersos nessas sistemática, oxigenados com todo o repertório descoberto e compreendendo a composição de situações no espaço cênico a partir de uma combinação desses elementos decupados nos meses anteriores. O que significa dizer que esses corpos já estavam desenvolvendo uma consciência de interação e compreendendo as possibilidades de relação com os elementos da cena que habitavam outros lugares para além da construção da dramaticidade.

¹⁰¹ Após alguns meses de processo de criação, a questão se transformou em “como se forma a forma?”.

¹⁰² Segundo o Dicionário Aurélio, axiomas são “proposição que se admite como verdadeira porque dela se podem deduzir as proposições de uma teoria ou de um sistema lógico ou matemático” (Ferreira, 1986, p. 209).

¹⁰³ Na tabela de axiomatização proposta por David Atencio, para o **corpo** temos a divisão em: estruturas do braço (dedos, pulso, cotovelo, ombro), estruturas da perna (pés, tornozelo, joelho), estrutura da coluna, (quadril, peito, pescoço, cabeça), articulações (inclinação, rotação), dimensão vertical (plano alto, médio e baixo), dimensão horizontal (expansão e redução), composições construtivas, composições orgânicas e composições gráficas. Para o **espaço** temos a divisão em: convenção (interior e exterior), focos (interno, externo, performativo, dialógico), linhas do espaço (horizontal, vertical, diagonal) e espacializações geométricas (círculos, triângulos, paralelas, formação linear, agrupamentos). Para o **tempo** temos a divisão em repetição, cânone, variação, uníssono, dilatar, fragmentar, congelar e pausar. (Atencio, 2023).

A produção de objetos de forma complexa e em larga escala é uma das atividades que diferencia o humano dos demais animais vivos. Não apenas somos capazes de criar objetos, mas também de aperfeiçoá-los, brincar com eles e elaborar simbologias e relações sociais a partir deles. As roupas também fazem parte dessa gama de objetos. Nós, humanos, somos os animais que fabricamos, que nos vestimos e que mediamos interações a partir desses usos materiais e simbólicos.

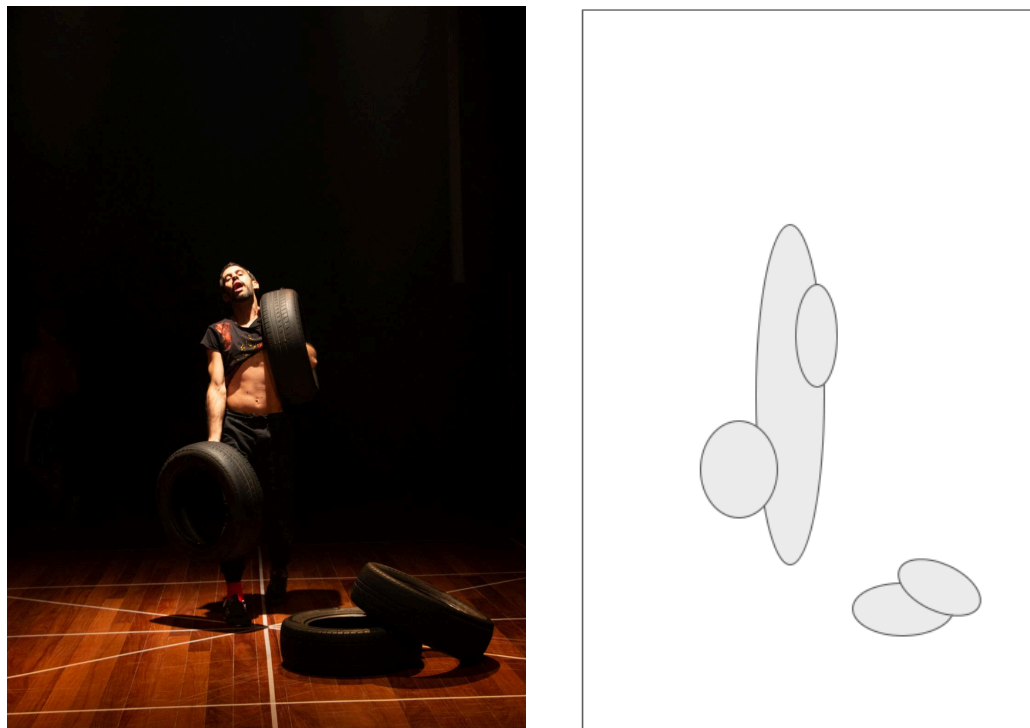
Cada objeto carrega um espaço consigo, possui trajetória e evoca paisagens. Na cena, os objetos, frequentemente, funcionam como índices e nos remetem a diversas situações, emoções, relações, histórias, memórias, indivíduos; representam e presentificam. Cada objeto de cena, sendo índice, é como um portal que nos transporta para além dele. Ele nunca é algo em si, mas sempre algo em relação a. O artista da visualidade da cena é aquele que compõe e decompõe essas relações. Os objetos também carregam um passado, e frequentemente, lidamos com eles como se fossem coisas naturais que sempre estiveram ali, não notamos - a não ser que se traga atenção para ele - o percurso histórico ou a genealogia cultural que ele carrega. Então, de algum modo, os objetos nos conectam, as memórias decantam através deles, são registradas em suas materialidades. O desafio em cena, também consiste em desfazer esse percurso, por vezes, e reconstruir a relação com esse objeto ou mostrar o modo como interagimos com ele.

O diretor e pesquisador chileno Ramón Griffero, em seu livro “Dramaturgia del Espacio” (2012) fala que “los objetos adquieren una ‘inmortalidad’ temporal, que le está negada al ser humano. Nuestros museos son una acumulación objetual de culturas y épocas, donde reside la huella dejada por nuestros predecesores. Son la memoria y el patrimonio de la especie”¹⁰⁴. (Griffero, 2012, p. 119).

O *objeto*, então, é um corpo que se soma a um outro corpo orgânico que já estava em variação contínua. Esse seria um primeiro ponto, **a percepção tanto do objeto quanto do sujeito como corpos físicos**, que podem ser descritos pelas leis físicas, possuem materialidade e espacialidade, e interação entre si.

¹⁰⁴ “Os objetos adquirem uma ‘inmortalidade’ temporal, que é negado ao ser humano. Nosso museus são uma acumulação objectual de culturas e época, onde reside a impressão digital deixada por nossos antecessores. São a memória e o patrimônio da espécie” (Griffero, 2012, p. 119, tradução nossa).

Quadro 03 - Abstração das Formas na Cena



Fonte: Brendo Trolesi (2023) e Heloísa Sousa (2023).

Outro ponto é o **trabalho sobre a matéria a partir da forma**. Os objetos utilizados nas salas de ensaio foram selecionados a partir de uma curadoria elaborada pelo encenador, que privilegiava objetos de uso comum em manifestações nas ruas. Esses objetos tinham dimensões diferentes e, portanto, podiam ser *acoplados ao corpo* ou entendidos como *outro corpo* (objetos que possuem menos de um metro em suas principais dimensões, tendem ao acoplamento; objetos que superam essa metragem tendem a ocupar mais volume no espaço, possuem mais peso e portanto, a interatividade finda por ser, frequentemente, de corpo para corpo). Havia distintas materialidades que influenciam na sua maleabilidade, alguns eram feitos de plástico, outros de tecido, outros de alumínio, outros de ferro, outros de madeira. Ou seja, nesse laboratório de improvisação nos concentramos mais na percepção e interação com as formas dos objetos do que nas suas cores.

Uma investigação sobre as relações interativas materiais entre os atores, as atrizes e os objetos, a partir das cores, não foi desenvolvida nesse processo e se apresenta como uma lacuna. Pela imaterialidade da cor como fenômeno perceptivo, a interação parece sempre recair para a forma. A cor só é percebida pelo contorno da forma do objeto e ainda assim, como característica apenas visual. Ou seja, a cor não é compreendida como uma materialidade manipulável em cena, como são as formas, a cor é assumida em cena como sendo da ordem da percepção sensorial. Portanto, como compor em cena com esse aspecto? Uma possível

hipótese seria imaginar o ator ou a atriz improvisando, mas tendo em vista a percepção do público sobre a situação com a cor apresentada. Ou seja, manipular radicalmente a percepção. Quando compomos abstratamente, não nos interessava lidar com os sentimentos atrelados às cores de forma simbólica - isso seria consequência e não causa da experimentação - mas sim, compreender cor, forma, textura, maleabilidade como aspectos *materiais* de composição. E, a partir disso, é a interação entre as matérias que constrói espaço para que se estruture as relações éticas e simbólicas entre os corpos.

Mais um ponto relevante é **a ênfase no uso contextualizado dos objetos**. Griffero (2012) fala também sobre as possibilidades contextualizadas e descontextualizadas de uso dos objetos. O uso descontextualizado seria o *uso absurdo*, onde deslocamos completamente o objeto de sua funcionalidade e o utilizamos de modos incoerentes para construir analogias semelhantes ao uso infantil, que transforma um sapato em um telefone, por exemplo, aproximando os dois objetos por qualquer semelhança formal. Para nós, esses usos descontextualizados não nos manteria dentro da construção das arquiteturas sociais que estávamos almejando, mesmo que o uso descontextualizado também diga respeito a uma relação primária com a forma ou a cor. Cada objeto tem sua própria geometria, então, interagimos com eles também a partir da similaridade que estes apresentam com outros objetos. Em uma improvisação, dificilmente vamos colocar um pneu na cabeça e esperar que ele funcione como um chapéu; mas, uma panela já traria mais possibilidade de assumir esse uso. Ou seja, o básico do objeto e de suas interações é a forma e a cor.

Por outro lado, destacamos que o uso contextualizado do objeto não contempla apenas a sua funcionalidade original, mas também a adequação do seu uso à situação proposta pela realidade. Dessa forma, por exemplo, pneus podem servir como barricadas, como estruturas para atear fogo por ser material inflamável, entre outras possibilidades; desde que o contexto de um conflito solicite essa adequação. Existe, então, um deslocamento da função originalmente *inventada*, mas também existe uma adequação funcional para a situação. Uma vez possível, isso gera imaginário e torna-se composição coerente para essas situações. O importante é notar aqui a dimensão cultural que rodeia a invenção dos objetos, notar que os modos de uso são modos adequados, ensinados, formatados e que os objetos são criações humanas que mediam nossas interações com o mundo. Na cena, eles são meios de conexão entre o quadro cênico e a realidade; mas são também formas disponíveis para composição de outros sentidos que o espectador ou a espectadora percebem durante a experiência cênica. Dessa forma, podemos nos perguntar sobre que arquiteturas podem ser construídas, destruídas e reconstruídas a partir dessas interações materiais. Ou ainda, como se *forma, transforma,*

deforma, informa as interações entre os objetos e seu entorno, sendo os significados produzidos em torno deles uma consequência e não suas causas.

Os laboratórios se concentraram no modo como os objetos poderiam formar, variar, combinar outras formas ou sentidos múltiplos. Não interessava alcançar uma interpretação específica do público nessa composição cênica, mas sim experimentar a operação de transformação. O enfoque é na ação com os objetos por mecanicidade e não, necessariamente, por funcionalidade. Quando o ator ou atriz está se relacionando com os objetos, ele ou ela pensam nas formas, nas linhas, nas geometrias, nas variações e não prioritariamente nos significados ou dramaticidade, estes se armam (ou desarmam) posteriormente.

Ao compartilhar os resultados dos laboratórios em uma abertura de processo, notamos que **qualquer curadoria de objetos irá delinear contornos de uma paisagem semântica**; portanto, há que se tomar precauções com relação a imperatividade deles como signos, mesmo que o uso seja deslocado, a referência original que temos entre aquele objeto e uma paisagem se mantém. Dessa forma, nota-se que, para aumentar a percepção do público sobre a operação de composição com os objetos e a variação de suas formas, seria necessário adicionar outros objetos para além dos que possuímos (o que corresponde a outras curadorias). Variando assim não apenas a unidade do objeto dentro de uma mesma curadoria semântica, mas variando também as curadorias semânticas em torno dos objetos.

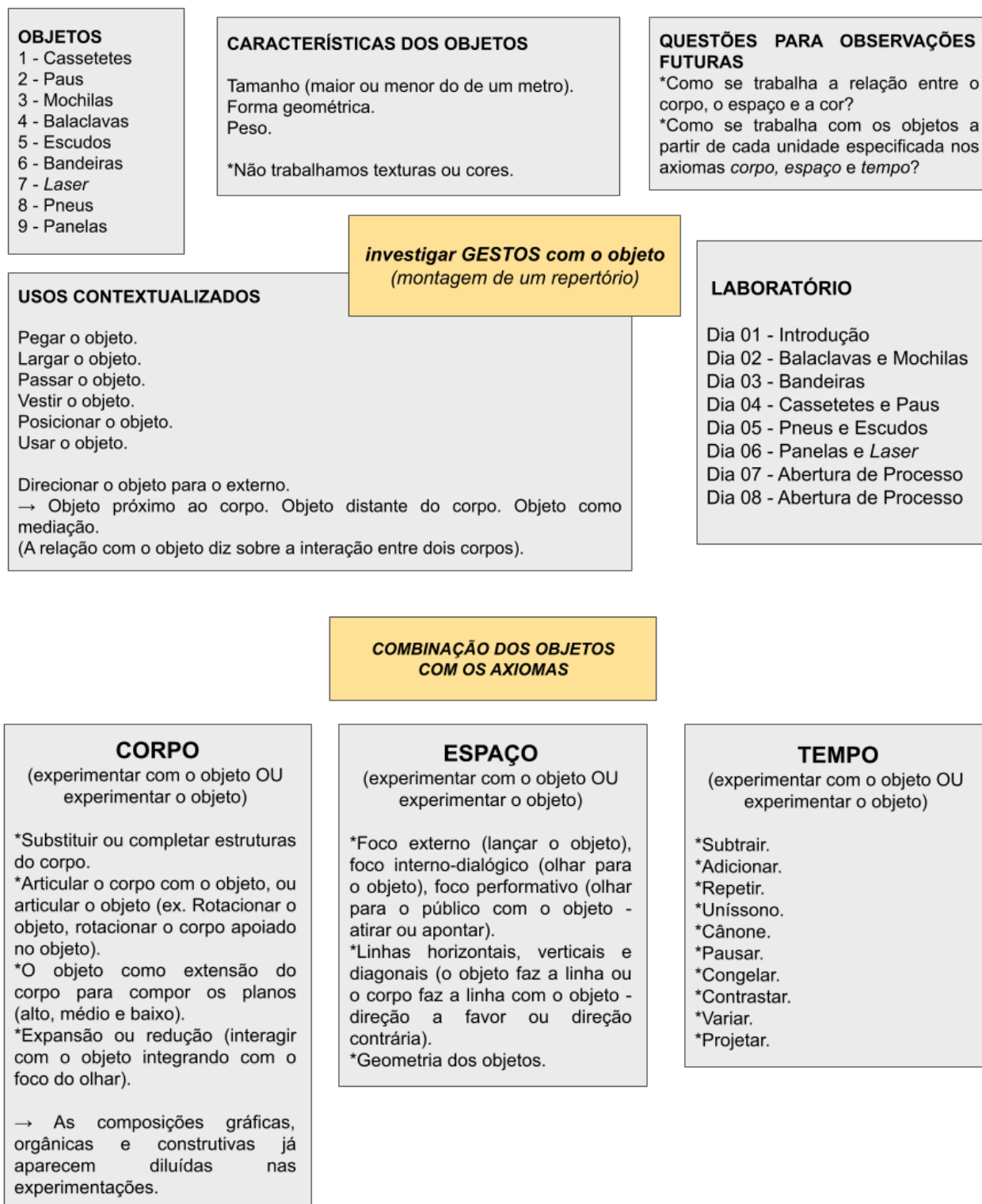
Na encenação em si, o que fica notável é a possibilidade de uma **cenografia ser composta por índices**. Mesmo não havendo estruturas arquitetônicas montadas e solidificadas no espaço cênico, mas sim uma abstração do espaço esquematizado pelo diagrama espacial (uma *grid* desenhada no chão com fita adesiva); ainda assim, uma *arquitetura social* é composta quando corpos vestidos se deslocam pelo espaço com determinados objetos. A materialidade da imagem, do deslocamento, da interação espaço-tempo, compõem por índice¹⁰⁵ o espaço total imaginado.

¹⁰⁵ “Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por uma lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve o signo. [...]. Os índices podem distinguir-se de outros signos, ou representações, por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega. Mas, seria difícil, senão impossível, citar como exemplo um índice absolutamente puro, ou encontrar um signo qualquer absolutamente desprovido de qualidade indicial. Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade, e não de uma associação por semelhança ou de operações intelectuais”. (Peirce, 2000, p. 74/76). No caso dos figurinos ou da cenografia, é como tornar possível (visível) a figura de um bombeiro salva-vidas apenas pela presença de um boné vermelho, a observação desse objeto pode permitir a formação imaginária da figura completa a depender da elaboração da cena, mas sem citar diretamente um bombeiro salva-vidas em si.

As imagens dos quadros que seguem nas próximas páginas, mostram experimentações concentradas nos objetos a partir de suas formas (a cor ainda não era um aspecto em primazia a esta altura do processo de criação). Para observações futuras, reitero a possibilidade de buscar a relação com as unidades das cores em cena; além de uma investigação mais ampliada temporalmente para que se possa detalhar o cruzamento entre cada objeto com cada unidade que compõe cada axioma (se cada um dos nove objetos da curadoria fosse experimentado a partir de cada uma das dezoito unidades elencadas nos axiomas, teríamos cento e sessenta e duas possibilidades a serem registradas). Mesmo que não tenhamos experimentado essas relações de composição tão detalhadamente, muitas delas apareceram ao longo dos laboratórios pelo repertório já construído nos atores e atrizes em relação à composição cênica, junto com as orientações sinalizadas a fim de conduzir o processo de investigação que trazia atenção para forma abstraída dos usos contextualizados.

Quadro 04 - Laboratório de Composição com os Objetos.

Observe nos quadros abaixo uma síntese sobre as experimentações de composição cênica com os objetos:



Os objetos carregam histórias.
E as histórias contextualizam um tempo, um espaço e um corpo.
Vemos através dos objetos histórias dos acontecimentos do passado...
Quando eu morrer, quando vocês morrerem, esses objetos continuarão aqui.
Talvez esquecidos num lixo.
Talvez revalorizados em outro lugar.
Os objetos adquirem uma imortalidade temporal.

O objeto sobre o espaço forma, informa, deforma e transforma, assim como as
palavras, assim como os gestos de um corpo, assim como a forma do tempo que
organizamos.

Dramaturgia de “Figura Humana”, por David Atencio, 2023.

Painel 01 - Registro e análise das cenas improvisadas durante o Laboratório de Composição com os Objetos.

Fonte: Heloísa Sousa (2022).

Observe, nos registros a seguir, algumas investigações e possibilidades notadas durante os laboratórios.

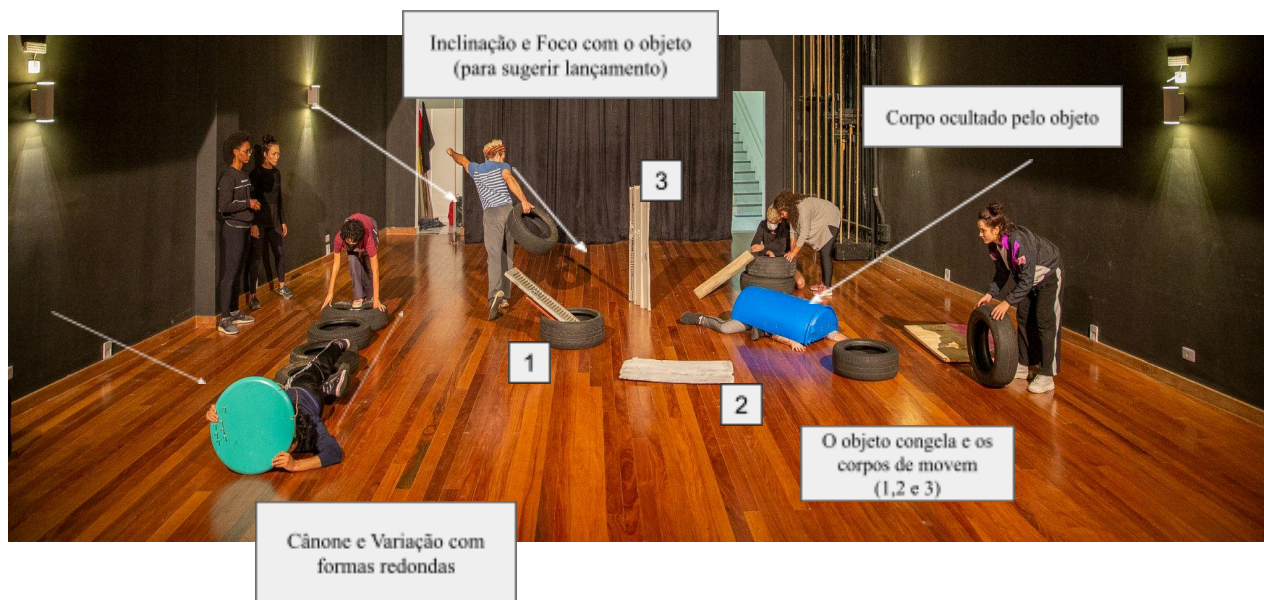




PLANOS
(alto, médio e baixo)

INCLINAÇÃO
do/com o objeto

COMPOSIÇÃO
corpo-espaco com o objeto



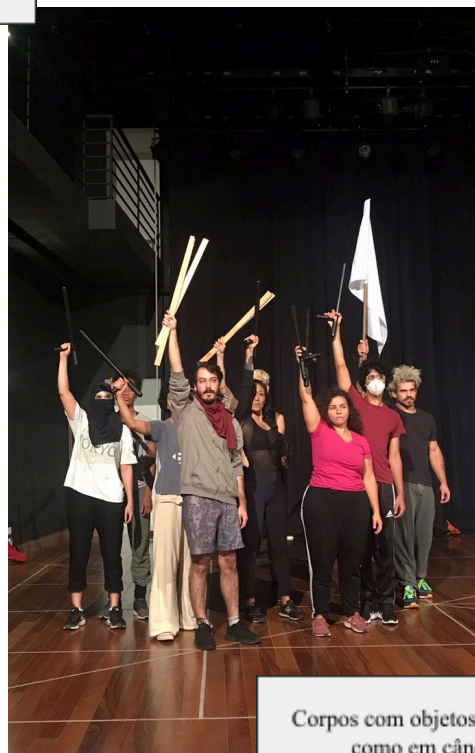
Inclinação e Foco com o objeto
(para sugerir lançamento)

