

Figurino E Fantasia

Costumes and Fancy

Vargas, Lisete Arnizaut de; Dra.; Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

lisete.vargas@ufrgs.br¹

Resumo

Esta pesquisa discorre sobre o processo criativo do figurino confeccionado em papel Kraft pelo coreógrafo Ivan Motta para a coreografia de Dança contemporânea “Ir e Vir” e a relação com a fantasia que este provoca no espectador. Percorremos alguns trabalhos de autores que pesquisam sobre a importância do traje de cena e demos voz ao coreógrafo em entrevista.

Palavras-chave: Figurinos de Dança, Figurino e Fantasia, Figurino em papel.

Abstract:

This research discusses the creative process of unprecedented costume made of Kraft paper by choreographer Ivan Motta for the choreography "Ir e Vir" and the relationship with the fantasy that this provokes in the viewer. We have come some works by authors who research on the importance of costume and scene gave voice to the choreographer in an interview paper.

Keywords: Dance Costume Design, Costume Design and Fantasy Costume on of contemporary dance.

Esta artigo discorre sobre o processo criativo do figurino confeccionado em papel Kraft pelo coreógrafo Ivan Motta para a coreografia de Dança contemporânea “Ir e Vir” que teve sua estreia em Porto Alegre no mês de janeiro de 2014 e a relação com a fantasia que este provoca no espectador. Tem como objetivo principal analisar esta proposta e apresentar seus resultados. Para isso percorremos alguns trabalhos de autores que pesquisam sobre a importância do traje de cena e a percepção do espectador, e ainda demos voz ao coreógrafo em entrevista exclusiva onde nos conta como chegou a esta ideia, como desenvolveu a obra e os resultados a que chegou.

Ao iniciar nossa análise reconhecemos que o traje usado em cena é a veste da produção e deve ser o mais apropriado possível ao contexto. Roubine (1998) afirma que o bom figurino é aquele que respeita as regras da encenação proposta e interage com o

¹ Doutora em Dança pela Universidade de Barcelona-ES, Diretora da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), Pesquisadora do Grupo de Estudos em Arte, Corpo e Educação (GRACE), Diretora do Ballet da UFRGS, Especialista em Moda, Mídia e Inovação.

conjunto do espetáculo, não sendo este uma peça alheia à realidade da produção em todos os sentidos.

Para Viana (2007) o termo cenografia em sua origem etimológica significa desenho da cena. Para este autor o traje de cena é composto principalmente por seis elementos: cor, forma, volume, textura, movimento e origem. Quanto mais rico e intenso for o processo criativo na concepção visual de um espetáculo, mais interessante e adequado será seu resultado.

“Segundo Viana (2007) os elementos que compõem o trabalho do figurinista estão divididos em três grupos: no grupo 1- em primeiro lugar estão as opções estéticas do espetáculo e o estilo da direção e toda a equipe precisa destas diretrizes para trabalhar. Em segundo está o impacto visual e em terceiro o recurso financeiro (a quantidade de recursos financeiros disponíveis para o figurino, para que não haja surpresas e inviabilidades). No grupo 2 estão os itens (regras ou observações) que devem ser checados: em primeiro lugar as indicações do texto ou referências temáticas quando não houver literatura dramática. Em segundo e terceiro estão a iluminação e o cenário. Para que se possa estudar a relação do traje com a luz, as cores, as formas do espaço e devidas especificações. Mesmo que seja um projeto de iluminação e de cenografia, pois o grupo deve trabalhar em conjunto somando as particularidades de cada área. No grupo 3 estão os aspectos que o traje pode revelar em cena: espaço-localização espacial e geográfica, tempo- período histórico, clima e época do ano, hora do dia e ocasião, idade, sexo, ocupação, posição social e atividade e fatores psicológicos”(in PEREIRA, 2012).

O tema da coreografia “Ir e Vir” é o lúdico e o efêmero. Ao dedicar-se a este conceito, concluímos que o figurino em si poderia prestar a isto. Para tanto ele não poderia ser “útil” mas trazer em si a mensagem do frágil, do transitório.

Para Valesse (2003) a criação do figurino é um processo artístico, onde arte e design, e seus diversos aspectos, se reúnem para produzir um elemento comunicador. Pensar a arte e o design é pensar, também, nas transformações, nos processos, na recepção e nas interpretações possíveis, a partir de sua comunicabilidade.

Ivan Motta para esta performance convidou a bailarina Didi Pedone e a cantora Karen Wolkman para um diálogo entre voz e corpo, onde inicialmente não havia nenhuma proposta coreográfica. Apenas um roteiro de “conversa entre as artistas e com a ideia do uso do figurino confeccionado em papel”.

