



Entre Corpo, Dança e Figurino

Adriana Martinez Montanheiro

Para citar este artigo:

MONTANHEIRO, Adriana M. Entre Corpos, Dança e Figurino.
A Luz em Cena, Florianópolis, v. 1, n. 1, jul. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669010120210201>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Entre Corpo, Dança e Figurino¹

Adriana Martinez Montanheiro²

Resumo

Este artigo propõe investigar algumas das relações entre corpo, movimento, dança e figurino, sob a ótica do corpo como invólucro da alma, apresentando algumas reflexões que o cercam na filosofia e no movimento da dança. Será destacada a participação dos figurinos na dança e sua relação com a visualidade, ergonomia, materiais, volumes e espaço, dando ênfase conjuntamente a luz refletida na cena. Encontram-se também relacionados aos elementos pesquisados, algumas representações dos corpos nas danças clássicas, modernas e contemporâneas, caracterizados por seus devidos figurinos.

Palavras-Chave: Corpo. Filosofia. Dança. Figurino.

Between Body, Dance and Costume

Summary

This article proposes to investigate some of the relationships between body, movement, dance and costumes, from the perspective of the body as a wrapper of the soul, presenting some reflections that surround it in philosophy and in the dance movement. The participation of the costumes in the dance and its relationship with visuality, ergonomics, materials, volumes, and space will be highlighted, jointly emphasizing the light reflected in the scene. Also related to the researched elements some representations of bodies in classical, modern, and contemporary dances, characterized by their proper costumes.

Keywords: Body. Philosophy. Dance. Costume.

Entre Cuerpo, Baile y Estatuilla

Resumen

Este artículo propone investigar algunas de las relaciones entre cuerpo, movimiento, danza, y vestuario, desde la perspectiva del cuerpo como envoltorio del alma, presentando algunas reflexiones que lo envuelven en la filosofía y en el movimiento de la danza. Se destacará la participación del vestuario en la danza y su relación con la visualidad, ergonomía, materiales, volúmenes y espacio, enfatizando conjuntamente la luz reflejada en la escena. También se relacionan con los elementos investigados algunas representaciones de cuerpos en danzas clásicas, modernas y contemporáneas, caracterizadas por su vestuario propio.

Palabras clave: Cuerpo. Filosofía. Danza. Vestuario.

¹ Revisão realizada por Gabriel Vianna Moog

² Doutoranda em Teatro-PPGT UDESC. Mestre em Teatro-PPGT UDESC. Especialista em Moda: Criação Produção de Moda-UDESC. Graduada em Educação Artística-Habilitação em Artes Plásticas-UDESC. Professora Efetiva do Curso de Bacharelado em Design de Moda-UDESC.

✉ amadrimartinez@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/4495803057814376>  <https://orcid.org/0000-0003-0456-8632>



Partindo de reflexões sobre o corpo, propõe-se com esta pesquisa, pensar na materialidade do corpo composto de alma, inteligência e desejos, no intuito de investigar mais especificamente o corpo em movimento na dança e sua relação com o figurino e com a luz refletida sobre ambos no espaço da cena.

Nas palavras de José Gil os corpos são invólucros que, no entanto, nada envolvem de visível. Invólucros paradoxais ainda em um outro sentido “porque encarnam a alma” (GIL apud PEIXOTO, 2008, p.143). Este corpo dotado de alma, carrega em si a capacidade de se comunicar e interagir de várias maneiras com o espaço físico e virtual e sua existência física, da mesma forma, torna possível o contato com outros corpos, de maneiras diversas. Seja por meio da fala, do olhar, da audição, do gesto, do movimento, ou até mesmo do silêncio e da estagnação, o corpo afeta e é afetado por outros corpos, que com ele se comunicam e se expressam. Merleau-Ponty (1999) menciona em seus estudos, que a espacialidade do corpo se relaciona com profundidade e afetivamente com o espaço a sua volta, não como um objeto qualquer no mundo, mas como um meio de comunicação com ele.

Louppe (2012) identificou o corpo como sendo uma ferramenta do saber, do pensamento e da expressão, um organismo repleto de consciência, que se pauta continuamente em escolhas. O corpo do gestual, do movimento e da dança, é também o corpo da retenção e da parada, que antecipa todo movimento do bailarino. Corpo este, dotado de poética e munido de técnicas aprendidas, praticadas e conquistadas com esforço e tempo pelo bailarino, que são traduzidas como intensa comunicação corpórea.