Corpo ocultado pelo objeto

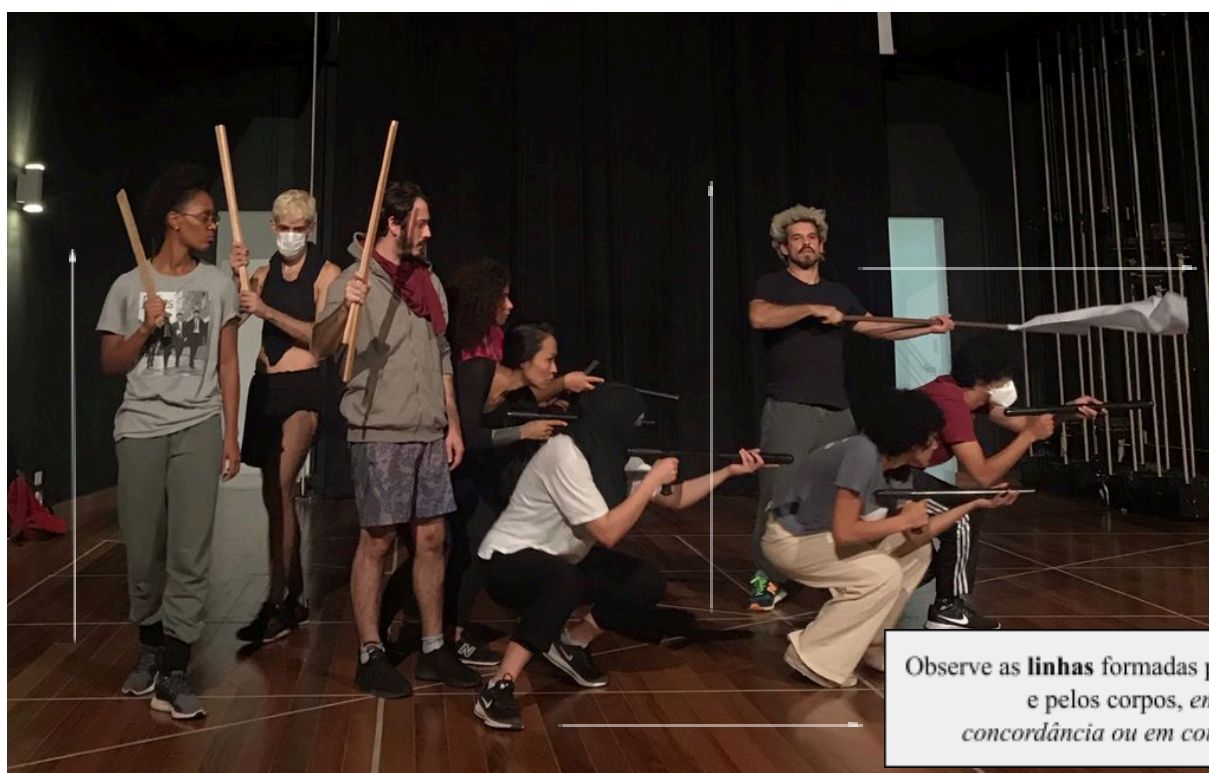
Cânone e Variação com
formas redondas

O objeto congela e os corpos de movem
(1,2 e 3)

CORPOS VESTIDOS
(o significado se constrói durante a
composição)



Corpos com objetos repetidos
como em cânone



Observe as **linhas** formadas pelos objetos
e pelos corpos, *em
concordância ou em contraste.*



Ações sugeridas: atacar e proteger.
 CONGELAR para compor o quadro.

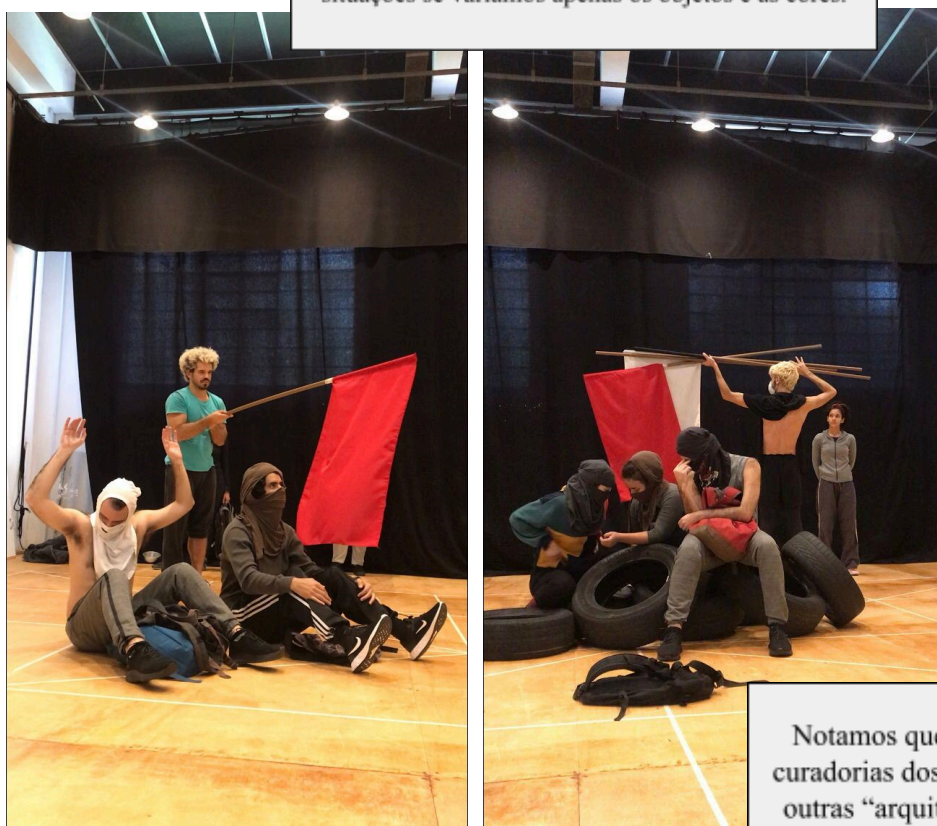
VARIAÇÃO da imagem como um
 princípio de montagem.
 VARIAÇÃO no uso do objetos pela
 composição em planos.
 (adicionar)





Vestir é também um modo de
CARREGAR o objeto.

Imagine que essas mesmas formas e posições dos
corpos podem oferecer interpretações de outras
situações se variamos apenas os objetos e as cores.



Notamos que seria necessário variar nas
curadorias dos objetos se quiséssemos criar
outras “arquiteturas sociais” para além da
manifestação na rua.

Como se forma algo?
Como se deforma algo?
Como se informa
algo?
Como se transforma algo?

“Figura Humana” convida o público a enxergar o teatro como se fosse um laboratório.

Um artista do século passado escreveu uma vez num manifesto que “a história do teatro é a história da transformação da figura humana”. Lidando com a gramática e com a composição do próprio teatro, o espetáculo apresenta a figura humana como mobilizadora não só do espaço cênico, mas também da arquitetura social.

Quais são as relações que a figura humana estabelece consigo mesma? E com outras figuras humanas? Qual é sua gramática? O que acontece quando a figura humana se relaciona com o espaço, com o tempo e com o seu contexto?

Release de “Figura Humana” do Tercer Abstracto.

A partir dos laboratórios de improvisação nas unidades que compõem os axiomas (a investigação durou quatro meses na sala de ensaio), uma hipótese é sugerida em relação à pergunta proposta inicialmente por Atencio: como se forma o sentido (na cena)?

Por combinação em movimento.¹⁰⁶

E isso se tornaria visível para o público quanto mais nós conseguíssemos *variar* as unidades e os elementos que compunham a cena; ao ponto em que as interpretações dramáticas sobre as situações criadas não fossem preponderantes, mas sim a mecânica da cena que constrói o quadro em termos de possibilidades de variação nas unidades do corpo, do tempo, do espaço e do objeto.

Se os objetos são elementos materiais percebidos como condicionantes na formação dos sentidos, pelas suas relações com os demais axiomas e a partir de movimentos e posicionamentos; é notável que o reconhecimento das suas geometrias, planos, cores, volumes e texturas são elementos em combinatória, que também constituem materialmente, simbolicamente e discursivamente aquilo que nomeamos como signos. Os objetos são *significantes*, manipulados em contextos cênicos a fim de tornar-se um *signo* - mesmo que já haja uma carga *significativa* prévia neles.

O que o cineasta russo Sergei Eisenstein (2002) elabora de modo teórico-prático acerca da *montagem*, tem relação direta com essa lógica; mesmo que ele esteja falando sobre o cinema - já é sabido que o próprio cineasta tinha uma relação criativa com as duas linguagens artísticas - e percebendo a montagem dos filmes também num nível mais ampliado, encadeado, narrativa ou dramatúrgico de relação entre as cenas. Mas, também é evidente que há uma montagem fotográfica em cada quadro que compõe cada cena, e é essa composição que produz sentidos e é nela que consiste também o trabalho artístico. Uma das principais contribuições de Eisenstein para essa discussão é de que a montagem dos sentidos não deveria ser pensada como algo dado *a priori*; ou que, ao menos o trabalho artístico não deveria ser reduzido a uma reprodução dos sentidos já estabelecidos culturalmente. Ao contrário, a montagem poderia consistir numa apresentação que organizasse o sentido próprio dos elementos em cada obra; e para tanto, quanto mais preciso fosse o nível de composição,

¹⁰⁶ Essa não é, necessariamente, a resposta que todos os/as artistas envolvidos no processo de criação dariam. Inclusive em termos das palavras que compõem essa frase. Em um teatro investigativo, como proposto pelo Terceiro Abstracto, a criação é um processo cooperativo, portanto, cada artista a partir de sua especificidade e de sua materialidade irá buscar respostas para a questão proposta ao todo. Essa é a resposta que anotei durante o processo e que me norteava durante o trabalho, considerando meu ponto de vista de observação como assistente de direção, produtora dos figurinos e compositora das cores.

mais complexo e sensorialmente potente seria a percepção sobre a obra. O que significa também reconhecer que o trabalho artístico não apenas reproduz a cultura, mas, primordialmente, a produz.

Eisenstein já havia notado uma simetria entre o interesse pelo uso da montagem na história da arte e a realidade sócio-política vivida por essa comunidade interessada. Ele percebe como esse interesse se apresenta menos intenso quando há certa estabilização social naquele contexto e as atenções se voltam para uma reflexão sobre a realidade. E no oposto, “nos períodos de uma intromissão ativa no desmonte, reorganização e reestruturação da realidade, nos períodos de uma reconstrução ativa da vida, a montagem ganha entre os métodos de construção da arte uma importância e uma intensidade que não cessam de crescer” (Eisenstein, 2020, p. 11). Essa constatação parece localizar de modo coerente os interesses de investigação artística de “Figura Humana” se pensarmos as características do contexto deste início do século XXI com a ascensão da extrema direita em vários países latinoamericanos, a expansão fascista e ameaças de retorno ditatoriais, a dizimação provocada por uma pandemia e a explosão de conflitos genocidas. Há um interesse de retorno à atenção das partes¹⁰⁷, inclusive dentro da própria encenação, o que poderia nos tornar mais conscientes de nossa capacidade coletiva de rearticulação e formação das coisas no mundo.

A atenção em torno da montagem tem um objetivo explicitado quando Eisenstein nos sinaliza que o papel que a obra de arte se impõe seria de expor de modo coerente e orgânico determinado tema, trama ou ação; é uma operação consciente e calculada em cima do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo (2020). Partimos de um fato: duas coisas de qualquer materialidade, quando colocadas juntas, irá, inevitavelmente, gerar uma percepção que poderá ser notada como um conceito, uma qualidade, esse é o princípio básico da justaposição e que pode ser aplicado em qualquer situação em que se aproximam dois ou mais elementos. A cena, por exemplo, já é culturalmente reconhecida como espaço de exposição para interação perceptiva, o público senta na plateia para notar algo no palco.

Eisenstein cita um exemplo muito interessante, nos convocando a imaginar uma cena:

A mulher é uma representação, o luto que ela veste é uma representação - isto é, ambos estão *plasticamente representados*. Mas, “uma viúva”, que surge da

¹⁰⁷ Aqui, posso citar junto à obra “Figura Humana” (2023) no Tercer Abstracto, também as peças já citadas anteriormente do coreógrafo israelense Arkadi Zaides, as peças-estudos do Grupo Magiluth (PE) estreados em 2022 e 2023, assim como Proyecto Pruebas de Matías Feldman, diretor da Buenos Aires Escénica, que vem sendo estruturado desde 2013.

justaposição de duas representações, não é plasticamente uma representação - mas uma nova ideia, um novo conceito, uma nova imagem (Eisenstein, 2020, p. 16).

Mas se, sem nenhuma elaboração prévia, posicionarmos ao centro e em cima de uma mesa, uma maçã e uma faca por alguns minutos; invariavelmente, o corpo da plateia começará a produzir dezenas de associações e previsões possíveis para aquela imagem. Isso porque nós tendemos às associações, a relacionar as unidades postas. Mesmo que aí haja uma experiência estética, não houve um gesto artístico (a não ser que esse *experimento social* em si fosse a própria proposição da obra, como o fez Marcel Duchamp com seus *ready-mades*). O trabalho artístico em relação à composição visual da cena e suas dramaturgias atreladas não consiste em produzir *qualquer sensação* no público, mas sim em conduzir o público a uma *sensação específica*, sabendo que o corpo sempre consegue ir além ou escapar da situação apresentada. Não é apenas sobre posicionar o objeto, mas sobre calcular seu posicionamento e conduzir a sua percepção.

Quando juntamos as partes e criamos uma unidade, o que público percebe é o *todo* e não mais as *partes*. E esse *todo* já é uma terceira coisa que se difere das *partes relacionadas*. Para “Figura Humana”, lidamos com a decomposição da lógica de montagem descrita por Eisenstein, para nós, não nos interessava a interpretação sobre esse *todo*, mas sim a percepção sobre a **operação que posiciona as partes**. Há uma mecânica que forma a imagem, nós somos capazes de enxergar e apontar algumas geometrias visíveis que formam as relações, mas comumente transpomos a percepção da forma para a criação de um sentido e é com este último que a gente, de fato, se relaciona. Mas, o que acontece se separarmos a composição da imagem e tornarmos visíveis a maquinaria que conduz a nossa percepção? Em concordância com Eisenstein, nota-se que “essa ‘mecânica’ de formação de uma imagem nos interessa porque os mecanismos de sua formação na *realidade* servem como protótipo do método de criação de imagens pela arte” (Eisenstein, 2020, p. 20). Essa escolha de intencionalidade no gesto artístico pode gerar críticas, como gerou no século passado para aqueles que se vincularam às propostas abstratas ou formalistas, derivadas da dicotomia e hierarquia que construímos em torno das ideias de “forma” e “conteúdo”, sendo este último visto como o mais importante. Entretanto, a própria lógica que divide radicalmente as duas coisas já tem suas fragilidades atestadas.

Além disso, há um interesse explícito dos dois artistas sobre a composição das imagens que podem ser percebidas nas citações abaixo:

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador não vê apenas os elementos representados

na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor (Eisenstein, 2020, p. 29).

Onde devemos procurar uma base segura de experiência para análise? No próprio Homem. O estudo de seu comportamento e, particularmente neste caso, de seus métodos de perceber a realidade e de formar imagens da realidade. [...] Devemos ter plena consciência dos meios e dos elementos através dos quais a imagem se forma em nossa mente (Schlemmer, 1987, p. 52).

Sintetizando então o pensamento sobre a visualidade e a composição de seus elementos (objetos ou luminosidades) na cena, notamos uma aproximação, pela lógica da montagem, tanto com o cinema, se partirmos das teorias de Sergei Eisenstein - inclusive, lembrando que o cinema surge como fotografia em movimento e que uma das origens da fotografia como expressão artística e suas experimentações contemporâneas têm raízes no que se nomeia como fotografia encenada, que parte da ideia de compor uma cena para ser fotografada, posicionando intencionalmente corpos e objetos -; como com a pintura se observarmos as teorias de Oskar Schlemmer e sua atenção aos princípios geométricos e das cores.

Produção de Figurinos

Algumas peças que serviam ao vestir foram experimentadas nos laboratórios de improvisação, pois faziam parte da curadoria elaborada, tínhamos à nossa disposição mochilas e camisas para serem usadas como balaclavas. Isso também nos permitia compreender a vestimenta e o acessório como *objetos*; mesmo que em seu caráter híbrido, elas funcionassem atreladas ou não ao corpo. Ainda assim, estamos diante de uma matéria com formas, texturas, volumes e cores; além das qualidades maleáveis que se adequam ao formato dos corpos dos atores e das atrizes, podendo alterá-los, mas seguindo com eles.

Em algumas experimentações da cena moderna europeia, o figurino já vinha ganhando autonomia de investigação e de percepção, sendo um objeto com destaque e alterando corpos de modos mais radicais.

La transformación de la figura humana en abstracta mediante el traje y la máscara fue uno de los procedimientos más habituales de deshumanización practicados en el teatro de vanguardia. Hugo Ball recuerda el día en que Marcel Janco apareció en Cabaret Voltaire con sus máscaras, y todos inmediatamente se disfrazaron y llevados por ellas se entregaron a 'una danza trágico-absurda'. Y Schlemmer sacó el máximo partido a las posibilidades de enmascaramiento mediante el traje y convirtió éste en la clave para alcanzar la armonía entre las formas orgánicas del individuo (ocultas) y sus movimientos y las formas y leyes matemáticas del espacio: no se trataba de reducir a los actores a máquinas, sino de constreñir los cuerpos mediante el traje,

ocultar lo anímico bajo la estructura del artificio y *mostrar* la interioridad sin recurrir a la expresión¹⁰⁸ (Sánchez, 1999, p. 25).

Os corpos dos atores e atrizes e suas expressividades comuns já não eram mais suficientes para mostrar o que artistas desejavam, a desumanização foi a estratégia encontrada para alcançar uma abstração do corpo na cena, chegando a conduzir os desejos pela substituição dos atores e atrizes por marionetes. Queria se observar algo além nesses corpos, não representar o tempo maquínico da modernidade, mas analisá-lo e observá-lo através dos esquemas corporais; hoje, outras linhas de força são identificadas na composição desse corpos-sujeitos-sociais-históricos-econômicos-políticos que também integram suas geometrias, assim, essa estratégia de desumanização dos corpos não parece mais tão fundamental para criação de uma abstração sobre o mesmo.

Os figurinos base de “Figura Humana” foram concebidos e desenhados pelo figurinista, cenógrafo e iluminador chileno John Alvarez, sendo três linhas de figurinos que apresentavam as cores primárias e algumas terciárias. Os figurinos seguem uma aparência urbana, que depois se transformava em uma aparência de manifestação e por último, numa aparência de carnaval; tentando seguir uma lógica de reaproveitamento de peças e roupas. Ou seja, inicialmente, cada ator e atriz teria três trocas de figurinos a serem executadas ao longo da encenação. Eu realizei a produção dos figurinos propostos por Alvarez e, pelo desenvolvimento do processo de criação e investigação, alguns elementos se alteraram e outros precisaram ser criados. Se Schlemmer escolheu dezoito figurinos para o seu Balé Triádico, onde cada artista - eram três - dançava com um deles por um certo tempo, centralizando os contornos desse novo corpo; em “Figura Humana” a variação deveria imperar sobre a interpretação, dessa forma cada ator ou atriz - eram oito - vestiam em média oito figurinos¹⁰⁹ diferentes, o que nos faz ter cerca de quarenta e oito composições, sendo que algumas permanecem em cena por menos de cinco minutos.

¹⁰⁸ “A transformação da figura humana em abstrata através do traje e da máscara foi um dos procedimentos mais habituais de desumanização praticados no teatro de vanguarda. Hugo Ball recorda o dia em que Marcel Janco apareceu em Cabaret Voltaire com suas máscaras, e todos, imediatamente, se vestiram e levados por elas se entregaram a uma ‘dança trágico-absurda’. E Schlemmer aproveitou ao máximo as possibilidades de mascaramento através do traje e converteu este em uma chave para alcançar harmonia entre as formas orgânicas do indivíduo (ocultas) e seus movimentos, e as formas e leis matemáticas do espaço; não se tratava de reduzir os atores à máquinas, mas sim de restringir os corpos através do traje; ocultar o anímico por baixo da estrutura do artificio e mostrar a interioridade sem recorrer à expressão” (Sánchez, 1999, p. 25, *tradução nossa*).

¹⁰⁹ Contabilizando o total de figurinos criados para além dos propostos por John Alvarez.

Quadro 05 - Croquis dos Figurinos de “Figura Humana”.

Fonte: John Alvarez (2022)

Quadro 06 - Análise dos Croquis dos Figurinos de “Figura Humana”.



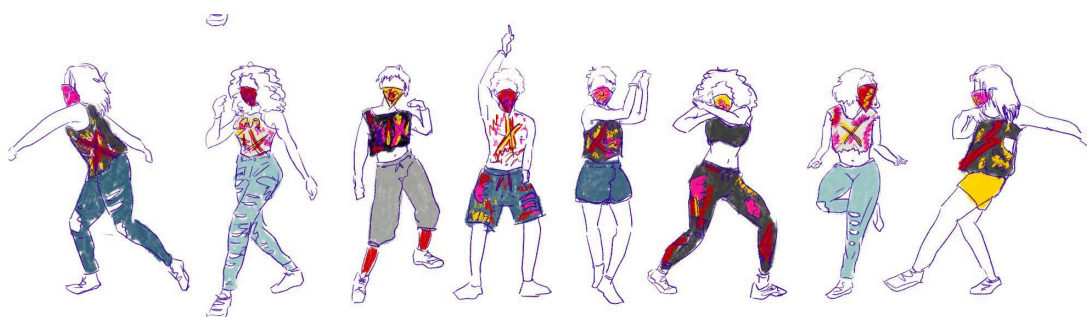
LINHA 01 - URBANO

Cores (por ordem de destaque): vermelho, rosa, cinza, azul, amarelo e preto.

*Na proposição de Alvarez não há verde e nem laranja, cores que integraram a paleta dos figurinos posteriormente.

*Observe que os acessórios geram formas menores de cor nos corpos.

*Por indicação de Alvarez, deveria se evitar tênis na cor preta para não confundir com o fundo do espaço do teatro e perdermos a forma na região dos pés.



LINHA 02 - ROSTOS OCULTOS

Cores (por ordem de destaque): preto, azul, cinza, amarelo e branco.

*Rostos cobertos por lenços, em referência às manifestações de rua.

*Manchas coloridas nas roupas tornam a cor um índice da linha anterior e posterior.



LINHA 03 - CARNAVAL

Cores (por ordem de destaque): amarelo, rosa, vermelho, azul, preto, branco.

*Rostos cobertos por máscaras, em alusão ao Carnaval (uma outra versão da linha anterior).

*Trama da meia-arrastão como detalhe de composição.

Painel 02 - Produção dos Figurinos

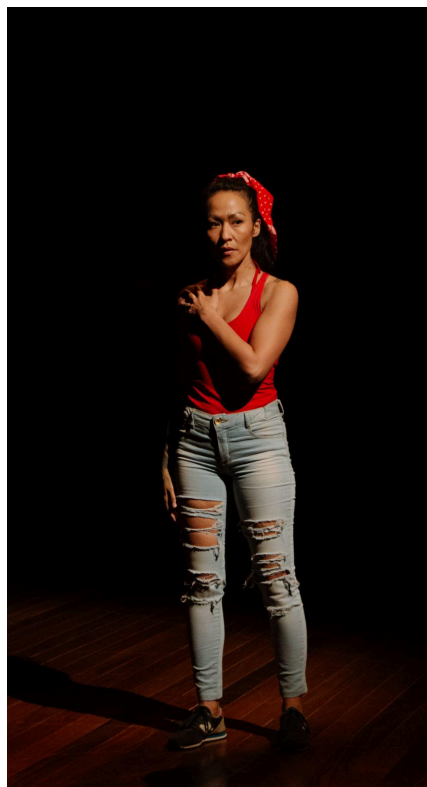
Fontes: Desenhos de John Alvarez (2022), fotografias de Brendo Trolesi (2023) e painel de Heloisa Sousa (2023).



Atriz: MARÔ ZAMARO

A blusa cinza foi experimentada e trocada pela azul por conta do caimento no corpo da atriz.

O acessório rosa não foi experimentado, mas pela composição a atriz poderia usar brincos em formato de argola e na cor amarela.



Atriz: CAMILA SOUFER

O boné vermelho foi trocado por um lenço vermelho para reaproveitar material da própria atriz.



Ator: FELIPE ROCHA

Pela dificuldade em encontrar um moletom na cor sugerida por Alvarez, ele foi trocado por um moletom amarelo claro que já integrava o acervo do Terceiro Abstracto e seguia a modelagem proposta pelo figurinista.



Ator: EDU ROSA

O acessório no braço é usado em algumas cenas combinado com outras composições de figurino que o ator usa na peça.



Ator: MATEUS FÁVERO

O acessório rosa não foi experimentado.

A blusa foi trocada por uma camisa de manga longa e gola alta por ter um melhor caimento no ator.



Atriz: MARINA MEYER

A tiara amarela foi trocada por uma tiara de pérolas brancas por questão de harmonização.

Outros moletons azuis (tons diferentes) foram testados.



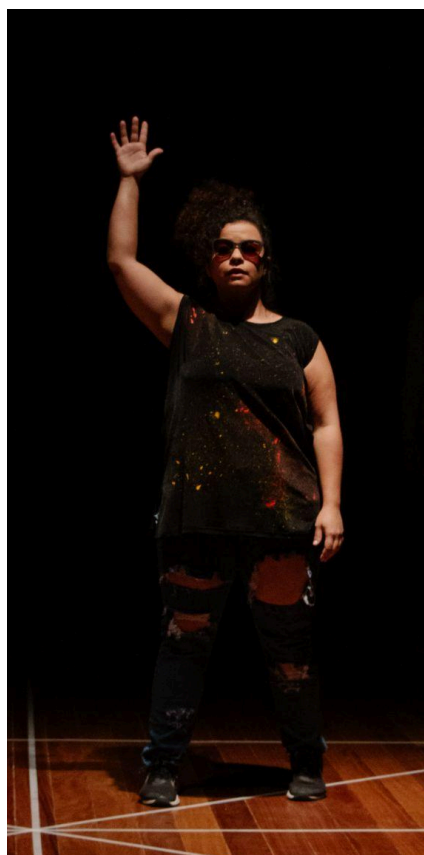
Atriz: BEL MONTEIRO

A produção do figurino foi correspondente ao desenho do croqui.



Ator: DANIEL PIRES

O acessório rosa da cabeça não foi experimentado.



Atriz: MARÔ ZAMARO

Os lenços ou balaclavas começaram a ser usados em outros momentos da encenação.



Atriz: CAMILA SOUFER

Os lenços ou balaclavas começaram a ser usados em outros momentos da encenação.

O detalhe vermelho do biquíni por baixo tornou-se parte da composição e é exposto em outro momento da encenação.



Ator: FELIPE ROCHA

Os lenços ou balaclavas começaram a ser usados em outros momentos da encenação.



Ator: EDU ROSA

Acrescentamos na composição detalhes vermelhos como a camisa pendurada no short e o lenço na cabeça que reaparece depois no pulso e também foi experimentada ocultando o rosto.

A pintura corporal no torso foi descartada por inviabilidade técnica (suor do ator, tempo de execução, pelos no corpo).



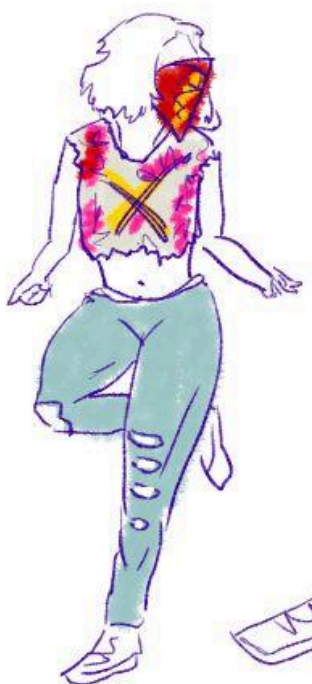
Ator: MATEUS FÁVERO

Os lenços ou balaclavas começaram a ser usados em outros momentos da encenação.



Atriz: MARINA MEYER

Os lenços ou balaclavas começaram a ser usados em outros momentos da encenação.



Atriz: BEL MONTEIRO

Os lenços ou balaclavas começaram a ser usados em outros momentos da encenação.

O detalhe em azul do maiô por baixo torna-se parte da composição e será exposto em outro momento da encenação.



Ator: DANIEL PIRES

Os lenços ou balaclavas começaram a ser usados em outros momentos da encenação.



Atriz: MARÔ ZAMARO

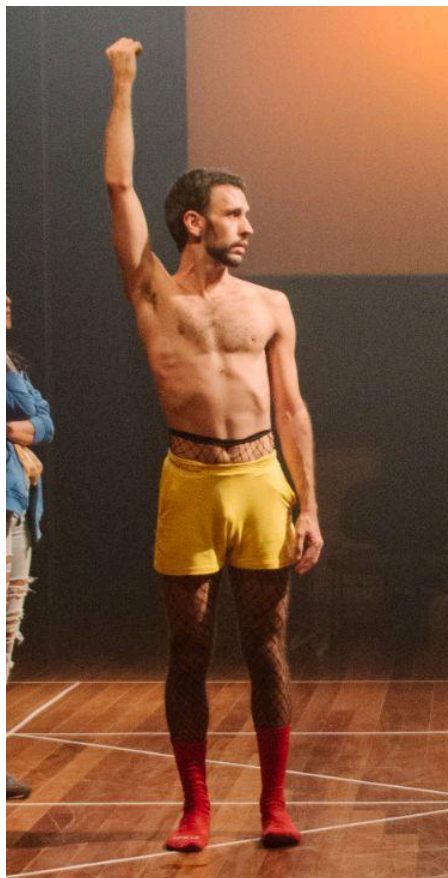
A camisa amarela tornou-se uma composição por cima da preta por necessidades técnicas (agilidade no vestir).

A ideia do carnaval foi reajustada em várias outras composições nos demais atores e atrizes.



Atriz: CAMILA SOUFER

Essa composição foi experimentada e descartada, pois a dinâmica da encenação não solicitou o uso dessa aparência.



Ator: FELIPE ROCHA

Essa composição tem limitações de acessórios por falta de coxias no espaço de apresentação e tempo hábil para trocas de figurinos durante essa cena.



Ator: EDU ROSA

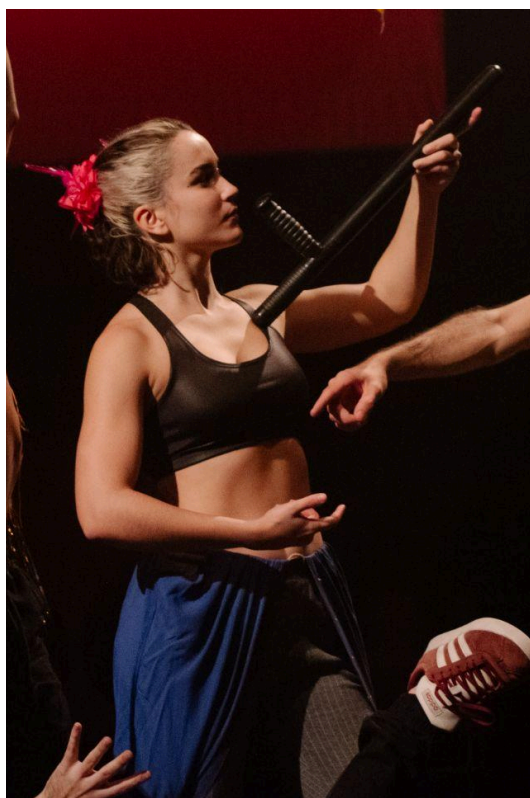
A blusa de arrastão foi experimentada, mas não havia tempo hábil para colocá-la na coxia entre uma cena e outra e sem ajuda de terceiros.



Ator: MATEUS FÁVERO

A composição mudou bastante, peças de outros figurinos foram reaproveitados

ainda há a proposição de colocar um tule com brilhos prateados e uma máscara com orelhas compridas na cor vermelha, além de luvas arrastão com a intenção de cobrir mais o corpo.



Atriz: MARINA MEYER

A composição mudou muito, as asas não foram confeccionadas e nem usadas.

O acessório rosa permaneceu.

A blusa azul e a calça cinza forma necessárias para elaborar as composições anteriores da atriz.



Atriz: BEL MONTEIRO

Não temos foto da versão final do figurino. Essa imagem é referente a um ensaio aberto.

Na versão final, a atriz aparece com o maiô azul, meia-calça arrastão azul e com o tule completamente rosa. Além de estar segurando um balão vermelho, ao invés do pandeiro.



Ator: DANIEL PIRES

As franjas tornaram-se douradas.

As perucas foram retiradas por dificuldades de colocar entre uma cena e outra.

O short amarelo precisou ser trocado pela calça preta para que as composições de figurino anteriores desse ator pudessem funcionar.

Há a proposição de ter acessórios de carnaval dourados na cabeça, com estrutura e talvez, correntes nos bolsos.

As roupas são parte fundamental da nossa composição identitária e variam tanto em termos de contextos culturais quanto nas intenções expressivas cotidianas de cada sujeito. É também um elemento performativo, pois a sua aparição enuncia a própria identidade. A roupa nos auxilia nas relações e nos processos de identificação (interpretação do mundo como sistema de obediências e desobediências, pertencimentos e não-pertencimentos, adequação e inadequação) como códigos que nos oferecem pistas para interações sem uma necessidade prévia de longas descrições verbais ou narrações históricas; são objetos culturais que cobrem (vestem) nosso corpo. Essa é a nossa relação habitual com as roupas, da qual deriva nossa relação com a moda, com as identidades culturais, e conseqüentemente com as formas e cores que essa materialidade apresenta. Na agilidade da vida cotidiana, ignoramos portanto as linhas básicas que compõem as roupas, assim como suas genealogias, e saltamos diretamente para a relação com os códigos associados a elas, o que nos leva a produzir conceitos imediatos que orientam a nossa movência em relação ao outro.

É difícil observar e lidar com os figurinos dissociando de sua carga identitária, por isso as caracterizações parecem ser tão preponderantes seja para a criação ou para a recepção da obra. Mas, para além disso, há outros fatores de observação: o figurino transforma o corpo do/a ator/atriz - em termos de figuração e de gestualidade, o figurino muda a percepção do/da espectador/a sobre o quadro da cena; a gestualidade do/a ator/atriz muda os sentidos atrelados ao figurino e reconstrói as relações estabelecidas com as formas e as cores. Nossa observação sobre o figurino se direciona para a relação deste elemento com o espaço, se ele obedece ou desobedece as normas espaciais, se harmoniza ou desequilibra as formas espaciais; isso porque há uma expectativa social de que as coisas combinem entre si, só que essa percepção de equilíbrio é uma percepção culturalmente construída e na cena pode ser esteticamente reconstruída.

No processo de criação dos figurinos de uma encenação podemos destacar duas etapas: idealizar as imagens do corpo, mover as imagens do corpo. É a estratégia de montagem da encenação que vai oferecer uma estrutura conceitual e material para que as ideias sobre as imagens do corpo encontrem modos de se mover e para que os movimentos dos corpos modifiquem as ideias sobre sua concepção de imagem. Em um teatro investigativo como o proposto pelo Tercer Abstracto, a pergunta de pesquisa norteia a investigação do processo criativo na busca de estratégias e hipóteses práticas a serem esboçadas e testadas, onde a encenação ao final poderia responder a essa questão. Nesse caso, a pesquisa do figurinista estaria em tentar responder a pergunta de pesquisa a partir de sua própria materialidade.

Para “Figura Humana”, uma primeira idealização dos figurinos já sugeria a variação e a possibilidade de transmutar as figuras através das roupas, passando por três referências basilares: a urbanicidade, as manifestações de rua e o carnaval. Nessa primeira etapa, o foco são as roupas e os acessórios como materialização de um pensamento inicial. Essa idealização livre ainda não considera as peculiaridades de cada corpo, as movimentações em cena, o desenvolvimento dramático, as mudanças no percurso de pesquisa e criação; é a materialização das primeiras ideias em linguagem de roupas, acessórios ou formas e cores. Entretanto, em cena tudo está em movimento, em constante transformação. O teatro acontece na experiência de percurso temporal para o/a artista e para o/a espectador/a.

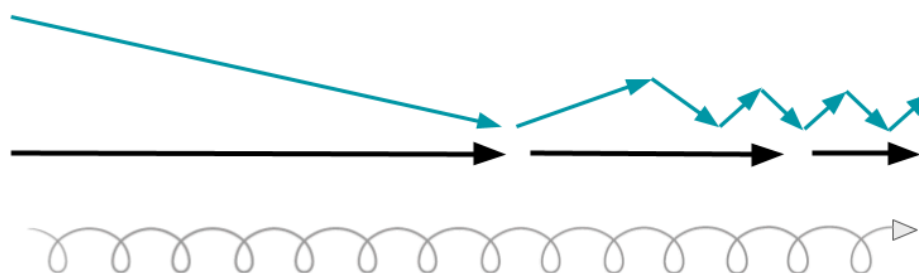
O que acontece após a idealização dos figurinos é a tarefa de fazê-los se mover na cena, perceber não apenas os ajustes aos corpos em termos de caimento e deslocamentos, mas perceber quais sentidos e formas estão sendo ou podem ser elaboradas, qual a relação estabelecida entre o corpo do ator ou da atriz e a percepção do público, *como* o figurino pode responder à pergunta de pesquisa a partir de sua especificidade material e que dramaturgias ele esquematiza.

Em “Figura Humana” as mudanças decorrentes do processo de montagem da encenação consistiram em definir alterações das cores e formas de algumas peças de roupa a fim de adequá-las aos movimentos da encenação e a composição da visualidade, observar as limitações materiais durante a produção de figurinos (adaptação de tecidos, disponibilidade de cores e modelos no mercado local, ajustes aos corpos dos atores e das atrizes, reaproveitamento de materiais em decorrência das limitações financeiras), revisar as formas menores materializadas nos acessórios como detalhes de composição e, inclusive, conceber toda a idealização figurino da última parte da encenação onde a variação se tornou tão intensificada que exigiu outras propostas para além dos desenhos propostos por Alvarez. Junto disso, também era necessário definir as trocas das roupas não apenas pelos encaixes que a encenação e o lugar teatral oferecia, mas também observando atentamente se a operação de *variação* estava sendo aplicada e gerando os efeitos necessários à percepção.

Compreendendo a maquinaria da encenação como uma experiência que se estabelece em um espaço e um percurso temporal, cada elemento da cena antes de ser um objeto é um pensamento em desenvolvimento. Portanto, a criação dos figurinos deveria, esquematicamente, apresentar também uma vetor em movimento na encenação orientada para uma percepção articulada em comum e direcionada ao público. Há sempre dois movimentos na recepção do público, um processo perceptivo e um processo associativo, como destacou László Moholy-Nagy (2020), outro professor de artes da Escola Estatal da Bauhaus. No

processo perceptivo seu corpo identifica aspectos formais da cena e reage sensorialmente a isso; no processo associativo, ele lembra de algo a partir do que sentiu; o trabalho artístico, portanto, não deve se ocupar somente em mostrar associações ao público, mas construir o seu percurso perceptivo trazendo autonomia ao sujeito que contempla a obra.

Diagrama 05 - Linhas de Movimento de “Figura Humana”



Linha Azul: Cor e Forma.

Linha Preta: Montagem das Cenas.

Linha Cinza: Som.

Fonte: Heloísa Sousa (2023).

Apesar do esquema apresentar os vetores com uma linha em cima da outra para que se observe melhor, na realidade da experiência esses vetores estão sobrepostos, subvertendo a hierarquia de importância entre as estruturas da encenação. Se os vetores de cada estrutura cênica seguem direções distintas, provavelmente o público terá uma percepção difusa da obra. Se alguma estrutura cênica não se move em relação às demais, esse elemento, provavelmente, não influenciará na transformação da percepção; o público identifica o elemento, mas segue o percurso da experiência cênica com foco naquilo que se move. Se todas as estruturas possuem a mesma qualidade vetorial, como linhas idênticas, quando estiverem sobrepostas elas irão se anular e trazer uma experiência redundante onde todas as estruturas parecem estar dizendo exatamente a mesma coisa.

As características desse vetor - de cores e formas, ou seja, da visualidade, e neste caso, dos figurinos - se definem dentro das ações de idealização e produção dos figurinos, que podem ser realizadas por um ou mais profissionais da área. O ponto fundamental é compreender que a criação de figurinos de uma encenação não corresponde apenas à

materialização de roupas e ajustes aos corpos, mas sim a uma composição visual sobre o corpo e que, no caso das encenações em teatro ou dança, diz também sobre a observação de uma dramaturgia que se compõe e se move ao longo das cenas.

Dessa forma, podemos concluir que:

Idealizar as unidades de imagem não é suficiente para posicioná-las e movimentá-las em uma encenação. A composição do movimento (ritmo) pressupõe a organização de um vetor dramático paralelo à encenação e correspondente a sua plasticidade (cores e formas), podendo ser aplicada a todas as dimensões cenográficas separadamente (adereços, figurinos, cenário, maquiagem e iluminação).

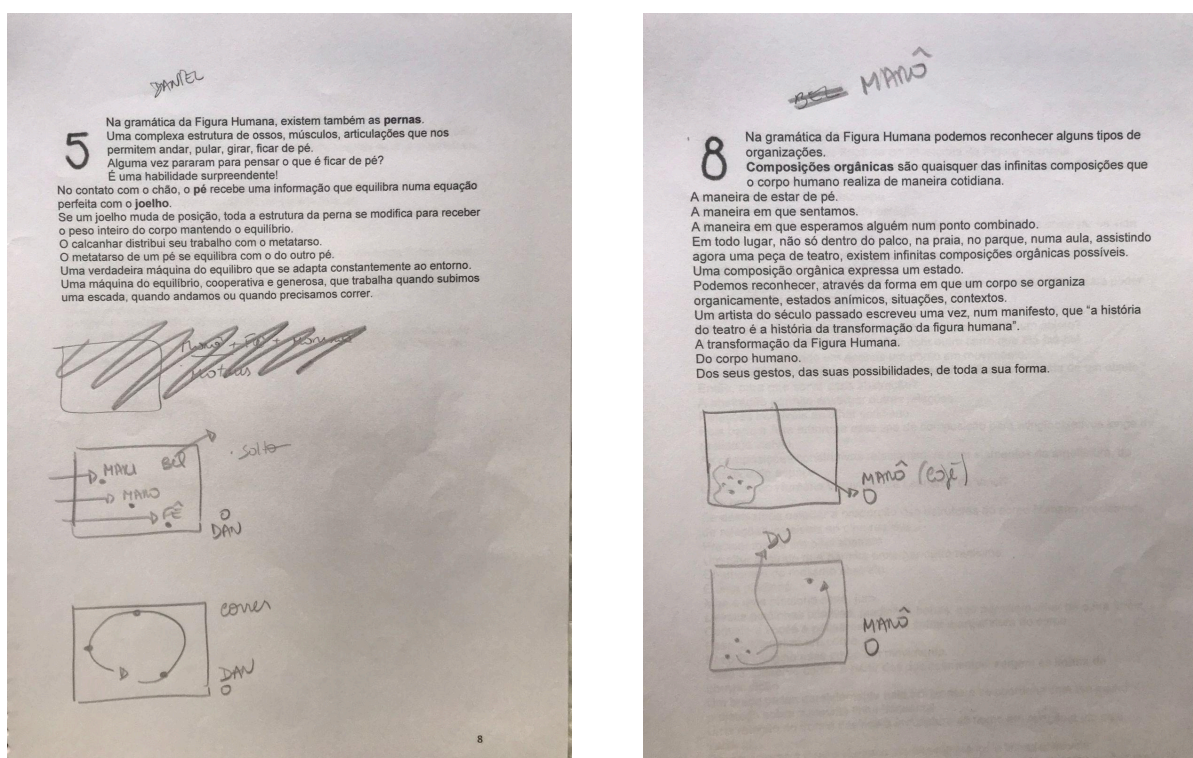
A *variação* orientava a elaboração do vetor dramático dos figurinos nessa encenação, pois assim o procedimento em relação a composição através das formas e das cores se tornaria mais evidente e menos atrelado ao processo de interpretação dos signos. E como os figurinos não eram trocados às vistas do público, a sua variação era notada por aparição e essas aparições se tornavam cada vez mais aceleradas. Dessa forma, em determinada cena você poderia associar a paisagem de uma praia por alguns poucos minutos e rapidamente aquilo se transformava em outra coisa; mesmo que alguns objetos e roupas permanecessem e estranhassem a paisagem, sua forma e cor se adaptava e a percepção seguia livre.

No processo de criação de “Figura Humana” existiu uma demanda concreta em relação aos momentos possíveis para as trocas de figurinos dos atores e atrizes. Essa demanda surge antes desse elemento alcançar a complexidade de variação na qual chegou ao final da encenação. As filmagens feitas durante os ensaios possibilitaram uma revisão precisa dos movimentos do elenco, presumindo o tempo que cada um teria disponível para a troca, mas também permitia uma observação de quais entradas trariam melhor visibilidade para a variação do figurino. Com inspiração nos próprios desenhos e anotações de Atencio, no esquema estruturado por Moholy-Nagy¹¹⁰ e nos desenhos de Eisenstein; além dos meus próprios hábitos de anotações das imagens da cena observando as linhas, formas e equilíbrios preponderantes; proponho um **diagrama das cores**. Esquematizando as cenas em quadros e distribuindo o movimento dos atores e atrizes neles, ao colorir e começar a anotar os

¹¹⁰ “Score Sketch for a Mechanized Eccentric” é um diagrama publicado no livro “Theater of Bauhaus 4” (2020) que apresenta uma síntese de forma, movimento, som, luz (cor) e cheiro para um teatro idealizado por Moholy-Nagy durante seu período na Escola da Bauhaus.

momentos ideais para as trocas dos figurinos, notei que, ao visualizar o esquema completo, as cores se moviam e produziam um tipo de ritmo. Ainda restava mais ou menos metade da encenação para ser montada concretamente, foi quando percebi que eu poderia calcular a movimentação das cores de modo mais apurado e antecipar a movimentação das cores nas cenas futuras através do diagrama, para somente a partir dele buscar materializar as cores nos figurinos.

Quadro 07 - Rascunhos Diagramáticos



PROTÓTIPO DO DIAGRAMA

Para auxiliar no entendimento das movimentações (principalmente por ter muita variação) comecei a usar pontos e linhas para conhecer melhor as cenas, como assistente de direção.

Quando me foi solicitado a composição das cores, usei o mesmo recurso para distribuí-las na encenação.

Fonte: Heloísa Sousa (2022).

O diagrama, inicialmente, era apenas um desenho esquemático que poderia auxiliar em uma observação mais precisa dos movimentos dos atores e atrizes na cena. Depois, tornou-se um instrumento de observação concisa dos movimentos das cores na cena através

dos figurinos e, portanto, um instrumento que ajudava a organizar o ritmo que essas cores geram a serviço de uma percepção em torno desse elemento. Não é somente um instrumento artístico, mas também um instrumento pedagógico de observação em perspectiva das possibilidades em torno do manejo desse elemento na cena. Observar as cenas diretamente, em virtude da sua movimentação contínua, parece borrar algumas percepções mais precisas que só se tornam notáveis e manipuláveis quando as esquematizamos em estruturas planejadas (como os diagramas) e/ou através de registros fotográficos que sintetizam a criação dos quadros que compõem cada cena.

Atencio, a partir dessa mesma obra dirigida por ele, escreve a tese “Teatro Diagramático: o pensamento abstrato na prática do artista-cientista” (2023), onde explica a definição de *diagrama* a partir de parâmetros científicos, semióticos e artísticos. O mais interessante, antes mesmo de ler a tese do encenador, foi construir ao longo dos meses o diagrama para análise, ir aperfeiçoando e tomando notas a partir de sua transformação junto com o processo criativo e compreendendo, na própria prática, suas peculiaridades e utilidades. A tese, então, confirma a estrutura de uma ferramenta que foi lapidada a partir de uma necessidade concreta de observação minha como artista.

Segundo Atencio, o diagrama:

é uma visão que organiza pontos, linhas, segmentos e relações na mente, tornando palpáveis assuntos difíceis de alcançar com representações fiéis. Estas características gráficas dos diagramas que “escrevem o pensamento” operam com a simplificação que, com traços mínimos, organiza um sistema (Atencio, 2023, p. 202)..

Dessa forma,

A visão abstrata defendida pelos artistas da vanguarda opera diagramaticamente, pois enfrenta o processo cognitivo de reconhecimento da realidade por uma lógica diferente, “aquela focada nas relações” (Atencio, 2023, p. 202).

O diagrama apresenta um grau mínimo de semelhança com os aspectos figurativos da realidade, porque ele é esquematizado para tornar visível as relações que ali interessam. Reduz-se os elementos às formas elementares para que se possa analisar as relações que se operam. O objetivo inicial do diagrama que esbocei era de calcular as entradas e saídas dos figurinos; somente por observação das cenas durante os ensaios, seria impossível fazer isso com o mínimo de precisão e agilidade considerando o número de trocas previstas e o número de atores e atrizes em cena. Quando as cores foram distribuídas nos esquemas desenhados, o próprio diagrama me apresentou a possibilidade de calcular a movimentação das cores e observar o gráfico visual de cores da encenação por completo em um esquema planejado

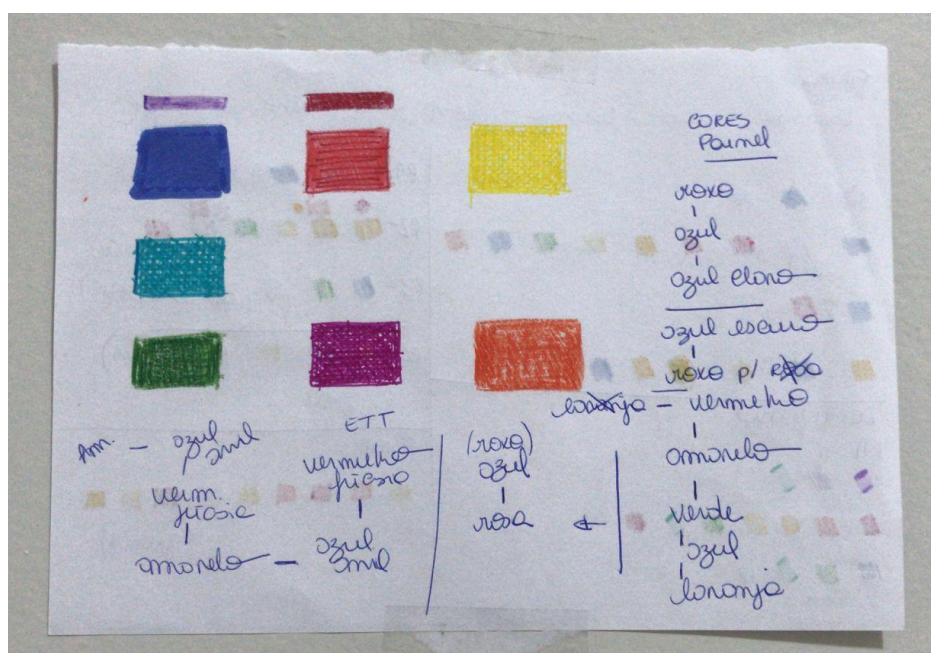
especialmente. Sem o diagrama, não me seria possível nem a observação nem a articulação intencional dos elementos. A imagem abaixo mostra o princípio de esquematização básica de um dos quadros do diagrama.

Quadro 08 - Abstração das Cores na Cena



Fonte: Brendo Trolesi (2023) e Heloísa Sousa (2023).

Imagem 01 - Anotações para Paleta de Cores de “Figura Humana”



Fonte: Heloísa Sousa (2022).

Diagramas são signos imagéticos que não se ocupam de reproduzir uma figuração da realidade, mas através de formas abstratas consegue focalizar nas relações que desejamos observar. São, portanto, instrumentos de análise, de esquematização e comunicação tanto para cientistas em áreas técnicas e matemáticas, como para artistas que conseguem tornar uma determinada hipótese mais manipulável para poder interferir, posteriormente, na realidade. Os diagramas não apenas nos ajudariam a operar/compor com o elemento/relação no processo de criação, mas também nos permite observar como esse elemento/relação se comporta em uma obra. Ainda nas palavras de Atencio:

A elaboração gráfica do problema ajuda a ver relações de forma mais simplificada, conduzindo o pensamento a elaborar hipóteses através de um diagrama análogo. Assim, não olhando para o problema de forma direta, como poderia ser, por exemplo, andando pelas pontes ou olhando uma fotografia da cidade, as conexões de pontos e linhas facilitam o processo de entendimento, criando-se uma “visão”, como dizia (Viktor) Chklóvski, ou a “visão abstrata da realidade”, que defendia (Piet) Mondrian (Atencio, 2023, p. 199).

Assim, concluímos que:

O diagrama, um instrumento planejado para composição da plasticidade da cena, torna possível a orquestração do ritmo das cores em uma encenação.

É importante ressaltar aqui que a proposta de um Teatro Diagramático elaborada por Atencio não se restringe ao uso de diagramas durante o processo de criação, mas diz sobre criar uma encenação de modo diagramático como uma possibilidade para o teatro abstrato. Seu interesse se dá por identificar aproximações entre as revoluções científicas e as revoluções na arte, principalmente na passagem do século XIX para o século XX, onde os novos paradigmas surgem quando artistas e cientistas se ocupam em “buscar por conhecimento acerca de uma realidade invisível para os olhos” (Atencio, 2023, p. 190). A partir disso, tomando principalmente uma observação sobre a abstração presentes tanto na arte do pintor holandês Piet Mondrian quando na ciência do físico e matemático escocês James Maxwell; ele delinea o que seria um artista-cientista como aquele que “dá forma ao pensamento no espaço para poder enxergar as relações invisíveis da realidade” (Atencio, 2023, p. 193).

Ao chegar nos diagramas como instrumentos de observação e analogia conceitual, Atencio parte das teorias da semiótica de Charles Peirce que já identificava que nem toda hipótese provinha de um pensamento lógico deduzido a partir de observações da realidade

comum. Há um reconhecimento da criatividade como uma tarefa mental que elabora conclusões a partir de relações e analogias. Então, “Peirce aponta para a abstração como um tipo de observação usada por todo ser humano para pensar em coisas que estão para além de sua percepção” (Atencio, 2023, p. 193). Essa abstração se materializa quando esquematizamos, observamos esse esboço e deduzimos algo a partir disso.

Observando somente a criação dos figurinos, especificamente o ritmo das cores através deles, um processo de criação em paralelo se desenvolve e o pensamento diagramático finda por se apoiar em alguns esquemas de observação para operação da linha de pensamento daquele elemento dentro da encenação. Dessa forma, o pensamento que conduz a produção dos figurinos na montagem e seus movimentos não se focam em uma representação figurativa da realidade ou em uma caracterização de personagens - embora as peças de uso cotidiano tem seus valores semânticos -, mas se concentram em uma lógica diagramática de organização da transformação das formas e cores montadas sobre os corpos dos atores e atrizes, variando intencionalmente a fim de evidenciar a transfiguração e a transformação dos quadros cênicos.

Por vezes, ouvimos nos processos de criação em teatro sobre a experimentação na própria cena, o que é totalmente pertinente. Mas, determinadas estruturas requerem uma experimentação fora da cena também, em algum outro esquema que permita observações mais precisas. Ao invés de recorrer apenas à imaginação ou aos demorados desenhos figurativos; lidar com o diagrama das cores era intencional e criativo, me permitia jogar com facilidade e liberdade entre as possibilidades de combinação e estudar as interações entre as cores com mais precisão antes de aplicá-las na realidade da cena. Obviamente que, essa mesma realidade me devolvia novas questões, e evidenciava seus próprios limites materiais. Algumas propostas diagramadas não podiam ser realizadas por limitações financeiras e materiais, ou ainda por requerer reajustes das outras estruturas da encenação; ainda assim, o pensamento estava ali alcançado e isso não diz mais de uma idealização, mas sim de uma proposta de pensamento concreta, ainda que não materializada. Aqui o processo ganha uma ênfase notória e que não corresponde a um mero *status* de *work in progress* e sim, a um aporte investigativo; pois, como afirma Atencio, o processo de abstração mostra o interesse do artista-cientista “pelo processo pelo qual as coisas se formam, antes delas se formarem” (Atencio, 2023, p. 221).

NOTAS SOBRE O DIAGRAMA DO RITMO DAS CORES

- Ao longo do processo de criação de “Figura Humana” foram criados 03 diagramas que permitiram a modulação da composição de cores pelos atores e atrizes vestidos em cena.
- Se as formas foram trabalhadas prioritariamente com os objetos cênicos, as cores foram mais observadas nos objetos vestíveis. Ao final dos diagramas, com a inserção mais enfática dos objetos para manipulação em cena, suas cores foram também consideradas.
- O diagrama deve ser lido na horizontal correspondendo ao desenvolvimento linear da encenação; embora as unidades que compõem cada cena deva ser lido de modo vertical.
- As posições e as formas das cores, e até as cores em si, não precisam ter uma correspondência fidedigna com a realidade, mas sim equivaler a percepção do espectador ou da espectadora sobre esse elemento.
- Os diagramas foram desenhados de forma manual, o que gerava alguns impeditivos para sua atualização. Sendo esquematizado de modo virtual, em programas de computador, sua manipulação torna-se ainda mais ágil.
- Os diagramas conseguem adquirir mais complexidade ao longo de suas operações, pois tornam-se visíveis algumas outras relações a partir deles que autorizam outras operações diagramáticas. Ou seja, diagramas podem derivar de outros diagramas.
- Os diagramas, conforme o modelo que apresento aqui, servem, principalmente, como uma forma planificada de observação do desenvolvimento temporal de uma encenação. Os ensaios e a montagem de uma peça teatral acontece em perspectiva e se desenvolve no tempo, torna-se fundamental encontrar alguma forma de registro que possa tornar a dimensão temporal da encenação uma forma visual observável e manipulável a fim de alcançar uma maior precisão nas escolhas e experimentações do processo de criação do figurinista.
- O foco desses diagramas é a observação do ritmo das cores, dessa forma, essa estratégia também poderia ser usada por figurinistas, cenógrafos, cenógrafas iluminadores, iluminadoras; assim como pode ser adaptado para outras especificidades sensoriais.

Nota Extra: Nas páginas a seguir, o leitor ou leitora poderá observar os diagramas que criei durante o processo de criação da encenação “Figura Humana”. Os diagramas originais foram feitos por mim, à mão; aqui nesta tese estão anexados suas versões em desenho digital feitas pela designer Gabriela Pachêco. Apenas o Diagrama 01 será apresentado por cópias digitalizadas do original, em virtude do nível de rascunho e rasura que o diagrama apresenta. Considerarei também importante apresentar apenas o primeiro digitalizado para que o leitor e leitora possa ter acesso a esse material como arquivo de um processo de criação que evidencia não apenas o instrumento criado, mas também como ele foi usado na realidade. Acrescento ainda que, apesar do diagrama ter sido feito para leitura na horizontal, ele será apresentado aqui em resolução menor e com suas partes organizadas em linhas. Sugiro então, aos leitores e leitoras, que deem *zoom* neste arquivo durante a leitura, se desejar ver os detalhes escritos.

NOTAS SOBRE CADA DIAGRAMA

DIAGRAMA 01

- Composição das cores feitas com base nos desenhos dos figurinos propostos por John Alvarez (LINHA 01 e LINHA 02), onde o foco estava em calcular o desaparecimento das cores e transformação da cena em uma paisagem onde preponderava o preto e o branco.
- As cenas correspondentes aos objetos ainda estavam se estruturando e, por isso, eles aparecem ainda sem cor no diagrama.
- Observe a pulsação das cores que é gerada pelo movimento da encenação. Duas dramaturgias rítmicas paralelas e interativas se esboçam.
- Nesse primeiro diagrama, a cor se transformava nas cenas correspondentes ao TEMPO, saindo do colorido para o preto-branco preponderante (após o ensaio aberto, notei que havia um erro nessa ordem que prejudicava a percepção do público com relação a formação das cores; elas deveriam sair da ausência (p&b) para a presença (cor) e não da presença para a ausência e logo em seguida, tornar-se presente mais uma vez).
- A composição das cores no diagrama consiste nos movimentos de criar transições, criar monocromias, criar policromias, sequências de contrastes e sequências análogas. Nesse sentido, o círculo cromático torna-se uma ferramenta de apoio para essas composições.
- As cores com formas maiores correspondem ao que está cobrindo o peitoral dos atores ou das atrizes, porque é para onde o olhar do público permanece direcionado por mais tempo.

Diagrama 06 - Diagrama do ritmo das cores em “Figura Humana” (versão 01)

Fonte: Heloísa Sousa (set/2022).

Distribuição das cores com base nos figurinos criados por John Alvarez.



27	28	29	30	31	32	33	34	35	36

37	38	39

DIAGRAMA 02

- Composição das cores feita para a temporada de estreia de “Figura Humana”, incluindo a definição do primeiro diagrama somado com a criação da visualidade para a cena dos objetos e as cenas em diante.
- Observe que, nesse diagrama, há uma prioridade para as cores primárias (azul, amarelo e vermelho), mas, além do magenta (cor terciária proposta por Alvarez), inseri também as cores secundárias verde e laranja, gerando duas tríades de cores.
- Os objetos tornam-se novos corpos (formas) de cores que tornam o quadro mais complexo em termos de interação - as unidades tornam-se menos perceptivas.
- Havíamos experimentado a inversão entre o colorido e o p&b, assim, as cenas falando sobre o CORPO e o ESPAÇO começavam em p&b e quando a cena começava a falar sobre o TEMPO. Entretanto, algo parecia estranho quando observamos essa inversão na cena e decidimos por manter do modo como estava. Só consegui identificar a razão desse estranhamento após a finalização da temporada de estreia e com outra observação sobre os diagramas.
- Esse diagrama foi materializado para a temporada de estreia, tendo seus ajustes feitos na própria cena e em anotações paralelas, em virtude do curto tempo que tínhamos de experimentação até o dia da estreia.

BANDEIRAS 38 40:42 	PNEUS 39 42:07 	PAUS 30 42:53 	PNEUS 37 43:25 	CASSETTES 32 44:12 	CARNIVAL 33 44:45 	ESCUDO 34 45:08 	PNEUS 35 45:35 	PRIMA 36 46:39

CRANEA 37 48:21 	RIGOS 38 48:59 	AEROPORTO CHILE 39 50:18 	ESCUDOS 31:32 40 	FINAL 41 PAUSA 	PARQUE 42 	ESCOLA 43 	RUA 44 	SERVIÇO 45

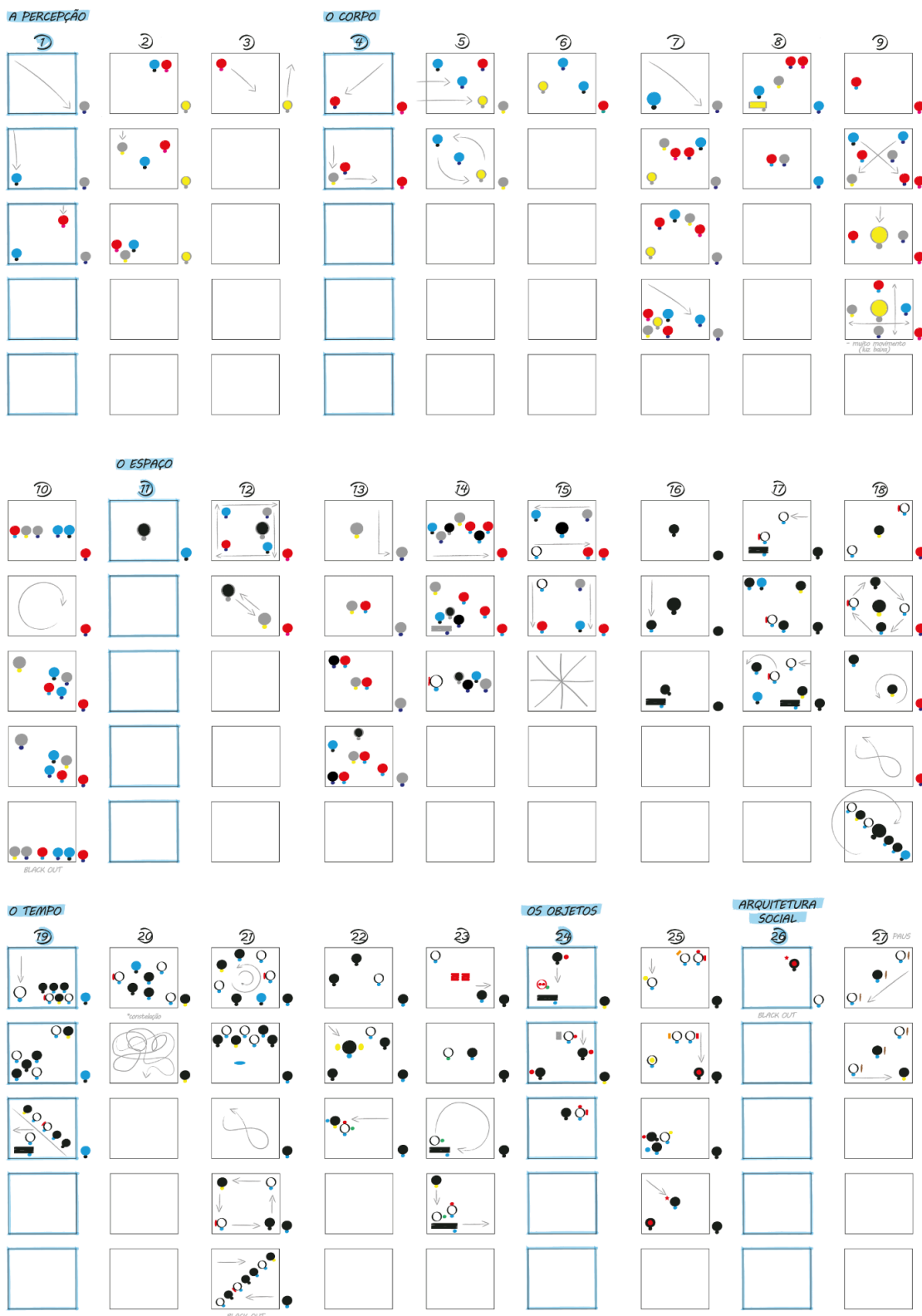
RUA 46 	RUA 47 	ESTÁTUIAS 48 	CARNIVAL 49 	DRAMA 50

DIAGRAMA 03

- Diagrama feito após a estreia, com a composição de cores correspondentes ao modo como foi apresentado durante a temporada e reorganizados na própria matéria da cena. O diagrama funciona como arquivo da cena e plano de figurinos.
- Composição, no diagrama, das cores no quadro de luz ao fundo da encenação.
- Algumas cores foram alteradas em relação ao diagrama anterior, em decorrência da experimentação material na cena.
- Percepção das possibilidades de combinação com as formas menores - isso sugere a criação de versões em detalhes do diagrama (outras escalas de percepção).
- Nota-se que a cena final solicita uma proliferação de cores e formas melhor materializadas.
- Nota-se também que a linha final de figurinos deveria sugerir uma ocultação do corpo - entre o carnaval e a manifestação, onde as cores pudessem ir tomando formas cada vez mais ampliadas e proliferadas, ocultando as cores naturais dos corpos.