A bailarina começa em um determinado local da cena, dali passa para outro, improvisando com base em um roteiro bem definido. Toda vez que se vê esta coreografia nota-se que ela segue o mesmo roteiro, mas os acidentes que acontecem é que fazem a coreografia diferente e isso é que dá o prazer e a surpresa do inusitado.

Comenta o coreógrafo que convivia em sua sala de trabalho com um rolo de papel Kraft que sempre o intrigou no sentido da fragilidade do material e ao mesmo tempo sua resistência e sua natureza bem mais rude que os demais tipos de papel. Aceitou o desassossego e pensou na possibilidade de criar um figurino original. Foram utilizados 30 m2 de papel que em sua forma plana não passa de um retângulo, porém para a performance, este material é modelado no corpo da bailarina, preso por fita de demarcação, cuja pressão serve para sua sustentação junto ao dorso.



Foto 1: Ir e Vir – Fotógrafo Claudio Etges.

Segundo Artaud (1999), o figurino de teatro não é meramente uma roupa e sim um indispensável instrumento ritual para o ator, que através da solenidade do hieratismo poderia

lhe imprimir o duplo; o artista embrulhado em sua roupa passaria a ser uma efígie de si mesmo.

Ivan relata que enrolou a bailarina no papel como se fosse um bombom e aquilo foi tomando forma de algo de um período da moda que lhe interessa muito, que gosta muito que foi, em sua visão, muito charmoso para as mulheres nos anos cinquenta, que era o New Look criado por Christian Dior, aquela coisa muito Paris. E esta criação no papel ficou exatamente daquele formato, de um vestido que já tinha visto em algum momento da sua vida que havia gostado muito.

Ivan relata: “Eu disse...isso é muito feminino, tanto é que imitei aquele vestido, fiz até a alcinha transversal que o vestido tinha, e foi aí que a bailarina Didi começou a improvisar e a dançar”. Então o coreógrafo começou a dirigi-la naquilo que ela poderia fazer com o vestido de papel e a ideia que antes de tudo se queria falar sobre o instável neste momento a criação se mostrou perfeita para isso.



Foto 2: Ir e Vir – acervo do coreógrafo

“Na dança, deve se pensar, principalmente, num figurino que exige uma série de técnicas para não atrapalhar, de maneira nenhuma, o movimento do corpo”. (MUNIZ, 2004, pág. 217). A liberdade que o coreógrafo confere à bailarina para improvisar e criar também conta com a possibilidade de alterar o figurino de papel a partir desta movimentação. O material frágil pode, e deve nesta proposta, ser modificado pela ação do corpo dançante.



Foto 3: Ir e Vir – Fotógrafo Claudio Etges.

Ivan Motta fala que a ideia do papel é do vir a ser do bailarino, de ordenar as coisas, o sentido é sempre o mesmo, o estável que se torna instável. “Aquele vestido que criamos, se tu olhares de fora parece pedra, dependendo da luz que se trabalha”. Foram feitas cinco apresentações e na última, não foi proposital, mas parecia pedra. “Ao se movimentar se vê que é papel, mas se a bailarina ficar parada em cena, sem nenhum movimento parece pedra”.

“Se o espectador dá sentido ao que vê, conclui-se que toda imagem é parcial, pois depende de um ponto de vista, não sendo possível observar esse espectador sem levar em conta seus saberes, pois deles dependerão a apreensão dos sentidos produzidos pela cena” (ARAGÃO, 2012, p.84).

No movimento se vê que o papel é frágil e vai se tornando cada vez mais frágil à medida que a bailarina vai se movimentando, tanto que chega um momento em que o vestido se desfaz, intencionalmente, por que aquilo que não se desfaz por si só termina por rasgar.

A bailarina aproveita aquilo que sobrou do vestido rasgado, e são mais de 30 metros de papel, para fazer um caminho e caminhar por sobre aquele papel. Ela anda sobre este caminho e amassa sob seus pés, formando uma bola e com isso ela sai de cena por que esse transformar, aquilo que começa de uma maneira e termina de outra que é o interessante da coreografia, esse é o chamamento digamos assim.

Afirma Jean Davallon (1999, pp. 29-30) que imagem é produção cultural, uma vez que aquele que observa tem liberdade para dar significações a ela, passando da visão à compreensão. Também Aumont (1993, p. 114) comparte deste pensamento, afirmando que “o espectador é também um sujeito com afetos, pulsões e emoções, que intervêm consideravelmente na sua relação com a imagem”.

A "utilidade" criada por si próprio trás em si a mensagem não só artística mas também filosófica. E por isso ao final a bailarina rasga o seu modelo. É também uma forma de aceitação deste momento transitório e que ao mesmo tempo serve para revelar uma estrutura invisível por detrás da roupa, o corpo humano.