A expressividade do corpo na dança se faz da união do corpo com as emoções, com o pensamento e com a percepção própria do mundo de cada bailarino. No entanto, a expressão plena, que está contida nesse corpo que dança, está atrelada profundamente a sua capacidade de experimentar as inúmeras emoções presentes em seu interior e assim conectá-las aos movimentos corporais.

A fluência dessas emoções sentidas na dança, encontra-se, porém, em relação constante com o grande fluxo de informações e distrações presentes no cotidiano contemporâneo. Assim, é oportuno para o bailarino, conseguir driblar todo tipo de dispersão que alimenta o caos da vida atual, na tentativa de se desviar dos bloqueios nascidos nas interações profundas entre o universo interno e externo do bailarino. Buscar o devido ajuste e a concentração necessária para



que ocorra uma conexão mais profunda na experiência da dança é fundamental, a fim de que se consiga libertar do corpo, toda a fluidez da alma, transbordando assim, em expressividade.

O aprofundamento nas coisas, a concentração plena, aliadas à dedicação do bailarino, decorrem na transparência de seu interior sensível. Assim, práticas de exercícios que visem à concentração são relevantes para preparação dos bailarinos e costumam ser realizadas por intermédio de treinamentos próprios, utilizando a respiração profunda, alongamentos posturais e meditação. O bailarino necessita de grande liberdade para expressar-se em seus movimentos pois, mesmo seguindo uma coreografia previamente definida e ensaiada, que irá lhe guiar na geração de seus movimentos precisos, necessitará também da abertura de espaços para a fluência de sua espontaneidade.

Para Gil “se a tomada de consciência da tarefa a realizar com o corpo provoca em geral o seu fracasso, é porque não deixamos então o corpo suficientemente livre para efetuar por si só” (Gil 2005, p.158). A entrada da consciência de si próprio na mente do bailarino portanto, influi na geração de bloqueios em seus movimentos, assim como, na quebra da energia fluida e diálogos com as pequenas percepções do mundo.

Em contrapartida a essa consciência, a consciência do corpo para Gil (2005) está também no relaxamento da atenção exterior, que se dirige a certo corpo ou a um objeto na dança moderna por exemplo, onde a consciência relaxa a sua pressão, procurando acompanhar as linhas do movimento, tornando possível ao bailarino desta forma, se expressar no espaço com sua poética própria. Para Nietzsche a dança:

É inocência porque é um corpo de antes do corpo. É esquecimento, porque é um corpo que esquece sua prisão, seu peso. É um novo começo, porque o gesto da dança deve sempre ser como se inventasse seu próprio começo. Brincadeira é claro, pois a dança liberta o corpo de qualquer mímica social, de qualquer coisa séria, de qualquer convenção (NIETZSCHE apud BADIOU, 2002, p. 79).

Sendo assim, a dança está ligada a pureza do gesto do homem e sua naturalidade encontra-se isenta dos padrões convencionais que a limitam. Sobre este olhar, portanto, se entende que a dança é a representação da verdadeira expressão da liberdade e criatividade imaginativa da alma e o bailarino é quem dispõe dos movimentos e gestos para libertar o corpo das convenções impostas pela sociedade. O corpo na dança dá lugar a uma parte do inconsciente de si, liberando



a espontaneidade, o que o torna naturalmente expressivo, ao contrário do que ocorre com o corpo durante a realização dos movimentos habituais no cotidiano, visivelmente impregnados de consciência de si e mecanicidade.

Platão também apontou sua visão de que o corpo é um “veículo da alma” (PLATÃO apud REALE, 2002, pg. 183), fazendo crer assim que, o corpo do bailarino, liberta com seus movimentos, aquilo que está presente em sua alma, em seus desejos e afetos. E nessa profunda comunicação dentro do espaço cênico, surgem correspondências intensas entre os movimentos dos bailarinos e seus diálogos corporais e visuais, que se interrelacionam com a plateia em experiências libertadoras. Esta comunicação corporal e visual na dança, é amplamente intensificada pela presença dos figurinos sobre os corpos, e a eles imprimem informações em cores, texturas, volumes, movimentos, linguagens, signos e referências visuais de diversos tipos.

Gil comenta sobre as percepções dos bailarinos quando do contato entre eles, dizendo que “o bailarino tem uma dupla visão: a dos movimentos e dos ritmos microscópicos do seu par e a do seu movimento geral” (GIL, 2005, p. 136). Observando que o bailarino possui uma consciência plena de si mesmo, de seu corpo, de seus movimentos e intenções, da mesma forma que reconhece também, os movimentos dos outros bailarinos em relação aos seus, podendo assim, agir ou não sobre estes corpos e seus movimentos. Também o figurino, participa com intensamente da conexão entre corpo e movimento, principalmente por se encontrar em contato direto entre ambos, sendo assim, um elemento presente em toda a história da dança. “O figurino transborda naturalmente para o corpo do ator e tudo o que o cerca; ele se integra ao trinômio fundamental da representação (espaço- tempo- ação) iluminando assim seu movimento” (PAVIS, 2003, p.169).

O corpo do bailarino é matéria viva expressiva para o figurino, imprimindo a ele novos elementos e significados, anteriormente não percebidos na ausência desse corpo. O figurino é acionado a partir das formas do corpo que o preenchem e por meio dos movimentos expressivos que o corpo executa durante a dança, assim como, na relação com os demais elementos participantes da cena. Este conjunto em cena quando iluminado ganha outras expressividades, podendo ser alterado e reconstruído de muitas formas, em consequência das escolhas do iluminador e da equipe criadora. A luz aplicada sobre este conjunto de elementos visuais que compõem a cena, produz outras nuances visuais, sensoriais e emocionais.



Por meio do uso da luz cênica é possível realçar e até modificar, a leitura visual das formas e texturas dos materiais que compõem os figurinos, introduzindo também outras tonalidades e efeitos sobre a pele, a maquiagem e o corpo dos bailarinos, ressaltando ou mesmo inserindo elementos visuais construídos com a luz. Pode-se ainda, por meio da iluminação de determinadas partes ou detalhes do corpo e dos figurinos, aplicar focos de atenção específicos, no intuito de introduzir linguagens intencionais, imaginadas pelo coreógrafo, assinalando impressões e enfatizando maiores impactos visuais e emocionais à coreografia.

Também pelo uso da luz aplicada a cena, é possível enaltecer os volumes dos tecidos, introduzindo sombras ou ritmos visuais em figurinos e cenários, fortalecendo com maior profundidade a conexão de todos os elementos que constroem a visualidade da cena, interferindo com grande profundidade nas emoções transmitidas pelo bailarino e absorvidas pelos espectadores. O elemento do figurino, também chamado de traje de cena, como observa Viana (2014), é assim composto por todas as roupas que fazem parte de uma vestimenta completa e pelos acessórios de diversos tipos, tais como: sapatos, sapatilhas, perucas, meias, maquiagem, próteses, chapéus, tiaras; dentre tantos outros elementos que podem ser somados aos figurinos dos personagens e bailarinos, a fim de caracterizá-los.

Os figurinos são assim projetados, confeccionados ou mesmo escolhidos em brechós pelo figurinista, que é o principal responsável pela criação destes. O processo de produção de figurinos também costuma contar com a participação de outros profissionais ligados a outros departamentos visuais, que juntos compõem a caracterização, tais como: fabricantes de perucas, chapeleiros, modelistas, costureiras, maquiadores, cabelereiros, sapateiros, bordadeiras e tantos outros. Lembrando que todos os figurinos e caracterizações, deverão estar em consonância com as pretensões do coreógrafo, do diretor e também do cenógrafo; estando adequados ainda, aos movimentos que serão executados pelos bailarinos.

Para isto, é necessário que o figurinista conheça bem a coreografia para a qual criará, se aprofundando o quanto possível, nos movimentos corporais que serão executados pelos bailarinos, atendendo especificamente as ideias concebidas pelo coreógrafo, principalmente no que diz respeito a mobilidade dos bailarinos. Mobilidade e movimentos estes, que poderão ser tanto pensados pelo coreógrafo, para que sejam intencionalmente facilitados e fluidos, ou ao contrário, para que sejam dificultados e contidos através das modelagens rígidas ou incômodas



dos figurinos. Nesse sentido, a ergonomia dos figurinos deve ser bem pensada pelo figurinista, a fim de que as modelagens aplicadas na confecção dos trajes, possibilitem também o conforto, a expansão corporal e a transpiração dos bailarinos, se adequando perfeitamente aos movimentos que serão realizados durante a coreografia. Como afirma Ilda a respeito de ergonomia:

Em sentido amplo, pode-se afirmar que a ergonomia estuda os critérios necessários para adaptar o ambiente e os produtos às características humanas. [...] a ergonomia tem uma visão ampla, abrangendo atividades de planejamento e projeto, que ocorrem antes do trabalho ser realizado, e aquelas de controle e avaliação, que ocorrem durante e após esse trabalho. Para isso, aplica teorias, princípios e métodos, em aspectos relativos à saúde, segurança, conforto e satisfação, para preservar a vida humana (IIDA, 2005, p. 2).

Assim como deve-se procurar aplicar as técnicas mais assertivas de modelagem para cada tipo de traje de cena, este profissional deve também optar pelas melhores escolhas de tecidos e materiais a serem utilizados, levando-se sempre em consideração o comportamento dos materiais em movimento, como também sob o efeito da luz cênica escolhida, que poderá aquecê-los demais ou até queimá-los acidentalmente, causando transtornos ao bailarino ou mesmo alterando suas características visuais. O tipo de figurino criado pelo figurinista para a dança, irá variar bastante de acordo com o estilo de dança em questão e a escolha errada dos materiais para sua confecção, poderá prejudicar imensamente o movimento dos bailarinos e a sonoridade do espetáculo, que poderá ser prejudicada pelos chiados de certos tecidos e outros materiais.

A escolha das cores dos materiais e tecidos que irão compor os figurinos, são um fator muito importante nesse processo de criação, que conta também com a percepção do figurinista, quanto as texturas e estampas que serão utilizadas na criação de figurinos e acessórios. Deve-se sempre considerar para estas escolhas, as demais características visuais que conterão o espaço cênico, tais como o cenário, o tipo de palco, a distância da cena com o público e os tipos de luzes cênicas que serão utilizadas durante a apresentação. Deverá ser investigada ainda pelo figurinista, a ocupação espacial que os figurinos irão ter no local escolhido para a apresentação, observando-se sempre a relação destes figurinos entre si, durante toda a coreografia.

Cabe ressaltar também, que em muitas criações artísticas, “o figurino ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir características dos personagens” (COSTA, 2002, p. 38). Sendo o figurino um dos elementos de cena que mais fortemente participa da linguagem visual do espetáculo, ele influencia



profundamente na leitura da cena e na recepção do espectador. Cria-se boa parte da atmosfera da cena a partir do figurino, que são somados aos outros tantos elementos que com ele se comunicam, tais como: o som, a iluminação cênica, as imagens reproduzidas pelo audiovisual e principalmente a coreografia.

Os figurinos da dança, passaram por grandes alterações ao longo do tempo e vale destacar algumas destas mudanças, a fim de tentar compreendê-las em paralelo as muitas mudanças ocorridas na sociedade. “No Balé Clássico, originário das celebrações da nobreza europeia desde a Renascença [...], a relação roupa - corpo está centrada nas regras de comportamento social hierárquico” (CRUZ, 2012, p. 27). As bailarinas do período renascentista dançavam trajadas com vestidos pesados, máscaras, perucas e sapatos com saltos altos (MENDES, 2012, p. 44), figurinos estes que não eram nada confortáveis e que em nada facilitavam os movimentos da dança. Cruz também menciona os figurinos usados no início do Balé Clássico dizendo que,

No seu princípio nos séculos XVII e XVIII as bailarinas dançavam limitadas por suas roupas e apenas o sexo masculino tinha um figurino próprio que lhe possibilitava liberdade a seus movimentos. A bailarina Marie Sallé (1705-1756) suprimiu o penteado extravagante que as bailarinas usavam, bem como suas máscaras, e tentou, visionariamente, incluir a túnica no lugar do corpinho justo no traje da bailarina (usado ainda hoje pela bailarina clássica), o que não vingou e apenas no início do século XX obteve sucesso por intermédio da bailarina Isadora Duncan (CRUZ, 2012, p. 29).

O Romantismo por sua vez, trouxe inúmeras mudanças ao balé, modificando também seus trajes de cena. A partir de então, as vestes para este gênero de dança, passaram a seguir padrões clássicos, consagrando finalmente a sapatilha de ponta, peça essa muito desconfortável e prejudicial aos pés das bailarinas e o uso do traje branco denominado *jupe*, assim como sua versão mais curta, de saia denominada *tutu prato*, confeccionada geralmente com tecidos leves, como o tule em camadas que acentuavam a leveza da bailarina em seus movimentos.

O tronco do traje era confeccionado geralmente de maneira mais estruturada, remetendo aos espartilhos usados socialmente no período, com tecidos luxuosos e mais resistentes, tendo aplicados a eles, acabamentos delicados como bordados no tema trabalhado pela dança. As pernas passaram a ser desde então, a parte mais importante a ser mostrada neste tipo de dança, tendo a finalidade de deixar aparecer os passos elaborados do bailarino. Cabe destacar que ainda hoje, esse tipo de figurino é utilizado pelo Ballet Clássico, que se mantêm bastante rígido e atrelado as suas tradições.



Após o fim do século XIX, com o surgimento da dança moderna, muitas mudanças na dança e na relação com o corpo do bailarino se iniciam, em paralelo as inúmeras transformações ocorridas na sociedade Ocidental do período. “A dança moderna como movimento feminista veio reafirmar a tendência socialmente aceita de ser a dança uma atividade feminina” (CRUZ, 2012, p.33), associação esta, ainda muito frequente na atualidade, que abre muitos espaços para o preconceito de gênero na dança, muito presente na sociedade patriarcal e machista.

Isadora Duncan, coreógrafa e bailarina, nascida em 1877 nos Estados Unidos da América, buscou fazer renascer neste período, marcado pela mudança do século, o que para ela seria a verdadeira arte da dança, resgatando das referências do passado grego, o que ela definia como a beleza do movimento da natureza no corpo humano, aprofundando suas pesquisas no movimento do corpo na dança. Como expõe Ribeiro, Duncan estudou arduamente o Pensamento-Movimento Intenso, no intuito de repensar o que viria a ser a arte do futuro, concluindo então, que a dança havia perdido sua essência maior, a sua qualidade sublime de manancial e que a dança, através de sua liberdade natural de expressão, seria a materialização da mais verdadeira arte, a referência maior para todas as outras artes se nutrirem. Três das mais importantes bailarinas modernas, concretizaram a imagem da mulher transformada no início do século XX. Foi com Isadora Duncan e com as bailarinas norte americanas Loïe Fuller e Ruth St. Denis, conhecida por introduzir ideias orientais na arte, que se deram as mais profundas mudanças na construção dos figurinos desde então, em função da necessidade de se criar profundas conexões com as novas propostas de dança por elas apresentadas.

Os corpos movimentados por suas danças, tinham ocultadas muito mais as suas formas que não mais eram vistas como objeto a serem admirados, mas sim, como geradores de emoções. Utilizava-se em seus movimentos, muito mais o tronco, que estava ligado ao *chakra* cardíaco, os braços e a cabeça, em oposição à ênfase dada as pernas no Ballet Clássico. Ressaltavam com suas danças, toda a leveza e fluir da vida, através de seus movimentos livres, que quebravam com as regras posturais e sociais de sua época, aplicando o uso de seus modelos sensórios de movimento corporal, e assim, contrapunham-se aos motores rígidos e mecanizados da sociedade de seu tempo.

Duncan é considerada a pioneira da dança moderna no mundo, improvisando seus movimentos inspirados na natureza, deixando seus cabelos soltos e seus pés descalços. Os



figurinos usados por ela, eram inspirados em trajes gregos, sendo assim confeccionados com tecidos leves e finos, em tonalidades claras, que auxiliavam a bailarina a enfatizar toda a leveza e a liberdade de seus movimentos, tocando apenas o corpo da bailarina suavemente, sem delineá-lo. No mesmo período de Duncan, a bailarina Loie Fuller, executava sua dança da serpente, formando um furacão de panos ao redor de seu corpo. Esses amplos tecidos que lhe escondiam as formas do corpo, eram presos em seus braços e a bastões longos que o estruturavam e tinham como finalidade gerar movimentos orgânicos espiralados, trabalhando assim com a espacialidade, a camuflagem e a mudança da forma natural do corpo, por intermédio desses volumes que agigantavam sua figura.

No caso de Fuller, o figurino interferia completamente na sua coreografia, sendo um forte elemento auxiliar e essencial a sua performance de dança, que era ainda mais impactada, pela participação da luz cênica da qual ela era grande conhecedora. A luz era aplicada com intensidade diretamente voltada para seu amplo figurino, criando intensos efeitos coloridos e contrastes impactantes entre a luminosidade direcionada ao figurino e ao corpo, em oposição direta ao fundo escuro do espaço da cena; enfatizando ainda mais a formação de uma atmosfera mágica, nunca vista até então.

Inúmeros exemplos também marcam a relação intensa produzida pelos movimentos do corpo na dança contemporânea, em diálogos possíveis e conjunções específicas atreladas por vezes ao figurino e a luz cênica, nas quais, encontram-se presentes proposições de uma maior autonomia na construção de partituras coreográficas próprias, que são completamente distanciadas das regras do Ballet Clássico. Muitas dessas coreografias na atualidade, propõe a alteração das percepções de tempo, por meio da retenção e do esgotamento dos movimentos executados pelos bailarinos, criando métodos e procedimentos de pesquisa na dança, que são profundamente questionadores.

O grupo de dança contemporânea *BrainDance*, do coreógrafo Gilles Jobin, pertencente à geração *No Dance*, é um exemplo da aplicação de outras possibilidades de se realizar por meio do corpo e seus movimentos, a tradução de emoções densas, tensões e conflitos humanos. Em suas apresentações dramáticas, quebram-se completamente com as normalidades e tratamentos comuns dados aos temas.



Por meio de representações impactantes e austeras do corpo, fortalecem-se os contrastes dramáticos, intensificados ainda mais pelas oposições entre a aplicação da luz e a vasta escuridão. Propondo consonâncias nos diálogos visuais e sonoros, que são aplicados a cena, em muitos casos, nestes espetáculos, imagens são projetadas ao fundo, como também, a dança pode se apresentar exposta apenas pelos corpos dos bailarinos em movimento, projetados em telas.

Conjugam-se a esta poética do corpo, várias sonoridades específicas, em harmonia com a presença sutil dos trajes; muitos deles, bastante cotidianos, mas de significativa importância pela forma como se projetam como extensão do próprio corpo. Por vezes, apresentam-se somente partes destes trajes, os quais podem ser arrancados, cobrindo então, apenas parcialmente os corpos quase desnudados, fornecendo desta forma outros sentidos ao que resta do traje. Roupas quase mortas, são esvaziados de toda sua função útil, sendo preenchidas de outras significações, que vão muito além da própria roupa, tornando-se parte do corpo exposto em cena. Também por vezes, dialogam com o espectador, os próprios corpos nus dos bailarinos que apresentam na cena seus corpos como formas de figurinos pele, carregados de muitos sentidos e marcas próprias, em formas similares aos outros corpos, como também, totalmente únicos em si. Já o grupo de dança contemporânea de *Contato e Improvisação*, se caracteriza por realizar um trabalho gerador de forte conexão entre os corpos em movimentos de dança, descrita por Leite:

É um estilo de dança criado no início dos anos 70 criado por Steve Paxton nos EUA e que vem sendo desenvolvido em diversos países como uma prática cujos princípios trazem mudanças de padrões na dança e abordam atuais discussões sobre corpo, educação, questões de gênero, sexualidade, identidade e diferença (LEITE, 2005, p. 90).

Nesta prática de dança, a improvisação dos movimentos entre os bailarinos é ativada pelo contato permanente entre os corpos num fluxo contínuo e na mobilização dos pesos dos participantes, promovidos inicialmente pelo tato e ampliados pela flexibilidade entre os corpos, gerando contínuas alianças, sem que venha a ocorrer o isolamento ou a priorização de nenhum participante em relação ao outro durante o contato.

O plano de movimento constrói a imanência transformando todo o sentido consciente (expressivo, representativo etc.) em movimento que emerge a superfície dos corpos; e muda o sentido inconsciente em movimento virtual de comunicação e de osmose entre inconscientes (GIL, 2005, p. 142).



A crítica de dança Anna Kisselgoff (2000) comenta a respeito da parada do fluxo do movimento e das sequências espasmódicas ocorridas com frequência na dança contemporânea de alguns coreógrafos como David Dorfman e William Forsythe.

A percepção de um espasmo no movimento coreografado produz uma ansiedade crítica; é o próprio futuro da dança o que parece ameaçado pela erupção de um gaguejar sinestésico. Ante a uma interrupção coreográfica intencionada de um fluxo ou continuidade de movimento, a crítica oferece duas possíveis leituras: ou bem essas estratégias podem ser descartadas como “tendência” [...] ou bem podem ser denunciadas, mais a sério, como uma ameaça (LEPECKI, 2009, p.13, tradução nossa).

O estagnar do movimento na dança mencionado acima por Kisselgoff, coloca em questão esta nova tendência na dança contemporânea, na geração do incomodo e da angústia no olhar do espectador, diante da dificuldade em conceber a dança sem o movimento que lhe é inerente. A dança contemporânea alertou para as zonas que não controlam o discurso, “[...] partes do corpo desprovidas do poder de intervenção, incapazes de manipulação (ventre, tórax, costas, nuca, ombros)” (LOUPPE 2012, p.73). Neste sentido, a bailarina Trisha Brown, com suas coreografias, toca todas as partes de seu corpo, observando seus apoios, órgãos, pele e contornos, explorando pelo tato seu universo corpóreo. A dança contemporânea propõe também muitas vezes o uso de roupas cotidianas no lugar de figurino, assim como também, a colocação do corpo nu, visando fortalecer aspectos de naturalidade e proximidade com a vida real, criando uma identificação íntima com o espectador.

O “pôr a nu” é como “pôr à morte”, como se o corpo, desvestindo-se, se abandonasse às vertigens do nada e se separasse de toda aparência de ser ainda um sujeito. É o momento em que o corpo, na visão e no ato de ser visto, faz desaparecer a distinção sujeito/objeto (JEUDY, 2002, p.71).

Muitas vezes, o coreógrafo decide por explorar o figurino como um elemento significativo para a construção visual e dos movimentos da coreografia e do tema de sua pesquisa. Nesse sentido, a concepção de figurinos e acessórios construídos com a finalidade de alterar a corporeidade dos bailarinos, são realizados pelo figurinista em parceria com o coreógrafo, colocando o figurino, numa função essencial para a construção deste outro corpo na coreografia, transformando os movimentos profundamente, como pode ser percebido na Figura 1, nos figurinos do espetáculo de dança *Os Duplos* da São Paulo Companhia de Dança.



Figura 1: Figurinos criados por Jum Nakao para Os Duplos, da São Paulo Companhia de Dança



Fonte: guriaqueinventamoda.blogspot.com

Os figurinos de *Os Duplos*, foram desenvolvidos pelo artista plástico e estilista Jum Nakao, estabelecendo uma unicidade de gêneros, ao transformar corpos femininos e masculinos em esculturas vivas em movimento, por intermédio dos volumes geometrizados inorgânicos. Num espaço onde todos os seres são iguais e espelhados, os corpos compõem uma única massa humana que se transforma continuamente, anulando completamente as diferenças, como distinções de raça e classe social.

Como esculturas fragmentadas ou invólucros do corpo, ocupando a função também de cenografia, num caleidoscópio de formas, os figurinos de Nakao para este espetáculo, imprimem disfarces na organicidade humana, mesclando massas corpóreas individuais, em formas distorcidas abstratas. Nesse caso, “o ator (corpo) [...] é suporte pictórico ou é um corpo modificado por artifícios que camuflam sua natureza” (SILVA, 2005, p. 17). O simbolista suíço Adolphe Appia, também expôs sua visão sobre o assunto, dizendo que “o figurino segue preceitos da escultura e depende da movimentação do corpo, ou de outro dispositivo” (APPÍA apud SILVA, 2005, p. 25). Também a especial presença da luz participa dos efeitos visuais do espetáculo ao ser refletida em um ambiente escuro por meio de um quadrado de luz, preso ao chão, que ilumina



indiretamente os bailarinos e seus figurinos abstratos, gerando neles novas possibilidades a serem percebidas, em efeitos de sombras projetadas e focos de atenção no espaço e nas figuras. Os trajes nessa obra, cumprem a função de colaboradores da dramaturgia, ao participarem do processo de construção da narrativa do espetáculo, ultrapassando, portanto, a tarefa de caracterização de bailarinos.

Finalizações

Pretende-se a partir desse estudo abrir espaços para reflexões pautadas nas interações entre corpo, mente, alma, movimento e dança, num elo com o figurino e a luz em cena. Muitos estudos têm sido gerados ao longo dos anos envolvendo a compreensão dos vários aspectos relacionados ao corpo em movimento e a dança, relacionando para isto, pensamentos e práticas presentes no passado, no presente, bem como, na investigação dos caminhos possíveis para novas abordagens no futuro.

Dentro destas pesquisas, começam-se a abrir maiores espaços direcionados a apontamentos que relacionam a dança ao figurino, tema este ainda não muito explorado em obras acadêmicas do teatro e da dança, merecendo assim maiores aprofundamentos e reconhecimento, em abordagens mais específicas dentro de seu amplo território de possibilidades, técnicas e recursos. A forte presença visual do figurino na cena e sua participação como um elemento agregador e profundo da corporeidade na dança, sedimenta sua função de dispositivo sensorial e emocional para o bailarino e para o espectador. Inserindo aos corpos, outros volumes, texturas, cores e muitas sensações, que são percebidas através do tato, visão e peso que a eles se somam, conseguem instigar movimentos, alimentar criações coreográficas e influenciar na leitura do espetáculo, dentre tantas outras coisas.

O figurino tem auxiliado profundamente os bailarinos nas suas caracterizações externas e assimilações internas, facilitando desestabilizações ou fortalecimentos de gênero. Com ele é possível promover a desconstrução de formas corporais, podendo também com suas ferramentas: subverter, disfarçar, esconder, codificar, decodificar, unificar ou dinamizar o corpo em cena. Acredito que ele seja um elemento quase mágico dentro da cena, com habilidades intrínsecas de informar, fortalecer ideias, etnias, características temporais, psicológicas, sociais ou de costume, reveladas em muitos signos



Referências

BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COSTA, Francisco. A. O Figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, n. 8, agosto. 2002. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/775/8973/>. Acesso em: 24 de jul. 2015.

CRUZ, Maria Alice Ximenes. Figurino e Dança: Algumas Intersecções com a Moda. In: VIANA, F.; MUNIZ, R. (Orgs.). **Diário de Pesquisadores: Traje de Cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012, p. 27-38.

In: VIANA, F.; BASSI, C. (Orgs.). **Traje de cena, traje de folguedo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

GIL, José. **Movimento Total**: O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.

IIDA, Itiro. **Ergonomia: projeto e produção**. São Paulo: Edgard Blücher, 2005.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LEITE, Fernanda. H. C. Contato improvisação um diálogo em dança. **Movimento**. Porto Alegre, n. 2, 2005. v.11. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/viewArticle/2870/>. Acesso em: 24 de julho de 2013.

LEPECKI, André. **Agotar La danza**. Performance y política del movimiento. España: CDL/ Universidad de Alcalá, 2009.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MENDES, Francisca Dantas. A Dança do Corpo Vestido: Uma forma de expressão e comunicação. In: VIANA, F.; MUNIZ, R. (Org.). **Diário de Pesquisadores: Traje de Cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012, p. 39-49.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO Junior, Carlos Augusto. **Singularidade e Subjetivação**. *Ensaios sobre Clínica e Cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras Puc - Rio, 2008.

PONTY, Maurice Merleau. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Pontes, 1999.

REALE, Giovanni. **Corpo, Alma e Saúde**: O Conceito de Homem de Homero a Platão. São Paulo:



Paulus, 2002.

RIBEIRO, Almir. **Depois de Isadora Duncan nunca houve tanto mar**. São Paulo: Giostri Editora, 2019.

SILVA, Amabilis de Jesus. **Para evitar o “costume”**: figurino-dramaturgia. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Florianópolis, 2015.

Recebido em: 31/03/2021

Aprovado em: 19/06/ 2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Artes – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br