Diagrama 08 - Diagrama do ritmo das cores em “Figura Humana” (versão 03)













Fonte: Heloísa Sousa (julh/2023) e Gabriela Pacheco (2024)
 Distribuição das cores em definitivo de acordo com a temporada de estreia.



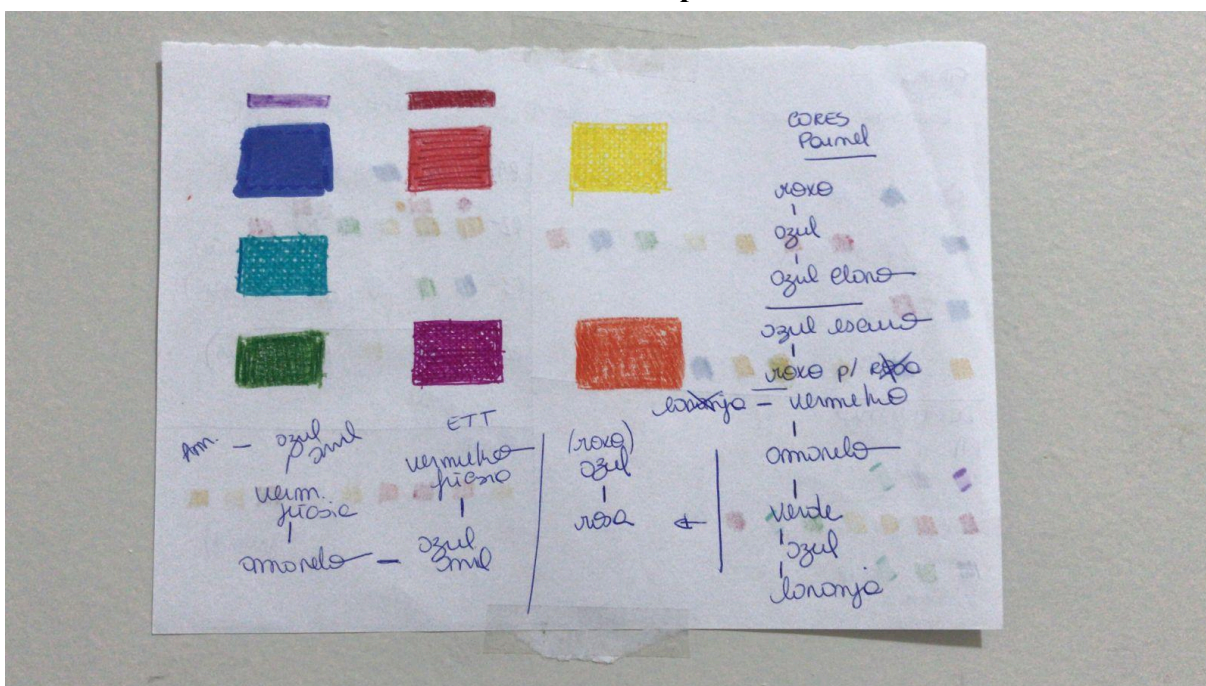
28 BANDEIRAS FALHADOS	29 PNEUS BARRA	30 PAUS	37 PNEUS	32 CASSETETES	33 CARNAVAL BLACK OUT	34 ESCUDO	35 PNEUS	36 PRAIA

37	38	39	40 AERO	41 ESCUDOS	PAUSA	FINAL	43	44 PARQUE	45 ESCOLA (MENINOS)

46 ESCOLA (MENINOS)	47 RUA	48 SERVIÇO	49	50 RUA	51	ESTÁTUAS	52	53	54

55	56	57	BLOCO	58	
					
					
					
					

Quadro 09 - Tabela de Estudos para o Pannel de Luz



Fonte: Heloísa Sousa (2023).

O diagrama anexado aqui não apresenta um modelo a ser usado invariavelmente, embora ainda possa ser aplicado em outras encenações pela simplicidade de seu esquema - ou seja, ele consegue apresentar o ritmo das cores de uma encenação, desde que os movimentos dos atores e atrizes nas cenas sejam organizados na mesma lógica esquemática dos modelos apresentados aqui; mas, a percepção do ritmo irá depender da própria variação de cores da encenação ou de qualquer outra característica em relação às cores que poderá tornar-se evidente através dele. A questão não é sobre a reprodução desse diagrama, mas sobre a possibilidade de se pensar diagramaticamente os figurinos e concentrar-se não apenas na feitura dos seus objeto representativos, mas também nas relações concretas que ele opera dentro de cena, organizando intencionalmente essa relação ao longo do desenvolvimento rítmico da encenação. O diagrama precisa ser um instrumento para observar alguma relação enfática a ser esquematizada; nesse caso eram as cores, mas poderia ser qualquer outra relação também.

Em “Figura Humana” a variação que operava entre os elementos ia se intensificando cada vez mais, o que gerou um diagrama com grande extensão planejada - para observá-lo por completo, como se fosse possível observar o movimento de uma encenação inteira em um único recorte espaço-temporal (como um quadro que a visão alcança em totalidade), era preciso dispor sobre uma metragem considerável do chão. O que, talvez, nos levasse ao

desenvolvimento de outras unidades diagramáticas para poder trabalhar em cima de alguns detalhes da encenação.

Para essa obra, era importante que as definições das cores dos objetos fossem feitas depois que as cenas estivessem montadas porque elas precisavam ser definidas a partir das entradas e gestualidades dos atores e atrizes. Não eram as imagens corporais que determinavam o ritmo e a movimentação da encenação, como acontecia no Balé Triádico de Schlemmer, mas sim a gestualidade do ator e da atriz dentro do diagrama espacial e atravessada pela sonoridade que coordenava a entrada de toda a rítmica visual. Ainda assim, era notável como o mesmo gesto se transforma quando o corpo está vestido de modo diferente; o significado dos figurinos se transforma quando o gesto aparece; as cores ganham outros sentidos a depender tanto da forma do figurino quanto da forma do corpo; as formas ganham outros contornos e significados a depender da variação de cor.

Mas, alguns detalhes importantes eram possíveis em termos de intervenção na cena; em alguns casos sugeri a troca de um objeto e o gesto se mantinha; ou o gesto se alterava com o propósito de evidenciar a cor do objeto mas seguindo o repertório que estava sendo construído na encenação; algumas posições de atores e atrizes eram invertidas para favorecer o equilíbrio cromático. Outras possibilidades ainda mais radicais de transformação da encenação foram identificadas a favor das cores, mas materializá-las exigiria mais tempo de processo e condições financeiras para sua execução.

Algumas coisas são importantes e já sabidas, mas merecem ser destacadas em relação às obstruções que o processo de criação nas artes da cena apresenta. A iluminação altera as cores da cena e, portanto, precisam ser pensadas em concordância com os demais aspectos da visualidade; mesmo que não se use cores nos refletores, como era o caso de “Figura Humana”, o jogo de luz e sombra já altera radicalmente a intensidade das cores em cena. Nem sempre o ator ou a atriz tem tempo durante a encenação ou coxias suficientes para realizar trocas de roupas e acessórios, dessa forma o reaproveitamento das roupas torna-se imperativo - uma peça que deve estar escondida por baixo de outra peça ou que deve se transformar facilmente em alguma outra coisa. Ainda assim, algumas propostas findam por serem impossíveis de se materializar em razão das limitações de tempo-espço. Diferente do cinema, onde o modo de produção das cenas permite uma alteração radical dos elementos visuais para serem filmados; no teatro, toda a experiência da encenação acontece continuamente no espaço-tempo, as transformações precisam se adaptar a esse circuito.

A visualidade na cena também possui um ritmo a partir da aparição das cores e das formas, que em “Figura Humana” está sendo materializada pelos figurinos e pelos objetos de

cena. O que interessa aqui é identificar um modo de operar sobre esse ritmo. Nesse sentido, interessa menos os significados das cores, já que essas são concepções baseadas em um sistema cultural que é, de certa forma, arbitrário mesmo que ainda tenha seu próprio percurso genealógico. E interessa mais a percepção sobre as estruturas, sobre as linhas de força que compõem as relações, sobre os campos interativos que isso gera - como um olhar genealógico sobre a plasticidade da cena. Tudo isso para que possamos reconhecer essas mesmas estruturas em outras paisagens, para que possamos nos dar conta de nossas habilidades construtivas, para que possamos recompor com mais precisão. Os significados atrelados às cores e às formas ainda serão perceptíveis, mas outras relações invisibilizadas pelos processos racionais automatizados também ganham palco. As vezes, costumo perguntar durante alguns processos, será que ainda somos capazes de ver a madeira antes de ver a mesa? Será que somos capazes de duvidar das linhas retas que compõem uma cadeira? São essas questões que fundamentam tanto o conhecimento sobre os processos composicionais quanto a imaginação de outras formas distintas das habituais.

Outra conclusão notável pela operação com a distribuição rítmica entre as cores e as formas na encenação é que:

As formas e as cores, perceptivamente,
geram **campos de relações** que reorganizam os sentidos
dentro de uma mesma cena.

As Cores em Cena

Em um processo criativo nas artes da cena, podemos lidar com as cores de dois modos: ou posicionamos elas no quadro cênico a partir de suas simbologias determinadas, almejando atingir uma relação direta com o público de reconhecimento dos seus significados; ou podemos posicioná-las no quadro cênico criando um campo relacional em desenvolvimento, fazendo com que os seus sentidos sejam compostos e percebidos pelo público dentro da própria obra, privilegiando nossas relações sensoriais. Ou seja, o artista pode, inclusive, modificar as relações e sensações previstas para determinadas cores e formas.

Retomando Eisenstein, quando enfatiza que o trabalho artístico toma por foco o processo de construir as relações que irão gerar as sensações e associações no público, trago a

citação:

O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra. (Eisenstein, 2020, p. 99-100).

O que significa dizer que é a própria obra que irá oferecer ao público, as possibilidades e os caminhos para as sensações, as associações e as produções de significados. Em “Figura Humana”, o foco estava na composição, em tornar visível a interação entre as cores e o modo como elas vão surgindo, se complexificando e formando os sentidos das paisagens. Dessa forma, quando os atores e atrizes aparecem com seus figurinos, não há histórias desenvolvidas dramaturgicamente ou características emocionais atreladas ao corpo, a forma do gesto, da expressão, do deslocamento e da plasticidade são imperativas. Mesmo que os significados dos quadros cênicos possam ser produzidos por associação, a quantidade de variações da cena interrompem esse fluxo.

Assim, para a composição de cores através do diagrama e materializando na cena, não obedecemos nenhuma norma abrangente de significados absolutos ou correspondências pré-concebidas entre as cores; é o/a artista compositor/a quem decide as cores a partir daquilo que melhor se adequa ao campo relacional que será montado. Interessa menos a exatidão de uma determinada cor e mais os tipos de relação que podem ser suscitadas com ela, de contraste, de analogia, de monocromia, de crescente, de velocidade, de densidade.

O papel decisivo é desempenhado pela *estrutura da imagem* da obra, não tanto *usando* correlações geralmente aceitas, mas *estabelecendo* nas imagens de uma *obra criativa específica* quaisquer correlações (de som e enquadramento, som e cor, etc) que sejam ditadas pela *ideia e tema da obra em particular* (Eisenstein, 2020, p. 106, *grifos do autor*).

A partir da lógica relacional a ser evidenciada, escolhe-se a cor para só então identificar as qualidades necessárias para a forma (geometria, tamanho) e a partir disso, escolher o objeto que materializa na cena essa correspondência.

Quando observamos a história da pintura ocidental e notamos os interesses de investigação dos artistas do início do século XX, alguns falam expressivamente sobre seu foco nas cores e sua tentativa de compreender essa matéria como fenômeno de percepção e objeto de manipulação. O pintor francês Henri Matisse, por exemplo, escreve em suas anotações:

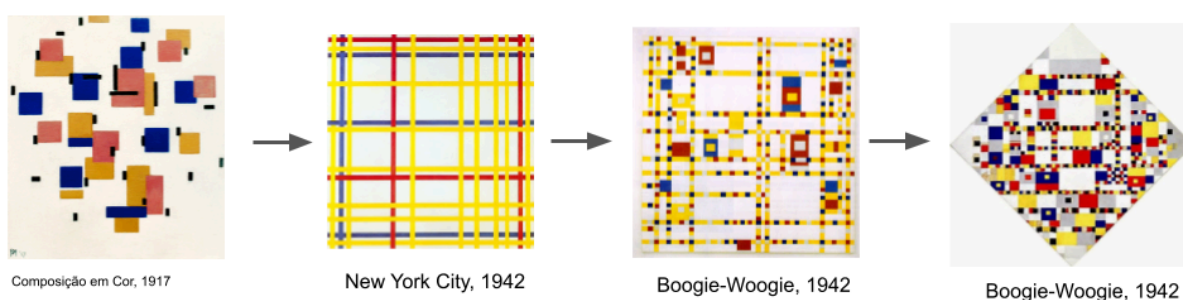
O que importa não é tanto perguntar-se onde se vai, mas sobretudo procurar viver com a matéria, compenetrar-se de todas as suas possibilidades. A contribuição

pessoal do artista consiste sempre na maneira como ele cria sua matéria e, mais ainda, na qualidade de suas relações. / Frequentemente se esquece que os antigos trabalhavam apenas por relações. Essa é a questão central. Que as relações sejam expressivas e toda a superfície esteja modulada, animada, a luz exaltada, a cor elevada a seu mais alto grau de pureza e brilho (Matisse, 2007, p. 219).

Já artistas como Piet Mondrian, também notava a relação rítmica que as cores ofereciam e tentava isolá-la como elemento plástico para que a sua manipulação sobre elas o fizesse alcançar o universo, o equilíbrio, o repouso. Ou seja, para ambos os artistas, as cores não deveriam ser complementos figurativos e nem apenas códigos simbólicos, mas um elemento de ênfase em si. Observar o ritmo das cores em uma encenação, que é materializado pelos aspectos visuais da encenação como figurinos, cenário e iluminação; na busca por gerar algum equilíbrio dinâmico como almejavam os artistas acima, e além disso, gerar também uma linha dramática com a qual o público poderá se relacionar e perceber outras coisas na experiência estética.

Olhar para os quadros pintados por Mondrian, inclusive, me lembrava os diagramas que compus. Não as formas, necessariamente, mas o quanto ao longo dos tempos, a pintura de Mondrian ia se complexificando na busca pela expressão pura da cor, não havia espaço para a representação, mas sim para uma investigação sobre o plano, as linhas e a repetição. É a insistência na obra que a transformava, como se Mondrian tivesse pintado o mesmo quadro repetidas vezes e encontrando em cada um deles, mais uma variação ou outra perspectiva.

Quadro 10 - Quadros de Piet Mondrian



Fonte: Google Imagens.

Observe, agora, a composição das cores a partir de fotografias das cenas de “Figura Humana”. Em alguns registros, as anotações sugerem mudanças que não foram feitas na temporada de estreia, mas que foram notadas como possibilidades após análise do registro fotográfico.

Painel 03 - Registro e análise das fotografias de cena da temporada de estreia de “Figura Humana”

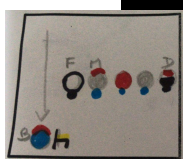
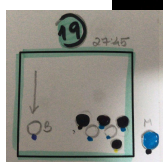
Fonte: Brendo Trolesi (2023).



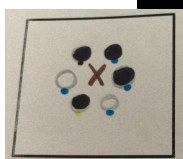
Observe a variação das cores entre cenas cuja estrutura se repete.



A percepção da paisagem ainda é possível, mesmo que hajam objetos descontextualizados (como os pneus e as meias arrastão) - a forma dos pneus, por exemplo, se adapta ao contexto.



Observe outra variação das cores (há uma mudança entre o diagrama e a cena, primeiro porque o diagrama corresponde à sensação e não aos movimentos exatos, e segundo porque houveram ajustes de acordo com o que era possível na cena).



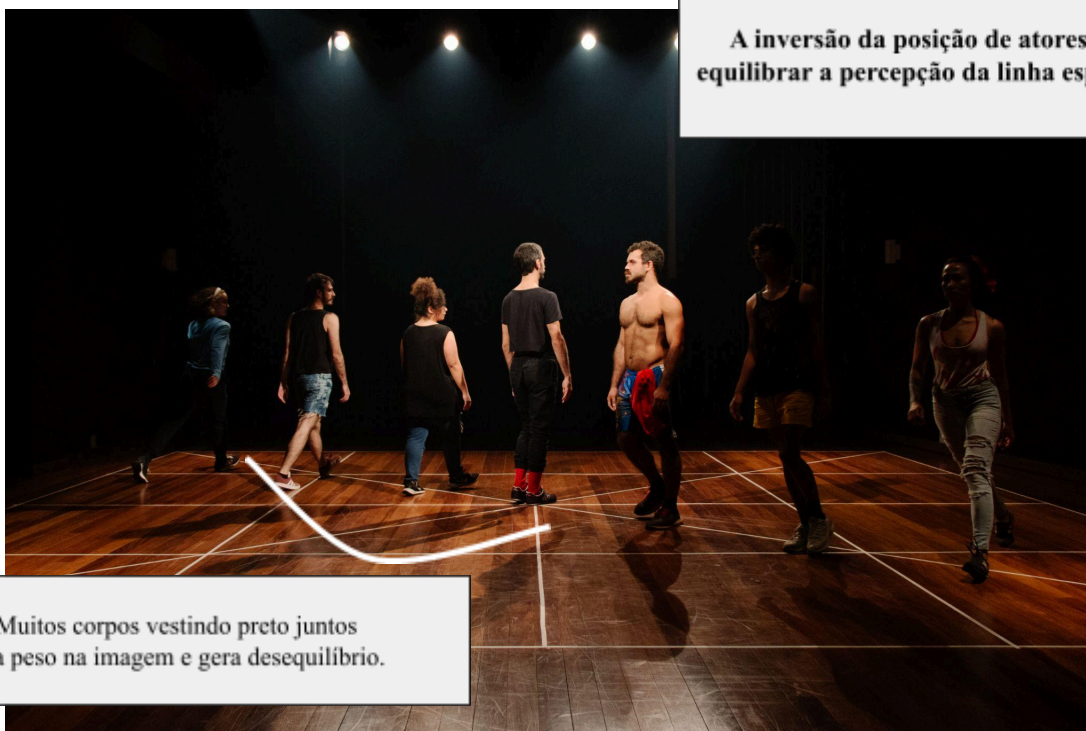
Se houver muitas cores nas roupas, a percepção dos objetos tende a se fragilizar.



Nesta sequência de cenas, o foco estava na percepção das qualidades do tempo e era composta de movimentos mais acelerados. Se houvesse muitas cores diferentes, a aceleração do movimento não permitiria sua observação nítida; ao mesmo tempo em que isso borraria a percepção da própria aceleração e do tempo pelos movimentos.

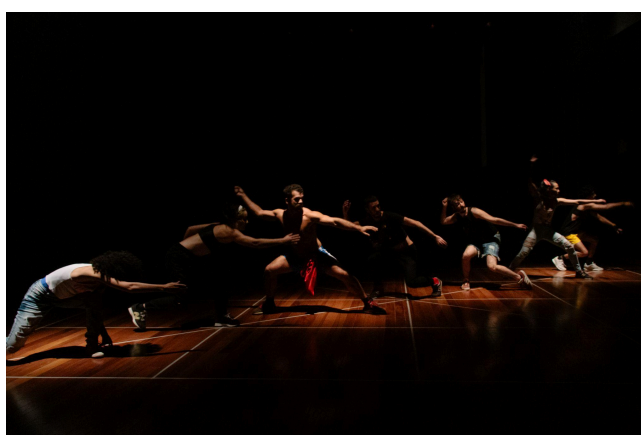
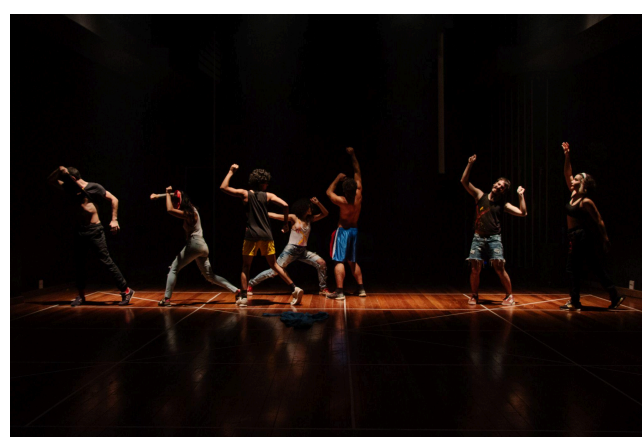
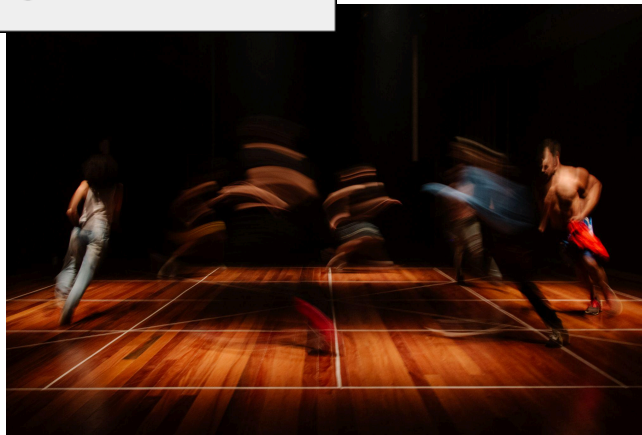
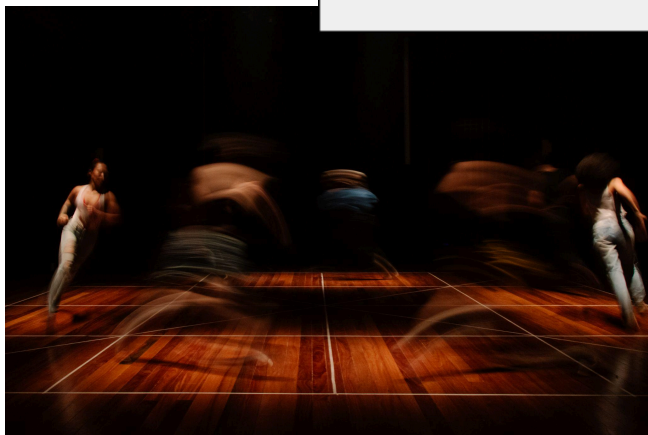


A inversão da posição de atores pode ajudar a equilibrar a percepção da linha espacial em rotação.



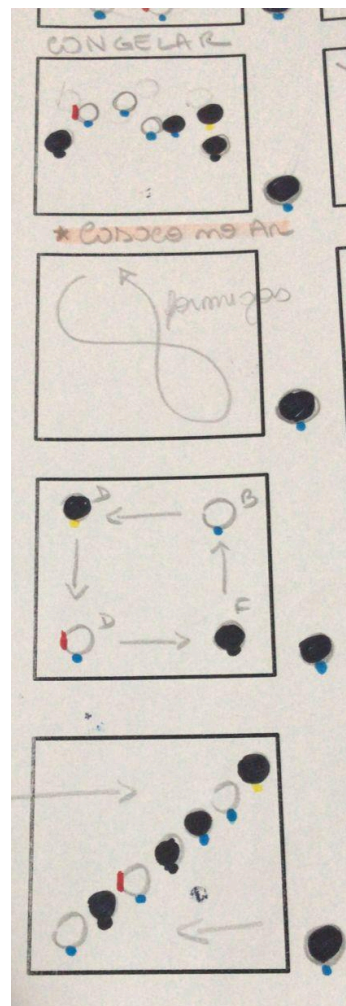
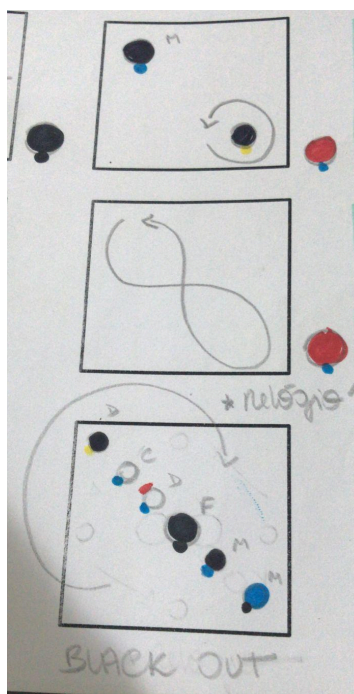
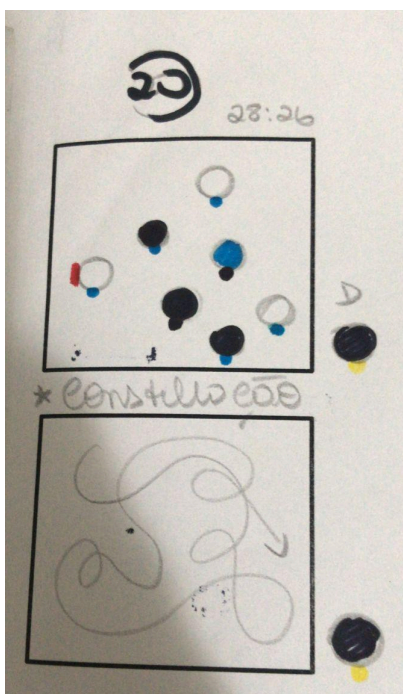
Muitos corpos vestindo preto juntos cria peso na imagem e gera desequilíbrio.

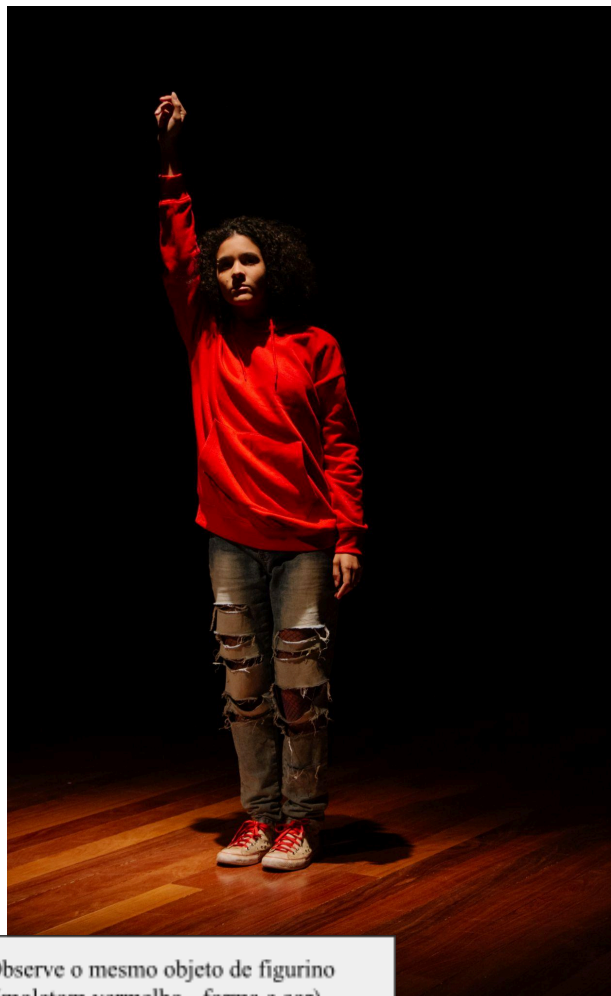
A ênfase na velocidade sugere menos formas coloridas expandidas e diferentes, para que se mantenha o foco na imagem do movimento.



Ênfase no movimento de sincronia, congelamento e linhas em cânone exigem menos formas coloridas diferentes.

No diagrama, a tendência é indicar por linhas os movimentos muito rápidos, pois não é possível perceber as unidades das cores se elas não estão minimamente estacionadas.



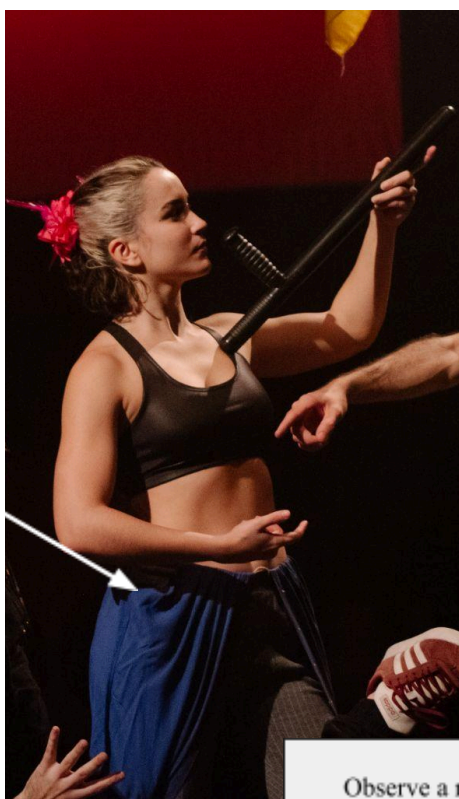


Observe o mesmo objeto de figurino (moletom vermelho - forma e cor), em uma variação gestual.



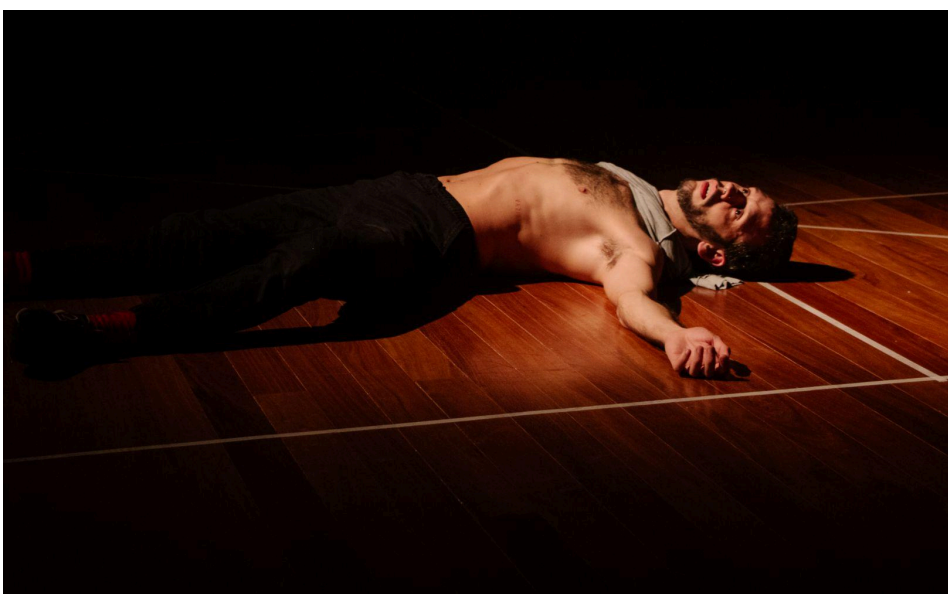
Observe a repetição de um objeto de figurino (moletom - forma), em uma variação na cor.





Observe a repetição do objeto de figurino (forma-cor), em uma variação do uso (alteração da forma).





A primeira e a segunda imagem representam duas cenas onde o mesmo gesto se repetia, variando apenas o objeto. Ao acrescentar um objeto (forma com cor) na repetição do gesto, a cena ganha outro contorno semântico mas traz o seu foco para a composição e não para a interpretação. Neste caso, é a repetição do ator que permite minha variação na cor-forma.



O capacete amarelo e a bexiga amarela, em termos de forma-cor são equivalentes. Os gestos dos atores também possuem equivalências. Ou seja, é como se fossem a mesma cena em termos perceptivos, o que muda são as semânticas dos objetos e a ação cultural que contorna esses elementos.



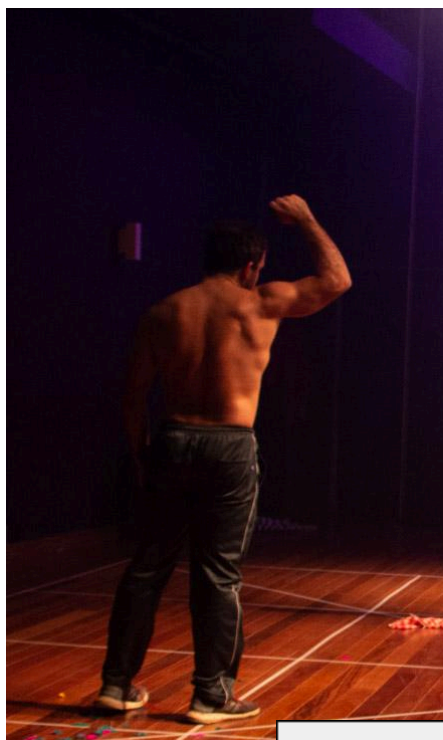
Observe as linhas de relação entre as cores. Por exemplo, o vermelho da cadeira cria relação com a cena da frente - se fosse a cadeira amarela, a cor iria separar as duas cenas. A proximidade entre as cores cria alguns campos de relação que podem se mover pela cena e pelo espaço.

Observe a variação de figurino (forma-cor) em uma/um mesma/mesmo atriz/ator repetindo o gesto.



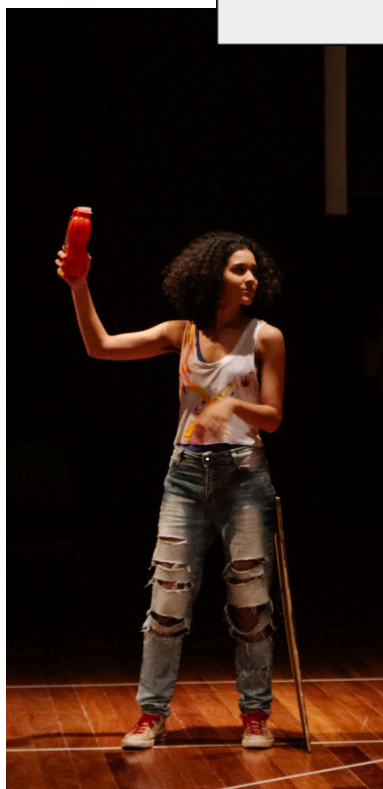
Observar que os objetos e as roupas (formas) também modificam a qualidade do gesto do ator pela força material dos signos culturais.

Ou seja, o figurino e os objetos reorganizam o gesto.



Manter a mesma cor e variar o modelo da roupa - mantém a unidade da figura, enquanto muda a gestualidade (Edu com sunga e com calça, ambas no mesmo tom de verde escuro).

Observe a variação de figurino (forma-cor) em uma/um mesma/mesmo atriz/ator repetindo o gesto.



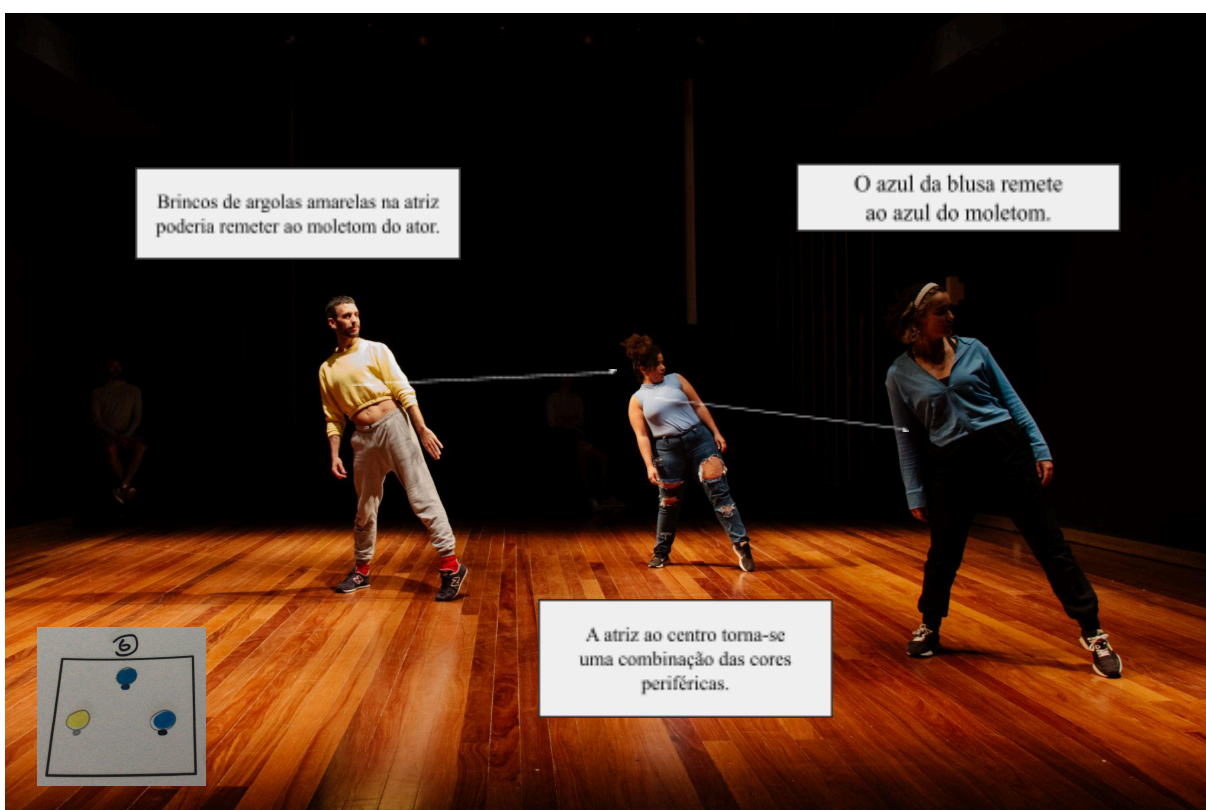
Cores em relação, criação de linhas de conexão entre as pessoas a partir das cores.



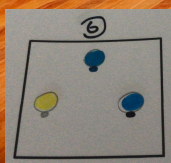
Cores em relação, detalhes em cruzamento.

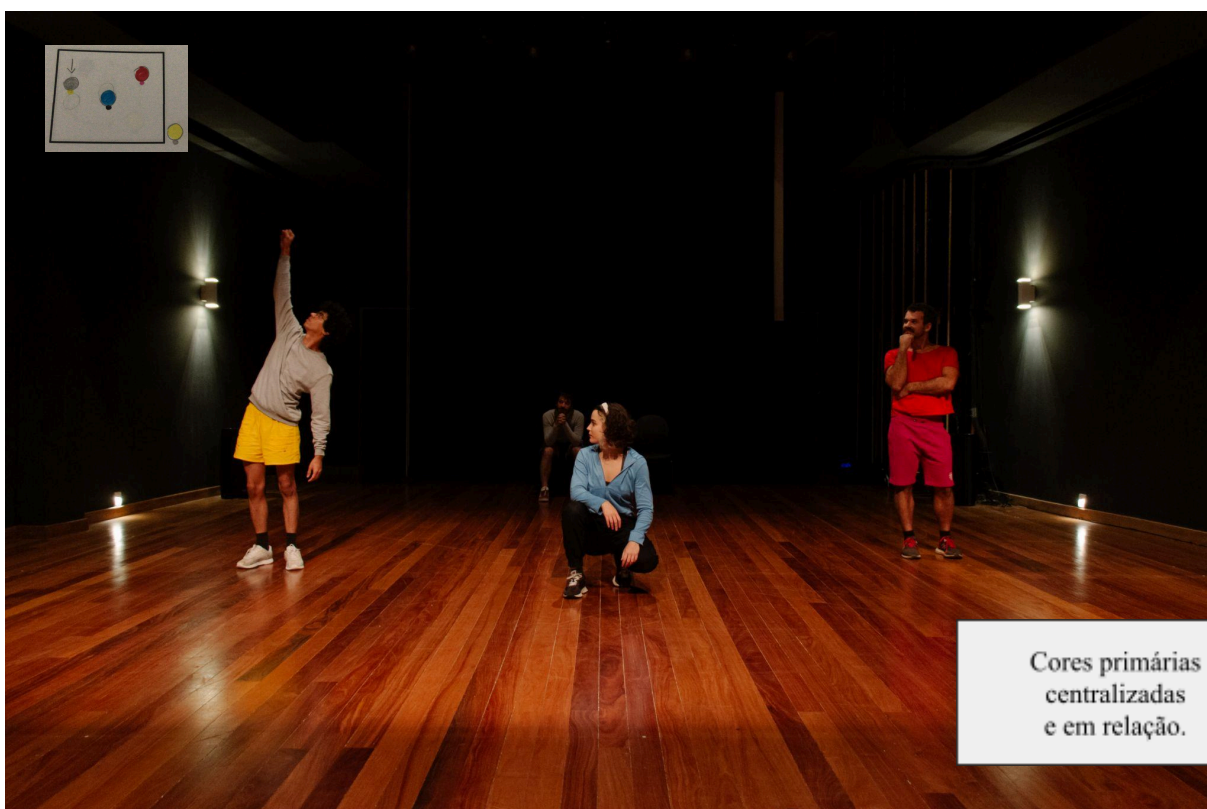
Brincos de argolas amarelas na atriz poderia remeter ao moletom do ator.

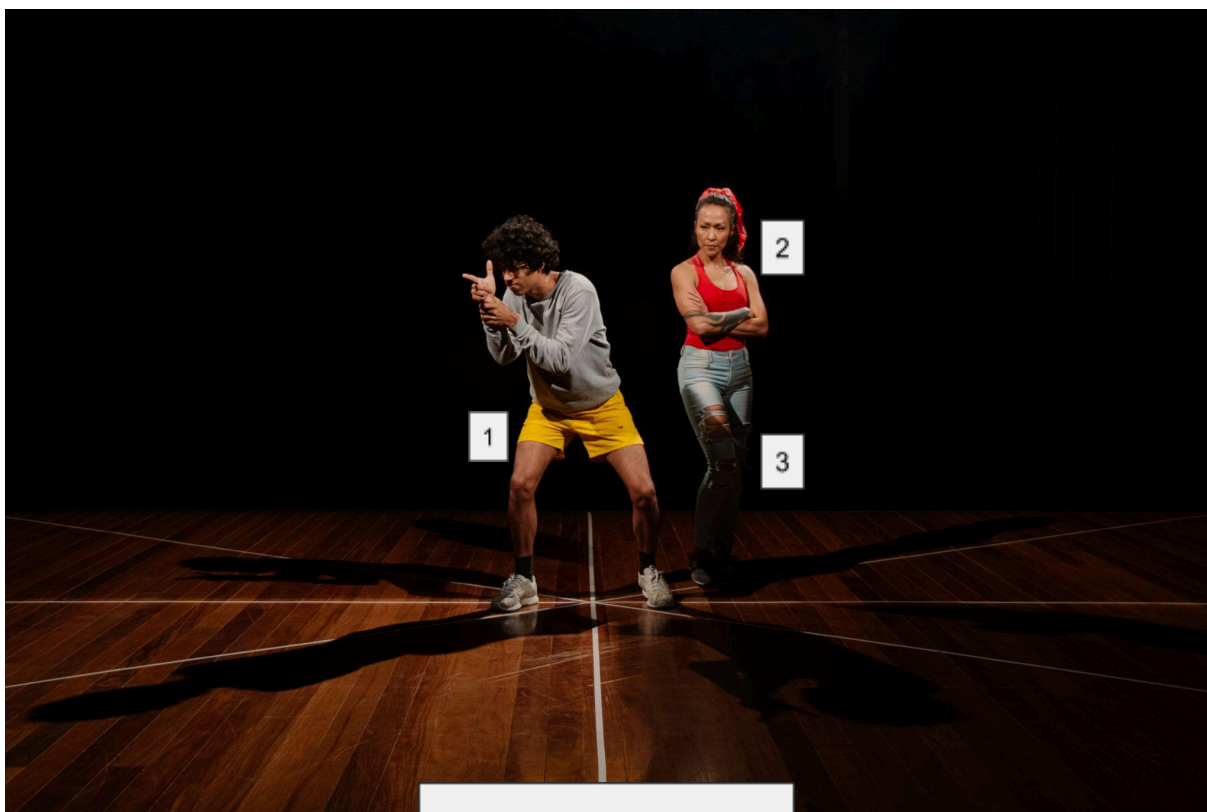
O azul da blusa remete ao azul do moletom.



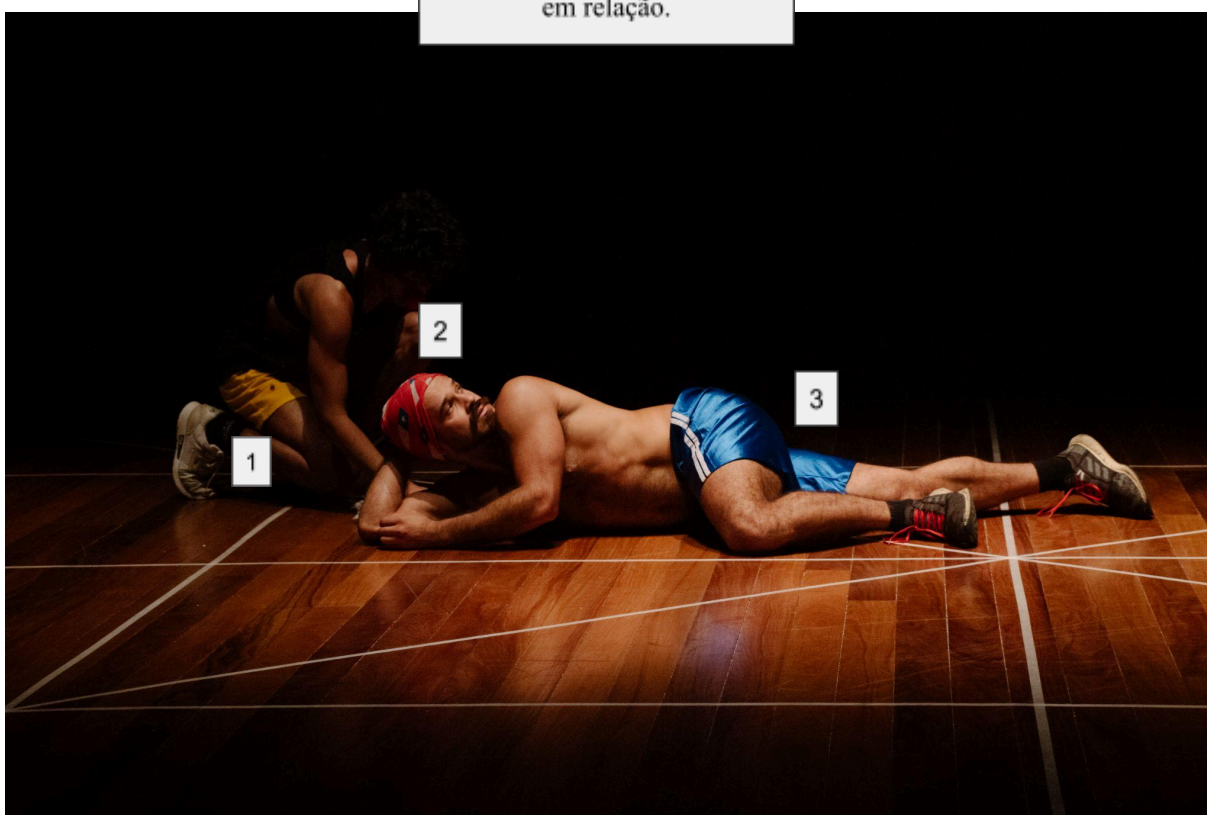
A atriz ao centro torna-se uma combinação das cores periféricas.







Triades das cores primárias em relação.





Varição de tons da mesma cor pelas texturas.



Observe como as unidades de cor tornam as linhas visíveis.

Escolher entre contraste ou uniformidade das cores entre as pessoas para promover campos de relação (os meninos de cinza, as meninas de azul, Marina e Edu com detalhes cruzados em verde e rosa). Variar o modelo da roupa (forma) traz mais atenção para a cor, porque já nomeamos forma-cor iguais como “uniformização”.



A investigação artística transbordando a encenação

Após a temporada de estreia e analisando novamente o desenvolvimento e aplicação das investigações sobre o figurino na encenação, cheguei em outras conclusões que demandam mais alterações em termos de cores, figurinos e objetos. Noto que o processo de como se forma o sentido através das cores e das formas não ficou tão evidente para o público quanto os demais aspectos da encenação como a montagem, a gestualidade e o som. Já havia notado antes, através do diagrama que a transição de colorido para preto-branco, seguido de um retorno para o colorido com mais variedades, não favorecia a percepção da composição. Era como se as cores aparecessem como unidades, depois desaparecessem para, em seguida, aparecerem novamente de modo frenético. Quando experimentamos a inversão, lidamos com o problema de que a encenação começaria com os figurinos preto e branco e que se tornariam coloridos quando as cenas referentes ao TEMPO começassem a acontecer. Só que nessas cenas, os movimentos tendiam a acelerar, ralentar ou combinar, e as variações sobre o tempo precisavam ser evidentes nos corpos a partir de suas movimentações. Se as cores aparecessem nesse momento, suas unidades chamariam tal atenção que poderia borrar a percepção sobre o tempo em si, e, simultaneamente, não teríamos atenção suficiente para sua plasticidade. Percebi então que, para inverter as cores, para que sua aparição fizesse sentido na lógica de composição, seria necessário inverter também a dramaturgia. Precisaríamos começar a encenação falando sobre o corpo, depois sobre o tempo, com os figurinos em preto e branco. Para somente depois, começar a falar sobre o espaço e daí apresentar as cores. As cores são materiais na percepção, diferente do tempo; e por esta razão que as duas estruturas se anulam em termos perceptivos se aplicadas juntas. Mas, isso exigiria muito mais tempo disponível de ensaio para inverter duas partes tão significativas da encenação.

Entretanto, mesmo sabendo que essa hipótese de composição das cores não poderá ser materializada nessa encenação, em virtude das limitações apresentadas, a investigação ainda se concretiza enquanto elaboração do pensamento, mesmo que isso só seja aplicado em obras futuras.

Ainda com base nesses ajustes, para além de inversões precisas em algumas cenas em relação às cores; também chego à conclusão que a encenação deveria apresentar quatro linhas concisas e centrais de transformação do figurino; onde a última linha traria uma ocupação tal das cores ao ponto dos corpos se apresentarem cobertos ao máximo pelas suas formas. Assim, a transfiguração se efetivaria melhor, passaríamos por diferentes códigos identitários até chegar na ocultação dos corpos, de modo que a estrutura corporal em si ainda se mantivesse.

Quadro 11 - Proposta para as linhas dos figurinos de “Figura Humana”.

**LINHA 01
P&B**

A primeira aparição dos atores e atrizes deveria ser com roupas comuns em preto, branco, cinza e jeans. Com menos riscos coloridos. As cores poderiam aparecer em formatos menores através de acessórios (pulseiras, toucas, tiaras, colares, brincos, meias). Essas formas menores funcionam como índice. Essa linha apresenta os axiomas CORPO e TEMPO, evidenciando os movimentos e sem desviar a atenção do público.

**LINHA 02
COLORIDO URBANO**

As cores aparecem em formas maiores através de peças de roupa sem estampas, com cores blocadas em vermelho, amarelo e azul. Essa aparição deveria ser correspondente a introdução do axioma ESPAÇO na dramaturgia.

*Talvez a cor devesse ser citada ou apresentada em forma de luz (blocos de cor sem aparência de signo - a cor representando a si mesma).

**LINHA 03
COLORIDO EM VARIAÇÃO**

Os objetos são introduzidos e aumentam a complexidade da composição e variação das cores, introdução das cores secundárias como verde, rosa e laranja.

Algumas ocultações de rostos são experimentadas pela balaclava e pelo moletom.

O jogo entre monocromia e contraste também.

**LINHA 04
ARQUITETURA SOCIAL**

Para que a ARQUITETURA SOCIAL atinja seu ápice, no máximo de integração entre corpo e espaço, a cor deveria oferecer uma unidade variante em si entre os dois elementos. Isso significa o máximo de ocupação do espaço com objetos posicionados (os objetos, enquanto formas, funcionam como corpos), os confetes jogados do alto deveriam cobrir todo o palco. Os atores e atrizes deveriam ter o máximo do corpo ocultado pelas roupas (carnaval), incluindo máscaras e acessórios estruturados.

Quadro 12 - Variação dos Figurinos em uma Atriz

Observe uma exemplificação das quatro linhas de figurino em uma das atrizes, a partir dos figurinos que estão presentes na encenação. Para cada ator e atriz da peça, deveria se repensar essas inversões e especificidades a partir das quatro linhas de movimento reestruturadas. Alguns detalhes que poderiam ser ajustados já são notáveis na imagem, como a possibilidade de acrescentar outros acessórios na quarta imagem, uma máscara carnavalesca que cubra o rosto e reestruture o formato da cabeça, além de luvas.



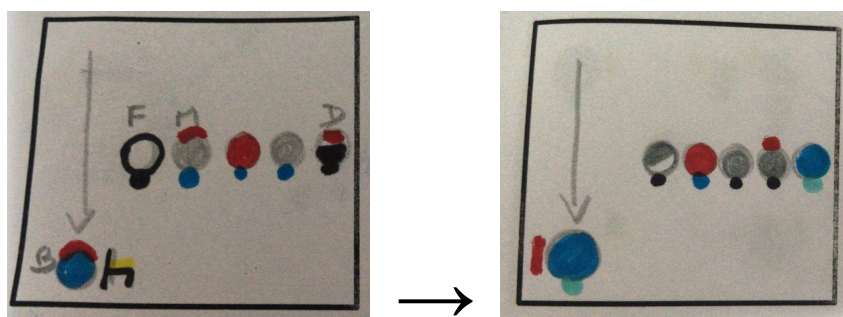
Fonte: Brendo Trolesi (2023).

Observe que as linhas do corpo se organizam compondo gestualidades. Ao vestir esse corpo, as vestimentas modificam as gestualidades e a gestualidade também altera a percepção sobre as vestimentas. O gesto se adapta ao corpo vestido, que é, em si, uma composição de cores e formas. A interpretação sobre o corpo vestido se adapta à gestualidade, que é, em si, uma composição de formas geométricas e linhas vetoriais se movimentando no espaço. A caracterização a partir de uma identidade pré-estabelecida ou a identificação do caráter em si, não é prioridade, nesta cena, mas sim a observação das imagens do corpo como composição.

Quadro 13 - Análise de Correções nas Cores e Formas na Cena

Observe as possibilidades de ajuste de alguns detalhes em determinadas cenas de “Figura Humana”, pensando em uma redistribuição das cores e das formas a fim de criar campos de relação mais coesos.

Fonte: Brendo Trolesi (2023).



O primeiro quadro do diagrama é o modo como foi planejado E o segundo quadro corresponde ao modo como ficou na cena em decorrência de ajustes solicitados pela própria cena. Percebo que: o azul da atriz isolada na esquerda poderia ficar mais evidente com um acessório de cabeça (chapéu). A atriz do lado direito da fileira poderia inverter com o ator ao seu lado, para posicionar melhor o azul. Os braços dela também deveriam estar encaixados no bolso frontal do moletom para melhor desenho do gesto e da forma da cor. A meia camisa do primeiro ator de cinza poderia ser como um lenço no pescoço para melhorar sua forma.

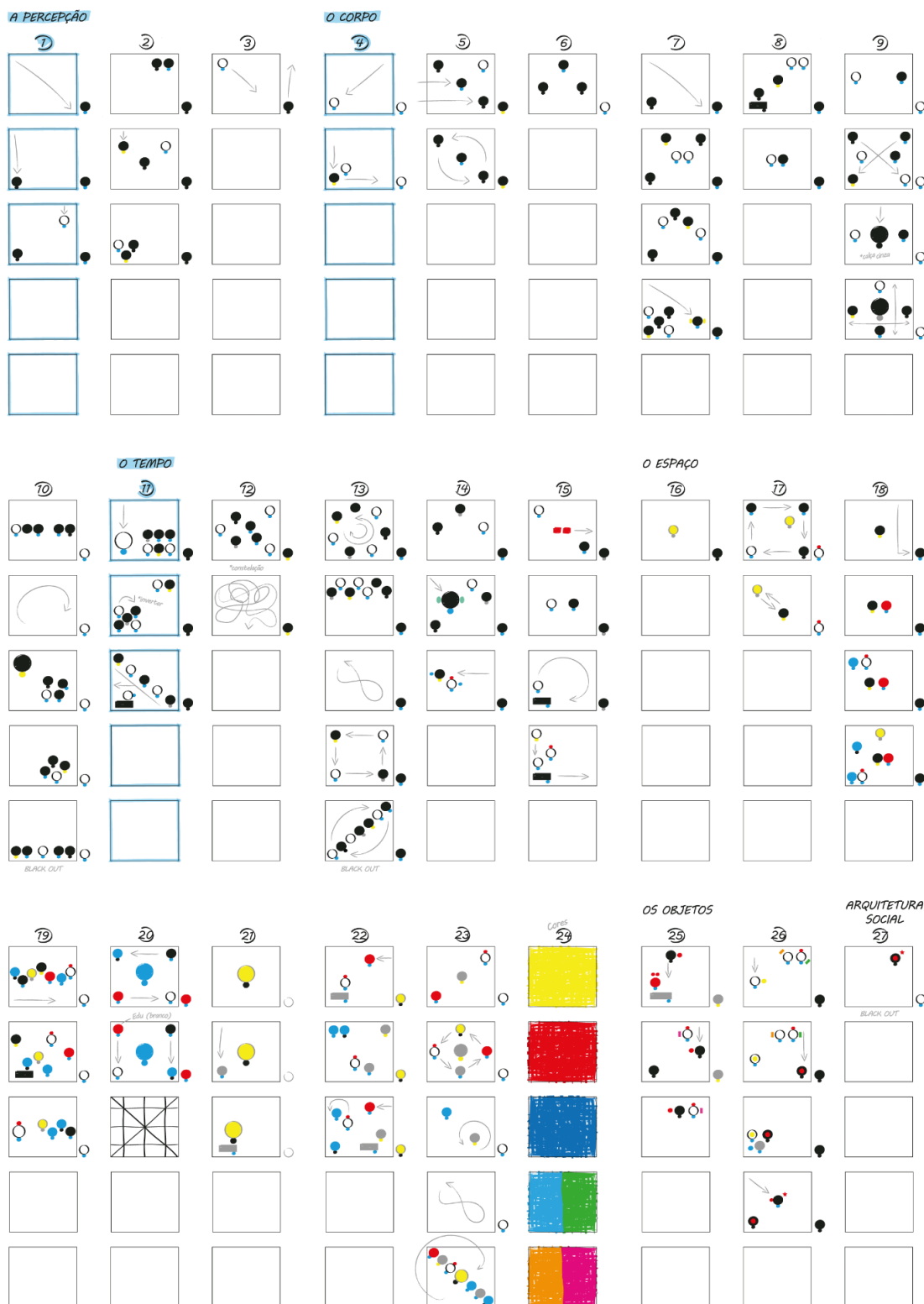


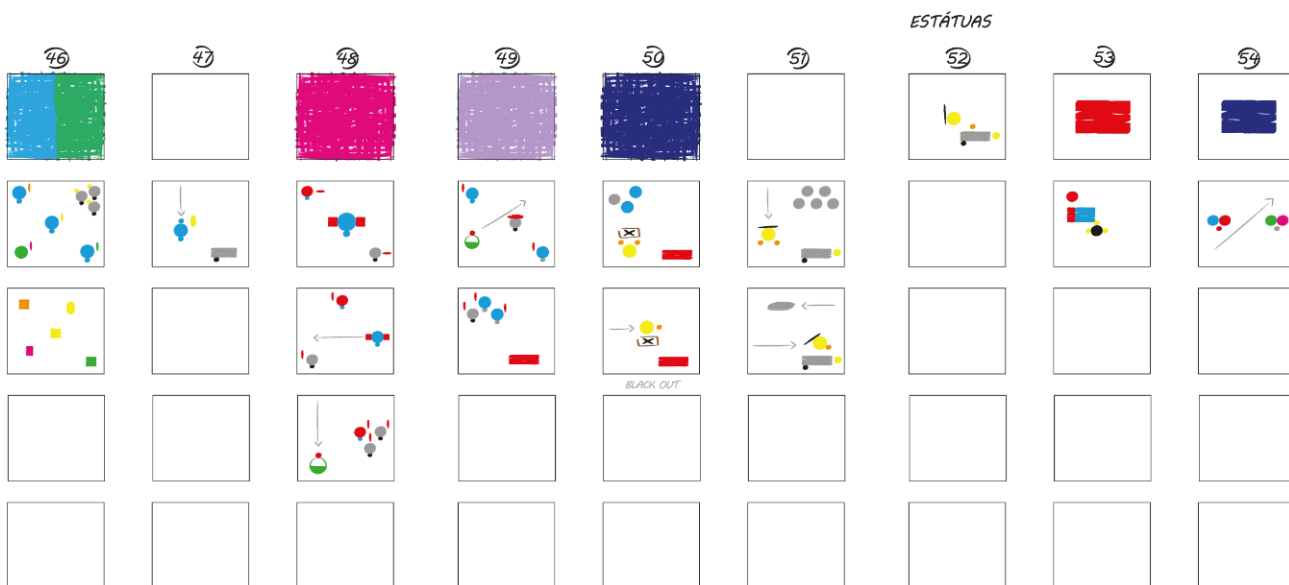
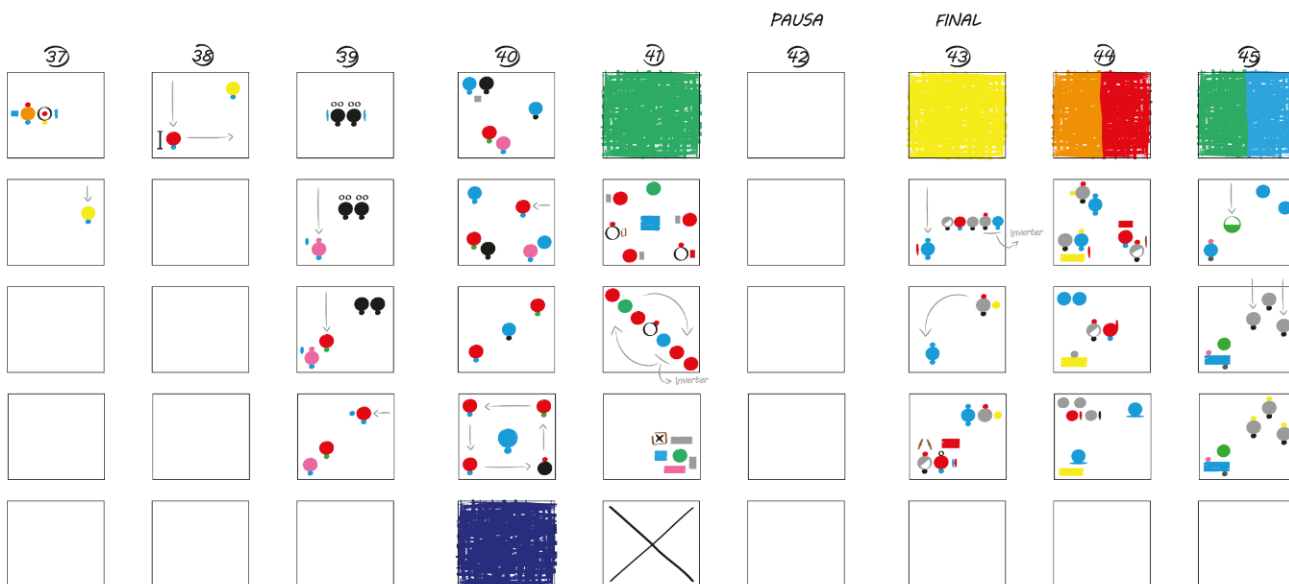
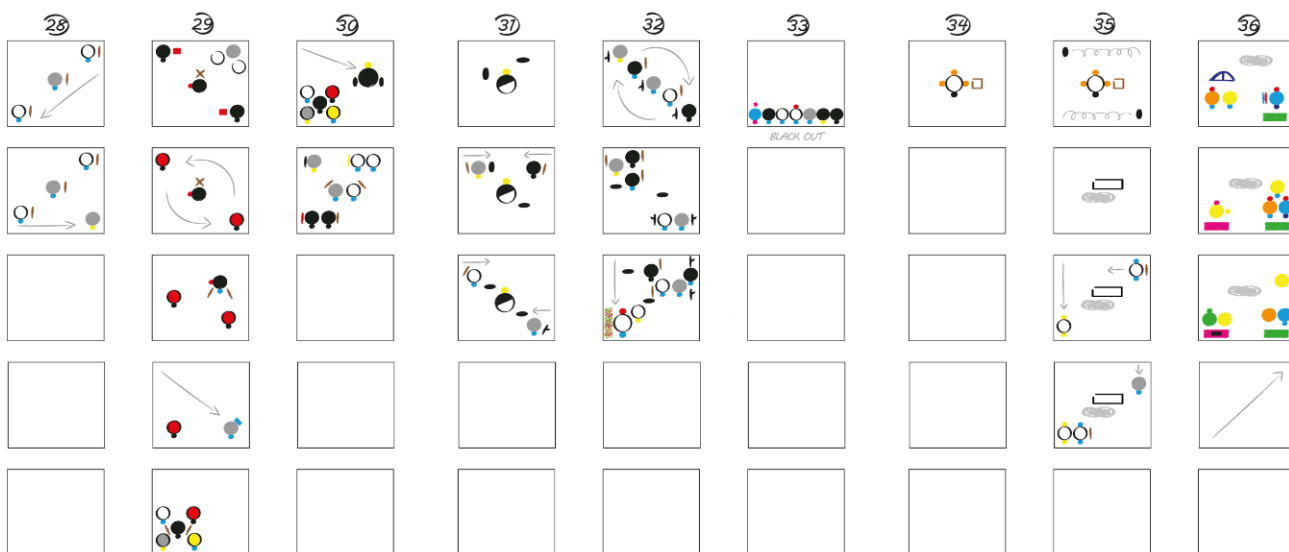
Pensando como parte do desenvolvimento da pesquisa para esta tese, me propus a fazer uma quarta versão do diagrama do ritmo das cores; desta vez, fazendo uma análise mais minuciosa ainda a partir da filmagem da peça e seguindo as possibilidades de inversões e alterações que foram citadas até aqui, entre outros ajustes. O diagrama que segue apresenta uma encenação idealizada e que não será materializada, visto que, para efeitos de pesquisa e experimentação, ele prioriza os elementos cenográficos em detrimento dos demais elementos de cena que, ocasionalmente, seriam ajustados.

Diagrama 09 - Diagrama do Ritmo das Cores em “Figura Humana” (versão 04)

Fonte: Heloisa Sousa (2023).

Distribuição das cores com base em uma análise para o ritmo ideal da forma-cor.





55	56	57	BLOCO	58	

Logo, podemos concluir que:

O diagrama pode criar **sistemas de experimentações infinitas**. Entretanto, a encenação, por se desenvolver no tempo-espaço-presente, oferece obstruções/resistências para sua materialização.

Além disso,

A restrição de tempo e dinheiro imposta pelo sistema capitalista aos processos de criação e investigação em artes oferecem restrições radicais de materialização do pensamento.

Entretanto, a unidade da obra cênica pode não ser mais suficiente para materializar o pensamento em Arte que pode se estruturar em outras formas de arquivamento, para que, no futuro, outros possam executar essa proposta.

Por que, então, se ocupar dessas relações descritas neste ensaio?

Se pensarmos nas teorias propostas para o teatro contemporâneo por Moholy-Nagy (2020), ele nos explica como, historicamente, o teatro sempre se construiu numa articulação entre os variados elementos e estruturas de uma encenação; entretanto, o que deveria ficar evidente não eram os elementos em si e muito menos as operações que criam suas relações; mas sim, a comunicação de uma determinada mensagem. Isso foi se rebuscando tanto até que a ênfase estivesse toda na ação dramática, enquanto os demais elementos de cena ficavam cada vez mais coadjuvantes. O início do século XX, traz para o teatro ocidental, possibilidades de protagonismo aos elementos formais da cena como enunciadores e operadores. Moholy-Nagy apontou ainda possibilidades na pintura e na literatura, onde o reconhecimento lógico ou dos sentidos não é o princípio criativo, mas sim a articulação entre as formas. Uma busca pela redução do lógico-mental (ou estrutura puramente sígnica), para tornar visível a matemática da coisa. Um princípio que Nagy identifica é que não importa a capacidade intelectual e espiritual (lógico-mental) do ser humano, seu organismo só possibilita uma estrutura limitada de movimentos a depender da mecânica do seu corpo. Segundo Nagy, quando você mostra essa capacidade mecânica do corpo em cena, o espectador se assusta; a automatização e naturalização das relações nos faz esquecer da mecanicidade daquilo que nos rodeia e de suas origens construtivas.

Uma possibilidade aqui evidenciada seria a do público não, necessariamente, se perguntar o que significa tal ou tal aparência, mas sim, qual o sentido que se revela na

dramaturgia elaborada das relações entre as aparências em movimento, sendo esta criada por um movimento de composição de formas e cores.

Pensar na obra de arte a partir do que ela pode nos revelar, do que ela torna visível. O espectador figurativo espera ver aquilo que ele já viu (reconhecer - conhecer novamente), o espectador abstrato espera ver aquilo que ele nunca viu ou notar aquilo que ele ainda não havia notado (compreender - apreender, alcançar com a inteligência). Mas, essa coisa que ele verá e que nunca viu não tem relação nenhuma com “originalidade”, está mais próximo de quando notamos o recorte da luz que sai de um refletor por conta de alguma fumaça. A luz sempre esteve cortada daquela maneira, só não éramos capazes de ver, a fumaça torna-se uma estratégia para tornar aquilo mais visível em sua forma e expressão.

Qué hace el artista?

Hace claro lo confuso,
consciente lo inconsciente,
posible lo imposible;
del caos extrae unidad,
de lo múltiple saca lo simple¹¹¹
(Schlemmer, 1985, p. 19).

¹¹¹ “O que faz o artista? Torna claro o confuso, consciente o inconsciente, possível o impossível; do caos extrai unidade, do múltiplo saca o simples” (Schlemmer, 1985, p. 19, *tradução nossa*).

Conclusão: Para ir além

O ensaio não fecha uma conclusão porque respeita a autonomia de seus argumentos.

Victor Rodríguez

Quando o filósofo francês Gilles Deleuze, em sua conferência “O que é o ato de criação” (1999), se debruça sobre a linguagem cinematográfica enquanto produção artística, ele constata que o cinema não precisa da filosofia para refletir sobre o cinema, e que os únicos que teriam habilidade para desenvolver essas reflexões seriam os próprios cineastas. Enquanto a filosofia elabora conceitos como foi definido pelo próprio autor, o cinema não teria a mesma responsabilidade – e nesse sentido, o cineasta não faria conceitos, mas blocos de movimento/duração. Trago essa reflexão do filósofo para reiterar que não é ocupação do/a figurinista elaborar conceitos enquanto cria sua arte. O que não significa dizer que os/as figurinistas não produzem pensamentos como os filósofos; o que Deleuze reitera é que as formas desses pensamentos são distintas, igualmente possíveis, mas não equivalentes.

É no ato de *pesquisar* e *investigar* esse elemento, que artistas-pesquisadores/as se ocupam do ato filósofo ao esboçar, expandir, provocar, rasgar, costurar e reelaborar conceitos a partir das práticas e com o intuito de retornar a elas. O debate em torno da questão “o que é figurino?” é necessário no escopo da pesquisa, da reflexão e do pensar sobre. E não que um/uma figurinista ou outro/outra artista não pense sobre enquanto cria, a questão é que essa sua movimentação de pensamento constrói outros afetos e se materializa para além das racionalidades. “Pensar é pensar por conceitos, ou então por função, ou ainda por sensações” (Deleuze, 1999). Artistas movimentam o figurino para que pensemos o próprio figurino e para que ele continue a se movimentar na história.

Deleuze atribui à arte a possibilidade de elaborar ideias, para que dessas ideias possamos, talvez, retirar conceitos. O que configura justamente o movimento entre prática e pesquisa em figurino. E enquanto ato artístico, estamos diante de uma composição. É o próprio Deleuze quem nos lembra que a obra de arte é feita a partir de certas técnicas, mas não em função delas. A técnica é artifício para a elaboração de uma composição estética. Dessa forma, figurino está longe de se resumir a uma feitura de corte e costura em um tecido e muito mais próximo dessa composição através dos sentidos do corpo. “[...] o plano técnico,

com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, [...]” (Deleuze, 1999).

Nesse sentido, ainda insisto e defendo o uso do termo figurino como nós, artistas do teatro, já estamos fazendo há tantas décadas. Porque esse termo, para além das questões etimológicas, possui uma trajetória e uma força simbólica; um mundo de possibilidades construiu-se ao redor dele e o que notamos quando o termo se apresenta em crise, é, justamente, uma materialização da sua expansão a partir também do exercício da linguagem. Jogar com (e profanar) a palavra, como jogamos com os tecidos, como jogamos com a cena e muitas outras materialidades que servem à arte.

Nunca iremos cessar de fazer perguntas ao figurino visto que o próprio caráter mutável e efêmero da arte se ocupará de sugerir outros formatos assim que definirmos algum contorno, e lá estaremos novamente buscando mais expansões. Nesse sentido, não precisaríamos ter tantas preocupações com o reducionismo que certos termos ou composições gráficas possam nos apresentar. A própria ideia de *conceito*, como vimos, um produto filosófico por excelência, sempre vai sugerir limites ao mesmo tempo que possui um *ethos* que nos induz a desconfiar dele; porque a teoria se sustenta e se relaciona com a comunidade justamente em sua possibilidade de transformação.

O que esta tese busca apresentar é uma olhar sobre a expansão do figurino e suas transformações operativas ao longo da história a partir de uma observação procedimental e não apenas como sintoma ou metáfora de um alargamento do conceito de cena na contemporaneidade. Constrói-se então uma filosofia do figurino que tenta olhar para este elemento a partir da sua relação com o corpo, com o espaço e, fundamentalmente, com o tempo - para daí ser possível observar sua teatralidade e sua performatividade. Essa observação sobre o tempo não serve apenas para caracterizar o figurino conceitualmente, mas sim para que estejamos atentos à linha de movimento que o figurino elabora durante a encenação e não apenas às suas unidades imagéticas e seus objetos.

Importante ressaltar que esta tese foi desenhada, esquematizada e praticada antes de ser escrita e que, portanto, suas palavras são um esforço de organização desse acúmulo de anotações, rabiscos e outras formas de registro e manipulação que nem sempre são traduzíveis com exatidão para as narrativas textuais. É também por esta razão, que encontro nos desenhos e esquemas diagramáticos, formas pedagógicas para estruturar o pensamento sobre algo em arte. Eles funcionam como estruturas privilegiadas de observação tanto para o processo criativo quanto para o processo de investigação. E não de modo acessório, mas sim de modo

fundamental para lidar com a matéria cênica, que por desenvolver-se no tempo, solicita outros esquemas para que possamos observá-la minuciosamente.

Ao trazer a experiência de criação na encenação “Figura Humana” (2023) para esta tese, espero que o leitor ou leitora tenha notado as próprias lacunas presentes na prática em si, visto que a investigação artística segue para além de uma temporada de estreia e à observação atenta e contínua do material criado solicita e torna visível outras possibilidades ainda não amadurecidas. As restrições de recursos financeiros tanto para a aquisição material quanto para o alargamento temporal do processo de criação tem impactos nítidos na criação artística; ainda assim, nos valem de formas possíveis de imaginar o que poderia para que possamos dar passos mais largos nas criações posteriores.

A pergunta elaborada por Goepp, em 1928, sobre o que há de teatral no figurino, precisaria ter sua resposta - ou *filosofia*, como sugere a autora - reelaborada de tempos em tempos, considerando que a própria cena se atualiza com frequência notável. Não posso deixar de me espantar com ler um questionamento escrito a quase cem anos atrás, antes mesmo dos termos *teatralidade* e *performatividade* se popularizarem tanto nas discussões sobre as artes da cena, e que se apresenta tão potente para as pesquisas de hoje. Mas, quando analisamos os efeitos das formas de uso, criação e observação do figurino na história do teatro - inclusive considerando as práticas ritualísticas que precedem a estrutura teatral convencional e ocidental - nós podemos notar duas características preponderantes: o vestir na cena (e no ritual) como uma forma de *transformação* do corpo ou de *transfiguração* do corpo; onde um opera sobre o corpo-sujeito e o outro sobre o corpo-imagem. A questão é que esses efeitos nos levaram a perceber o figurino como uma área visual da cena, como um elemento de um quadro que precisamos interpretar. Junto disso, a aproximação entre o figurino e a moda pela partilha comum do mesmo radical, a roupa, fez com que muitas operações desse sistema fossem replicadas na cena como se a diferença se desse apenas entre vestir uma pessoa e vestir uma personagem. Só que, a partir disso, temos um problema: a cena não é uma arte visual - apesar de conter imagem. A cena não é semelhante ou equivalente a uma pintura, e se os elementos cênicos aparecerem na cena a partir da lógica pictórica de apresentação unitária, eles tendem a desaparecer na percepção do público no desenvolver da própria encenação.

O que pode fazer o figurino manter-se na percepção do público é, justamente, a elaboração da teatralidade pela atenção à sua relação intrínseca com o tempo. O figurino não acontece apenas como vestimenta que o ator ou a atriz põe sobre seu corpo no camarim, ele acontece durante a encenação e a encenação acontece no tempo.

O figurino permanece estritamente visual quando eu elaboro a relação dele apenas com o corpo e com o espaço, elenco seus objetos e faço ele decantar na matéria. Entretanto, a cena se materializa numa continuidade temporal, ela não se interrompe e portanto precisa ser criada e apresentada nessa lógica. Diferente do cinema, que apesar de apresentar uma ilusão de continuidade temporal ao público durante sua exibição, ele possui uma lógica de criação pela interrupção contínua a fim de produzir uma variedade de cenas a serem editadas posteriormente.

A defesa pela observação da temporalidade do figurino atravessa a criação, a crítica e a pedagogia; para que possamos observar a linha de continuidade de imagens que o figurino vai produzindo do início ao final da peça. Observá-lo no tempo pode nos permitir ter uma resposta para a pergunta: qual o efeito do figurino na cena e qual o efeito do figurino na história do teatro, da dança, do circo e da performance? E, talvez, assim, a gente possa libertar o figurino do exercício puro de interpretação de seus signos, para que possamos percebê-lo, senti-lo, criá-lo e analisá-lo a partir de sua materialidade - que não é a materialidade da roupa em si, mas é, principalmente a própria materialidade cênica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADVERSE, A. **Moda, moderna medida do tempo: o Futurismo Italiano e a estética do efêmero**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

ALICE, T. Re-Enactment como prática artística e pedagógica no Brasil. *In: Emisférica*. e. 8.1. 2011. Disponível em: <http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/O-Re-Enactment-como-Pratica-Artistica-e-Pedagogica-no-Brasil.pdf> Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

ALPHEN, E. Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história. **Arte & Ensaios - Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**. p 93-103. 2006.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ATENCIO, D. A abstração nas artes. *In: Revista Farofa Crítica*. v. 3. n. 1. Natal, 2023. Disponível em: <http://www.farofacritica.com.br/revista/conteudo/592/a-abstracao-nas-artes> Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

ATENCIO, D. **Teatro diagramático: o pensamento abstrato na prática do artista-cientista**. 2023. 392 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2023.

AUSTIN, J. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARBIERI, D.; ISAAC, V.; PANTOUVAKI, S. Costume as an agent for ethical praxis. *In: Studies in Costume & Performance*. v. 5. n. 2. p. 145-152. 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/348984884_Costume_as_an_agent_for_ethical_praxis. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

BARBIERI, D.; PANTOUVAKI, S. Towards a philosophy of costume. **Studies in Costume & Performance**. v.1. n. 1. p3-7. 2016. DOI 0.1386/scp.1.1.3_2. Acesso em: 02 de fevereiro de 2024.

BARTHES, R. Las enfermedades de la indumentaria teatral. *In: BARTHES, R. Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOCCARA, E. Figuras de arte: a reconstituição dos figurinos do Ballet Triádico. *In: VIANA, F.; MUNIZ, R. Diário de pesquisadores: traje de cena*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

BOCCARA, E.; CARVALHO, A. Ballet Triádico da Bauhaus: pesquisa, experimentações e execução. Reflexões e registro do percurso de uma reconstituição. *In: Iara - Revista de*

Moda, Cultura e Arte. São Paulo, 29 de abril de 2009. Disponível em: <https://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/index.php/ballet-triadico-da-bauhaus-pesquisa-experimentacoes-e-execucao-reflexoes-e-registros-percurso-de-uma-reconstituicao/> Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

BOIS, Y. **Pintura como modelo.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BORBA, F. (org). **Dicionário UNESP do Português Contemporâneo.** Curitiba: Piá, 2011.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidades.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, F. **A moda e o novo homem.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

CARVALHO, F. **Experiência n. 2:** realizada sobre uma procissão de Corpus Christi. Uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CLARK, L. **Da supressão do objeto (anotações).** Rio de Janeiro: Navilouca, 1975.

DAMISCH, H. Oito teses a favor (ou contra) uma semiologia da pintura. **Arte & Ensaios - Revista do PPGAV/EBA/UFRJ.** n. 24. ago. 2012.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo.** São Paulo: Braziliense, 2007.

DELEUZE, G. O ato de criação. *In: Folha de São Paulo.* Seção Traffic. São Paulo, 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIÉGUEZ, I. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. *In: Revista Sala Preta.* v. 14. n. 1. p. 125-129. São Paulo, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p125-129>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

DINIZ, C. **Vestíveis em fluxo:** a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea. 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/7890/1/disserta%c3%a7%c3%a3o%20numerada%20vers%c3%a3o%20final%20vers%c3%a3o%20pdf.pdf>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2024.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *In: Revista Sala Preta.* São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

FÁVERO, Mateus. **Da pergunta à cena:** perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa. 2022. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de

Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
doi:10.11606/D.27.2022.tde-29112022-120351. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

FERREIRA, A. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FISCHER-LICHTE, E. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abadae Editores, 2011.

FRIQUES, M. S. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadros estruturalistas de Rosalind Krauss. *In: PÓS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 12. n. 25. p. 166-204. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/26515>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. *In: Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GOEPP, E (1928). An essay towards a philosophy of costume. **Quarterly Journal of Speech**. Elizabeth Goepf. n. 14, v. 3. p. 396-411. 2009. DOI 10.1080/00335632809379754. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRIFFERO, R. **La dramaturgia del espacio**. Santiago: Ediciones Frontera Sur, 2012.

GUMBRECHT, H. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed; PUC-Rio, 2010.

HISSA, C. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

JOBIM, S. O valor e a filosofia da indumentária no teatro - 9 de agosto de 1950. *In: VIANA, F. (org.). Almanaque da indumentarista Sophia Jobim: um guia de indumentária, moda, reflexões, culinária, imagens e anotações pessoais*. São Paulo: ECA/USP, 2020.

KRAUSS, R. A escultura em campo ampliado. Trad. Elizabeth Baez. *In: Gávea - revista do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*. v. 1. n. 1. p. 128-137. Rio de Janeiro, 1984. Disponível em: https://www.academia.edu/11027941/Escultura_em_Campo_Ampliado_Rosalind_Krauss . Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

KRAUSS, R. Sculpture in the expanded field. *In: October 8*. v. 8. p. 30-44. Nova York, 1979. Disponível em: https://www.academia.edu/35027418/Sculpture_in_the_Expanded_Field Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

MATISSE, H. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MATRICARDI, M. Luxo, elegância e sofisticação: performance, etnografia experimental e distúrbios subjetivos. *In*: MACARA, A.; BATALHA, A.; MORTARI, K. **Corpos (im)perfeitos na performance contemporânea**: livro de atas. Portugal, 2012.

MONKS, A. **The actor in costume**. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

NNADI, C. This artist is wearing his mother's clothing to promote social change in Ghana. **Vogue**. Nova York, 20 de outubro de 2017. Seção Fashion. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/serge-attukwei-clotney-my-mothers-wardrobe-project> . Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

PANTOUVAKI, S.; MCNEIL, P. (org.). **Performance costume: new perspectives and methods**. 1. ed. Great Britain: Bloomsbury Visual Arts, 2021.

PEARCE, S. **Interpreting objects and collections**. Londres: Taylors & Francis e-Library, 2003.

PEDROSA, A. TOLEDO, T (org.). **Hélio Oiticica: a dança na minha experiência**. São Paulo: MASP, 2020.

PEIRCE, C. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PESTANA, S. **La Pocha Nostra: trajes de cena em performance**. 2019. 310 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-12062019-100635/pt-br.php>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2024.

PESTANA, S; VIANA, F. *Ixiptla*: interações entre corpo e traje de cena. *In*: **Pitágoras 500**. Campinas. v. 9. n. 1. p. 88-99, 2019. DOI: 10.20396/pita.v9i1.8655505.

PIRES, B. **O corpo como suporte da arte**. São Paulo: Editora Senac, 2019.

PRECIADO, P. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *In*: **Revista Estudos Feministas**, 19 (1): 312. Janeiro-Abril, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390>. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

RAMOS, A. **O designer de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

RIBEIRO, A. **Dress and morality**. Oxford: Berg Publishers, 2003.

RODRÍGUEZ, V.G. **O ensaio como tese: estética e narrativa na composição do texto científico**. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SANCHEZ, J. **La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias**. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

SARRAZAC, J. **Crítica do teatro I: da utopia ao desencanto**. São Paulo: Editora Temporal, 2021.

SCHLEMMER, O.; MOHOLY-NAGY, L. **El escenario en la Bauhaus**. Buenos Aires: Buchwald Editorial, 2022.

SCHLEMMER, O.; MOHOLY-NAGY. **The Theater of the Bauhaus 4**. Zurich: Lars Müller, 2020.

SCHLEMMER, O. **Escritos sobre arte: pintura, teatro, ballet - Cartas y Diarios**. Barcelona: Paidós Estética, 1987.

SILVA, A. J. **Figurino-penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena**. 2010. 182 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SILVA, A. J. **Para acabar com o “costume”**: figurino-dramaturgia. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Artes, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

SILVA, C.; COUTINHO, L. Figurino reverso: Sophia Jobim, do filme aos croquis. **A luz em cena**: revista de pedagogias e poéticas cenográficas. v.3, n.5. jun. 2023. Disponível: <https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/23557/15766>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2024.

SIMMEL, G. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltda, 2008.

SONTAG, S. Contra a interpretação. In: SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUSA, H. H. P. **Vestimentas em performance: composições em modos do corpo**. 2015. 133 f.. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: <https://acervo.ufrn.br/Record/ri-123456789-20059/Details>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2024.

SVENDSEN, L. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TAYLOR, D. Saving the live? Re-performance and intangible cultural heritage. In: **Études anglaises**. v. 69. n. 2. p. 149-161. DOI: 10.3917/etan.692.0149.

VIANA, F. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VIANA, F.; BASSI, C. **Traje de cena, traje de folguedo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

VIANA, F.; VELLOSO, I. **Roland Barthes e o traje de cena**. São Paulo: ECA/USP, 2018.

VIEIRA, J. **Dicionário Latim Português: termos e expressões**. São Paulo: Edipro, 2016.

WILDE, O. The philosophy of dress. **The New York-Tribune**. 1885. Disponível em: <https://archive.org/details/ThePhilosophyOfDress>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2024.