“Quando digo que todo visível é invisível, que a percepção é impercepção, que a consciência tem um ‘punctum caecum’, que ver é sempre mais do que se vê – é preciso compreender isso no sentido da contradição: é preciso não imaginar que ajunto ao visível perfeitamente definido como em-si, um não visível (...) É preciso compreender que é a visibilidade mesma quem comporta uma não visibilidade; na medida mesmo em que vejo, não sei aquilo que vejo”. (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 224).

“O visível é impregnado de invisível, e de tal modo que para compreender plenamente as relações visíveis é preciso ir até a relação entre o visível e o invisível” (Merleau Ponty, 1992, p. 269). Este jogo de cena, esta instabilidade, o movimento do bailarino, é que assume a importância do trabalho e que passa a ser seu foco. Então o figurino de acessório passou a ser o foco do trabalho e de como se pode destruir aquilo graciosamente.

“Do ponto de vista da direção, para o diretor Gabriel Villela, o traje liga o homem ao seu pensamento e à sua evolução. Afirma que no traje de cena está impresso um arquétipo e que este chega ao público, pelo sentido da visão, antes mesmo que a palavra (...) Seu processo de direção está diretamente ligado ao processo de criação de figurino através de uma investigação epidérmica do corpo do ator e da pele da personagem. Para Gabriel Villela, o bom

figurinista é aquele capaz de identificar a qualidade de um bordado pelo avesso e o figurino é a matéria que veste a alma da personagem no palco.” (PEREIRA,2012).

A escolha das artistas foi de fundamental importância no resultado pretendido. A movimentação livre e improvisada da bailarina dentro da proposta e do roteiro criado, a direção desta movimentação pelo coreógrafo em sintonia com a voz cristalina e estudada da cantora induz a um diálogo em cena.

Na proposta desta performance as artistas buscam em sua interpretação a sensibilidade de perceberem-se em cena, conectarem-se e representar a ideia inicial da proposta, provocando uma fantasia do espectador.

Perceber seria como a fusão do sentir com a constatação do sentimento de tomar consciência de algo e configurá-lo de imediato, envolvendo os sentidos somados à introspeção mental. Como uma reação do corpo a algo que nos afeta não apenas no plano dos sentidos, mas no plano mental, a sensação seria o reconhecimento de diversas qualidades e seus efeitos sobre nós. (ARAGÃO, 2012, p. 76).

Este encontro tem como mediador o figurino de papel que produz fortes ruídos durante o dançar da bailarina e que nas pausas do movimento chama a atenção, até atingir um momento onde ambas mergulham na ação e a coreografia chega ao seu clímax no desfazer do vestido de papel, que acaba transformado em um caminho por onde passa o corpo performático e quase desnudo antes invisível detrás do figurino.

Este momento da coreografia provoca sensações diversas nos espectadores, pois segundo Aragão 2012 o olhar não é neutro: participa, se emociona, agrada, desagrade, afeta e é afetado. Explica esta autora que o olhar feito do visível e do invisível retém imagens fragmentadas, lembranças que guarda na memória: “vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos”, então, uma imagem é a representação e também algo que substitui, que “torna presente qualquer coisa ausente” (NOVAES, 2005, p. 20).

Ivan Motta reconhece que a confecção de roupa em papel tem larga aplicação na história da moda, ainda hoje é utilizado em escolas e cursos de design de moda, pois neste caso permite através da arte de modelar (tecnicamente denominado *moulage*) o desenvolvimento de uma visão crítica do produto em elaboração.

No Brasil durante o São Paulo Fashion Week 2004 o artista Jum Nakao apresentou uma coleção inteira de roupas todas em papel que são rasgadas e destruídas no final do desfile. Este é um trabalho de outra natureza que permite pouca mobilidade.



Foto 4: Ir e Vir – Fotógrafo Claudio Etges.

Ivan fala que no caso de Nakao “tu tens que desfilas, ficar quietinho ali, por que é um papel muito mais delicado. O papel que eu uso é um papel resistente, permite mais movimentação, é outra proposta”, não apenas de desfile e exibição, mas uma movimentação intensa com a ideia de transfigurar e não apenas destruir o papel.

Ivan relata que cada vez que esta coreografia é apresentada, acontece alguma coisa diferente por que também é este o objetivo. “É um diálogo entre a bailarina e a voz. E como se estabelece este diálogo? Pelo ruído do papel. Todo o diálogo é feito entre o som que consegue tirar do amassar do papel e a voz da cantora”. Esse diálogo que permite estas diferenças, às vezes uma usa mais tempo, outra menos tempo, mas sabemos que isso vai durar três a quatro frases no máximo, mas todo o limite está dentro disso e dando a liberdade de se movimentar como achar melhor.

ERROR: stackunderflow
OFFENDING COMMAND: ~

STACK: