



CENA PARA UM FIGURINO: no corpo, no palco, na galeria

Desirée Bastos de Almeida

Este artigo apresenta as provocações que levaram ao desenvolvimento prático da dissertação de mestrado Cena para um figurino. Os espaços do teatro, das artes plásticas e da performance são perpassados pelo figurino teatral, a fim de trazer à tona outro olhar sobre a função e a potencialidade do objeto-vestimenta.

figurino
espaço
cena
colagem

O figurino-instalação: o espaço e a autonomia da imagem do objeto-vestimenta

Há dois anos encontrei-me diante de um grande desafio: desenvolver um projeto que produzisse um resultado até então inédito para mim, fruto da evolução de meu trabalho como figurinista, aliado ao suporte do trabalho de artistas como Tadeusz Kantor¹ e Oskar Schlemmer.²

Os caminhos de Kantor e Schlemmer foram escolhidos não por simples afinidade com seus pensamentos, mas também pelo desejo de reconstituir seus conhecimentos na possível renovação em meu trabalho artístico.

Sou figurinista e acredito que o figurino seja ao mesmo tempo objeto e signo entre os elementos que envolvem uma apresentação teatral. O objetivo primordial do figurino é apresentar as personagens envolvidas na encenação, e, para isso, utilizam-se signos que instaurem a mensagem almejada. O vestir, além de envolver o corpo, deve construir uma imagem. Quando o figurinista cria/propõe um figurino teatral, além do texto, várias histórias permeiam seu imaginário, para que outras possibilidades de leitura das personagens sejam criadas. A construção da personagem, portanto, está sempre caminhando entre os terrenos subjetivos e objetivos, a fim de delinear os contornos desse novo ser.

Ao concentrar o olhar no objeto-figurino – ainda que comumente pensado como um elemento que traduz personagens visualmente – isolando-o do sistema cênico, ele é deslocado da função de apresentar uma personagem para ser ele próprio o elemento de proposição da vivência artística. E passa, então, a ser visto como o objeto em si, cru, capaz de gerar projeções inconscientes no olhar de quem busca uma ima-

SCENE FOR A COSTUME. ON THE BODY, STAGE AND ART GALLERY | *This article addresses the provocations leading to the practical development of the Master's dissertation Cena para um figurino (Scene for a costume). The spaces of theater, visual arts and performance are pervaded by theatrical costumes, bringing to the fore another aspect on the role and potential of the object-dress.* | Costumes, space, scene, collage.

Cena para um figurino.
Tecido e elástico
Fonte: Eloy Machado,
2009, EBA/UFRJ,
Rio de Janeiro/RJ

gem especial. Dessa forma, é possível desenvolvê-lo de modo que tenha um espectro escultórico, ou seja, que forma, cor, materiais e aparência sejam os alicerces de sua construção.

Utilizando o figurino como elemento de fruição artística, iniciei uma pesquisa sobre a colagem e o objeto achado, observando como ambos afetam o figurino e, conseqüentemente, a leitura do espectador. Foi na colagem cubista e nas descobertas dadaístas que encontrei um meio de introduzir no figurino a artificialidade necessária para descolá-lo de sua mera função de representar e conferir-lhe autonomia na cena. A partir daí, ao invés de construir um figurino para uma cena, proponho uma cena para um figurino, oferecendo ao espectador mais possibilidades de leitura, com o intuito de enfatizar a visualidade da cena, além de buscar a representação da realidade.

O processo de *Cena para um figurino1* e *Cena para um figurino2*

Diferentemente das experiências de construção de figurinos para uma encenação teatral elaborada a partir de um texto, esse experimento consiste em instaurar um jogo, e não especificamente uma personagem. O figurino seria uma criação puramente plástica – sem conceitos atrelados a texto prévio – que poderia servir como texto imagético e como suporte para o corpo do ator/dançarino/performer. Até então, a ideia da cena para um figurino parecia simples, mas, pensar em como estruturar esse experimento gerou momentos de dúvidas e incertezas. Como ele seria? Com que se pareceria? Quem o iria vestir? Como seria apresentado?

Para tanto, contei com as referências dos trabalhos de Oskar Schlemmer e Tadeusz Kantor. No que se refere a Schlemmer, busquei tanto seu trabalho com a criação do corpo humano artificial – o que ele realizou em *Triadisches Ballet*³ – quanto

sua pesquisa sobre espacialidade,⁴ que o diretor desenvolveu à frente do teatro na escola da Bauhaus. Já no trabalho de Tadeusz Kantor, atraiu-me sua relação com objetos velhos, que, ele afirmava, já haviam perdido seu valor na vida, mas poderiam ganhar nova chance na arte. Além disso, Kantor desenvolvera pesquisa específica com figurinos – as embalagens⁵ – utilizando objetos descartados para vestir os atores, como numa grande colagem tridimensional, uma *assemblage*.⁶

A colagem⁷ transforma fragmentos de objetos em imagens únicas e múltiplas, propiciando olhar tanto o todo quanto as partes que o compõem, mantendo intactos os sentidos originais dos diversos pedaços. Ainda assim, essa técnica tem a potencialidade de formar um todo novo. “Deste modo, a sua função é tanto a de representar (ser parte de uma imagem) como de apresentar (serem eles próprios).”⁸ Assim sendo, analisando uma personagem podemos concluir que ela é também uma colagem de inúmeras referências. Portanto, a colagem torna-se ferramenta eficaz na criação de personagens, por tratar o todo considerando os elementos que o compõem.

Voltando ao figurino, aproprio-me dessa técnica para realizar minhas criações de modo que não façam parte apenas de uma reconstituição de época, mas de uma construção plástica. Ao retrabalhar os objetos em forma de figurinos, abro um leque infinito de possibilidades, com a intenção de gerar projeções variadas sob o olhar do espectador.

Construir um figurino autônomo, sem o comprometimento com a representação, induziu-me a apoiar minhas pesquisas nos atos dadaístas das resignificações. O projeto buscava um figurino criado a partir da concretude dos objetos achados que, deslocados de suas funções utilitárias, renascessem em forma de veste.⁹ Além dis-



Cena para um figurino1
Papel, metal, tecido,
plástico
Fonte: Desirée Bastos,
2009, EBA/UFRJ,
Rio de Janeiro/RJ

so, havia a procura da autonomia do figurino, a ponto de este carregar em si todos os componentes necessários à criação de uma cena, tornando supérfluos quaisquer elementos externos a ele. Patrice Pavis¹⁰ observa que o figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana que se desloca com o ator.

Inicialmente – em *Cena para um figurino1* – idealizei um figurino que fosse ele próprio cenário, luz, figurino e adereço. Gostaria que esse figurino fosse proveniente dos objetos largados, velhos, quebrados, com peças e partes faltando, mas que carregam uma dose de imaginação por ser repletos de resquícios e lembranças. Imaginava reencontrar a antiga vida daqueles objetos assim

como a alma daquelas histórias. Objetos que me acompanharam desde a infância, alguns que adquiri ao longo da vida, outros que apareceram simplesmente, mesmo em frangalhos, assim que colocados lado a lado, participaram do nascimento de outro objeto, de outra forma, sem abrir mão da bagagem do tempo. Esse figurino deveria impor um duplo olhar, ao mesmo tempo existencial e estrutural. Seu exterior convidaria o espectador a penetrar um universo sugerido pelos objetos nele contidos.

Para compor *Cena para um figurino1*, acumulei os objetos largados em minhas gavetas, estantes, caixas, meus armários e cantos. Cataloguei-os um a um: chaves, fechaduras, maçanetas, placas metálicas com orifícios, bolinhas de gude, câmera

fotográfica, mãos de manequim, cúpula de abajur, caixa de papelão florido, papelão velho, papéis de rascunho.

Utilizei-os para a construção do corpo artificial/figurino. Os objetos coletados foram deslocados de suas funções originais e recombinaados pelo método da colagem. Imaginei as possibilidades de ajuntamento das partes para criar uma forma “vestível”. A dureza de seus materiais impediu-me de costurá-las, de tramar suas matérias e uni-las sem introduzir um suporte rígido. Produzi um espartilho de papel mâché (como uma armadura) para alocar os objetos.

Busquei materializar um novo corpo, num procedimento que foi do sentimento à regra, da intuição à construção, do subjetivo ao objetivo, com a intenção de trabalhar o figurino como a própria imagem do homem, deslocada para o mundo da arte. A imagem que almejei em minha construção era a de uma espécie de manequim, um ser à imagem e semelhança do homem, oco, de formas artificiais e reaproveitadas, com a possibilidade de receber um recheio de órgãos humanos.

A construção do figurino de *Cena para um figurino2* desenvolveu-se de maneira distinta, embora aproximada daquela descrita para *Cena para um figurino1*, no que se refere à colagem de objetos (neste caso, roupas velhas), operando sobre suas potencialidades plásticas, agregando suas matérias com o propósito de construir uma figura autônoma – roupas que se podem entrelaçar e fundir em único “pacote”, um grande pacote maleável; e implicou selecionar, cortar, costurar, colar, moldar, dobrar, transformar, ressignificar, restaurar, unir, vestir.

Nesse segundo ensaio, utilizei com mais ênfase as propostas espaciais de Oskar Schlemmer. Icei o figurino por meios de elásticos presos no teto. Era uma espécie de instalação, uma figura abstrata, maleável para embalar, empacotar, enclausurar o

corpo com a matéria antes descartada. O figurino-embalagem, escultura oca suspensa no espaço.

As imagens obtidas foram bem díspares, pois embora tenha sido utilizado o mesmo procedimento (colagem), a natureza dos materiais empregados fez toda a diferença, no que concerne tanto à estrutura quanto às cenas decorrentes dos figurinos criados.

A performance

Cena para um figurino1

A segunda etapa da experimentação prática foi colocar o figurino em contato com o ator/performer/bailarino visando atingir a provável cena (ou as prováveis) para um figurino. Meu intuito era desenvolver os diferentes vieses que cada artista poderia apontar em sua atuação específica (nesse caso, um ator, um bailarino e um performer). Como não haveria tempo suficiente para construir o figurino e cada um dos convidados passar uma temporada de ensaio individual com ele, descartei a possibilidade de uma cena com três artistas; decidi que um só bastaria. Optei pela atriz Suzana Nascimento, pelo fato de ela também desenvolver um trabalho de contação de histórias muito interessante, bem como porque eu faria um figurino com colagem de objetos, e talvez fosse ela a mais indicada para traduzir em cena os pequenos conteúdos de memórias neles existentes.

No primeiro encontro com Suzana, o corpo artificial fundiu-se com perfeição a seu corpo humano. Dei-me conta de que não havia feito um figurino que poderia ser vestido por outras pessoas, pois focara meu processo no corpo e nas referências da “alma” de Suzana.

Em nossos encontros, discutíamos sobre as disposições dos objetos e as possibilidades apontadas por eles. Não havia regras de como deveria ser a cena. Procurei não a limitar em relação a ne-

nhum tipo de ação. Estávamos igualmente perdidas por não saber como “deveria” ou “poderia” ser a cena. Deixei-a divagar em suas próprias referências, histórias e imaginação.

Esse figurino possuía todos os elementos (palavra, som, movimento, luz, cor, forma), independentes uns dos outros. Se selecionássemos cada um deles para explorar suas possibilidades, poderíamos desenvolver muitas cenas. Essa extrema liberdade para criar dificultou ainda mais o andamento do trabalho, pois não tínhamos nenhuma certeza de estar no caminho “certo”.

Suzana criou uma cena de aproximadamente 30 minutos que seguia em forma de roteiro. Tudo estava planejado para ocorrer numa sequência específica, passo a passo, manipulando os objetos, contando suas pequenas histórias dentro de uma história central – como se ela fizesse uma narrativa a partir do estímulo dos objetos inseridos naquela veste.

Ao final da cena pude perceber que o fato de existir um roteiro diminuiu a possibilidade de se experimentar a multiplicidade do jogo da atriz com o figurino. O mecanismo que deveria funcionar era o da descoberta, do improviso, aberto a possibilidades, da experiência e, por que não, do erro. Isso talvez concretizasse de maneira mais satisfatória meu desejo de tornar o figurino o condutor da cena. Além disso, em dados momentos, a contação de histórias permitiu a indução da imaginação do espectador, abrindo caminho para um possível desvio da atenção à concretude das imagens por meio da fala. As palavras – por serem dispositivos autônomos¹¹ – fizeram com que a cena que acabara de ser apresentada pudesse ser refeita sem a presença do figurino.

A partir dessa primeira tentativa, foi compreendido que o figurino deveria estar ali, parado, e aconteceria o procedimento da “embalagem” do ator, as primeiras impressões, as primeiras descobertas, as surpresas e a poesia extraída nos momen-

tos menos esperados. Ele deveria ter sido feito para ser vestido por quem o quisesse vestir, deveria ser aberto. A forma do figurino estava engessada nas convenções formais do corpo humano, não havia possibilidade de explorar as entradas e saídas, era pouco versátil, apresentando forma única de vestir.

Para aproveitar o trabalho anterior de Suzana, decidi montar pequenos vídeos com trechos de sua performance. Na criação dos vídeos, decidimos suprimir a fala em prol da relação ação/objeto. Ao cortar a palavra, descobri a potencialidade dos elementos contidos no figurino, e a cena se transformou em troca entre ator e figurino. Suas imagens e seus mecanismos guiavam as ações. Eram cenas bem curtas, que conseguimos conjugar em dois pequenos vídeos, postados no youtube.¹² “Reconhecendo o valor da imagem como vestígio da ação, ela fez emergir o processo artístico vivo do quadro rígido da imagem”.¹³

A resposta para a construção da cena partindo de um figurino estava, com esse primeiro experimento, parcialmente resolvida. Foi, entretanto, constatada uma carência no que dizia respeito às provocações feitas pelos trabalhos de Tadeusz Kantor e Oskar Schlemmer. Era necessário um experimento mais dinâmico, que abarcasse de forma mais incisiva a transformação do espaço pela interação mais livre do corpo e da veste, como uma dança.

Cena para um figurino 2

Diante da experiência anterior, a segunda veste trabalha a cena como uma totalidade do espaço e do corpo a partir do corpo artificial, o figurino. Ligo esse figurino ao espaço por fios reais que tocam sua superfície e rebatem no espaço concreto da arquitetura, e o faço inspirada pela obra de Schlemmer, que estuda a transmutação do espaço pelos movimentos do corpo, por meio de linhas imaginárias. O corpo-figurino está ali, estáti-

Cena para um figurino2
Tecido e elástico
Fonte: Eloy Machado,
2009, EBA/UFRJ,
Rio de Janeiro/RJ



co, pendendo no lugar do acontecimento – a cena seria uma surpresa surgida da improvisação. Não haveria ensaio ou convivência prévia com a veste. Tudo aconteceria sob os olhos do espectador. Cada experiência seria uma cena verdadeiramente espontânea, irreprodutível e fugaz; um devir, como diria Kantor.

Trata-se de figurino único que se multiplica quando operado pelo corpo. Inanimado, é apenas o que é. Habitado, multiplica-se em esculturas vivas. São esculturas cinéticas que revelam sua cor e sua forma pelo movimento de quem o veste. Como nos *Parangolés* de Hélio Oiticica – objetos maleáveis, passíveis de serem vestidos, parecidos com capa ou manto, confeccionados com uma ou mais camadas de material brilhantemente colorido e que se revelavam a partir do movimento do corpo – o “vestidor” vem colaborar com sua fisicalidade. É um trabalho coletivo em que a veste tem papel fundamental, que não é vestir e sim servir como passagem para o corpo, é direcionar os movimentos, através de tubos e aberturas; é vestir o espaço.

O figurino é um, mas as pessoas que transitam por ele podem ser várias, pois trata-se de um figurino expandido, que comporta diferentes corpos e movimentos, e não de uma criação para um corpo específico; uma embalagem real por excelência que abriga o corpo humano para fazê-lo renascer em pedaços.

O movimento no espaço.

Andar, erguer-se, cair, girar, sincronizar e dessincronizar.

Sem enredos, sem roteiros, sem previsibilidade.

Ações concretas fragmentadas.

A infinidade de maneiras de articular o espaço de um corpo no espaço da cena.

O corpo (natural) segue tanto seus instintos como os do espaço; é a alma do corpo geométrico.

O figurino é finalmente uma *Kunstfigur*.¹⁴

Uma profusão de cores.

A marionete animada/inanimada, suspensa no espaço.

O espaço toca. O espaço torce. O espaço expande.

Essa experiência ratificou a importância de o “vestidor” estar sempre aberto às possibilidades do jogo, por estar no constante fluxo de agir e encontrar o novo, de estruturar esse novo em espacialidade. Os elásticos, por sua vez, desenhavam o espaço como em uma dança. Seus desenhos eram esculturas vivas, atravessadoras do espaço, enquanto o figurino tingia o recinto com suas cores inventadas numa constante evolução, como uma obra aberta.¹⁵

Considerações finais

O desejo de desconstruir a representação levou-me a desenvolver caminhos próprios de soluções visuais até então desconhecidos por mim. Nessa experiência, pude inverter a ordem dos fatores, colocando o figurino em primeiro plano na realização da cena.

Partindo da evolução de meus experimentos anteriores e de sua conexão com as experiências já depuradas de Schlemmer e Kantor, pude fundamentar a intuição e revigorar a técnica da colagem na criação de meus figurinos. A estrutura desse experimento como um todo trouxe a possibilidade de colocar o figurino no centro da proposição da cena, desviando-o de ser mais um objeto no conjunto cênico para tornar-se o objeto essencial da cena.

A cena aconteceu a partir do desejo de extrair a complexidade de um objeto tão interdisciplinar como o figurino, reforçando o encontro de artes plásticas, teatro e performance com objetivo único.

Referências bibliográficas

- ABRANTES, Samuel S. *Heróis e bufões – O figurino encenado*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.
- ANCHIETA, José de. *Auleum – A quarta parede*. São Paulo: ABooks, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A poética do espaço*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BASBAUM, Ricardo. Clark & Oiticica. In BRAGA, Paulo (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008: 111-116.
- BETHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. In INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977: 15-32.
- BRUSAK, Karel. Signos do teatro chinês. In COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves; GUINSBURG, J. (orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978: 341-358.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark* (catálogo). Barcelona: Fundação Antoni Tàpies, 1997.
- CRANDALL, Jordan. Anotações sobre Parangolés. In BRAGA, Paulo (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008: 146-150.
- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus – Archiv 1919-1933*. Köln: Taschen, 1990.
- ECO, Umberto et al. *Psicologia do vestir*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- GUINSBURG, J. O teatro no gesto. *Polímica*, n. 2, 1980: 5.
- HEGEL, Friedrich. *A fenomenologia do espírito*. São Paulo: Vozes, 2008.
- JANSON, H. W. *História da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. BABBLET, Denis (org.). *Tadeusz Kantor*. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP, 2008.
- KLEIST, Von Heirich. *Sobre o teatro de marionetes*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- KOBIALKA, Michal. Tadeusz Kantor (1915-1990). <http://grupocad.blogspot.com/2007/07/tadeuz-kantor-1915-1990-michal-kobialka.html> (consultado em 12.1.10).
- KOWZAN, Tadeusz. O signo teatral. In INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1970: 57-83.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. Em respostas às perguntas feitas pela equipe do Teatro Nacional de Chaillot. *L'Art du Théâtre*, 4, 1986.
- LOPES, Ângela Leite. O olhar de Orfeu: rumo ao teatro abstrato. *Arte e palavra: Orfeu*, 4, Rio de Janeiro, 1989: 49-53.
- MESQUITA, Cristiane. Roupas – território da existência. *Fashion Theory*, São Paulo, 2002: 115-129.
- NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009a.
- _____. *Oateliê voador/Vocês que habitam o tempo*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009b.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RATTO, Gianni. *Antitrato de cenografia*. São Paulo: Senac, 2001.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura, 1996.
- SCHLEMMER, Oskar; MOHOLY-NAGY, Laszlo; MOLNAR, Farkas. *Die Bühne im Bauhaus*. Frankfurt am Main: Florian Kupferbergverlag, 1964.
- SPERLING, David. Corpo + Arte = arquitetura. In BRAGA, Paulo. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008: 117-145.
- STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- WERNECK, Evelyn Furquim Lima. Concepções espaciais: o teatro da Bauhaus. *Percevejo*, n. 7, Rio de Janeiro, 1999: 44-60.
- WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WILSON, Elizabeth. Moda mágica. *Fashion Theory*, São Paulo, 2004: 1-9.

NOTAS

1 Tadeusz Kantor (1915-1990) artista polonês, pintor, cenógrafo, encenador, criador de happenings e performances. Em 1942 fundou o Teatro Clandestino e em 1955 sua companhia de teatro, Cricot2, que dirigiu até sua morte.

2 Oskar Schlemmer (1888-1943), artista plástico alemão, professor da Bauhaus, em que funda e coordena a área de teatro.

3 Schlemmer concebeu o *Triadisches Ballet*, que na verdade nada tinha de balé, tratando-se antes de anti-dança, autêntico rito construtivista, em que não importam o corpo humano, seu movimento e sua expressão, mas sim a figura inventada. No *Triadishes Ballet*, o figurino tem papel determinante, pois sua função não é instalar uma personagem, mas produzir uma figura, manifestar o ser espacial do corpo. É o que Schlemmer chama de figurino plástico-espacial. Seus figurinos, quando habitados, colocam o homem nos comandos centrais, tal como um “maquinista perfeito” que regia o espetáculo feérico para os olhos.

4 Schlemmer coloca o homem no cerne de toda criação artística: o organismo humano no centro do espaço cúbico do palco. Ele trabalha com a ideia de que o homem e o espaço se completam e se modificam. Com um estudo em que coloca linhas partindo do corpo humano e rebatendo no espaço, ele exemplifica as tensões criadas a partir do movimento.

5 Introduzidas no teatro de Tadeusz Kantor as embalagens consistiam na ideia de cobrir o ator com ‘realidade pronta’, ou seja, estender procedimentos artísticos da colagem ao corpo do intérprete. A técnica empregada recebeu o nome de embalagem, que, devido a sua sonoridade, foi comparada por Kantor à função da palavra colagem – uma operação plástica. Kantor passa então a “embalar” o ator, numa *assemblage* vestível.

6 http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=325, consultado em 20.1.2010. Colagens tridimensionais denominadas pelo francês Jean Dubuffet em 1953 *assemblage*.

7 Essa técnica já era conhecida antes do século 20, ainda que como brincadeira de crianças. O cubismo foi o primeiro movimento artístico a utilizá-la. Com o intuito de explorar um novo conceito de imagem, os cubistas – mais especificamente Picasso, Braque, Léger e Gris – nela encontraram maneira de sintetizar formas, linhas e texturas, utilizando imagens prontas retiradas de pedaços de jornal, papelão corrugado, embalagens de cigarros ou

quaisquer materiais que se enquadrassem na representação tencionada. O uso de elementos de texturas diversas na colagem estendeu-se, depois, ao domínio da escultura, vindo a influir em criações do dadaísmo

8 Janson, 1992: 683.

9 “Uma leitura simplesmente visual dessa imagem nova tornou-se impossível. Pela primeira vez na recepção da imagem aparece a necessidade do pensamento e da imaginação. Apenas sua presença ativa poderia organizar experiências puramente visuais (...) O momento no qual os dadaístas reconheceram que esse local saudável do ato de criação (isto é, a imagem) estava muito carregado por práticas cada vez mais complicadas, uma vez que eles as ignoravam sem piedade e fizeram do próprio objeto uma obra de arte – apenas pela escolha e o nome – esse momento foi uma verdadeira revolução. O ato de criação se transformou para outros domínios: os da decisão, da iniciativa, da invenção, na esfera mental. O objeto e a realidade reais e brutos fizeram irrupção na esfera dos valores estéticos, no terreno da ficção imagética, modificando completamente suas funções, ditando seus direitos e sua própria organização.” Kantor, 2008: 102-103.

10 Pavis, 2003: 165.

11 A fala é signo móvel, autônomo, capaz de criar espaços, objetos. A palavra pode ser proferida sem nenhum apetrecho e, ainda assim, ser entendida e abrir para nós um mundo ao nos colocar em contato com nossa imaginação. O gesto aceita a “fiscalidade” dos objetos; a palavra a extrapola.

12 <http://www.youtube.com/watch?v=QNYvl2SY6ZY> e http://www.youtube.com/watch?v=xX_BoRrtF8g

13 Kantor, 2008: 103.

14 *Kunst* significa arte, *Figur*, figura, ou seja, uma figura de arte.

15 Ver vídeo ou no youtube: http://www.youtube.com/watch?v=AZouU_KoU64 e <http://www.youtube.com/watch?v=zTs8UfseUIA>

Desirée Bastos de Almeida é cenógrafa e figurinista. Atua profissionalmente em diversas áreas de expressão – televisão, cinema, teatro, ópera, publicidade, dança e carnaval. Mestre pela EBA/UFRJ, desenvolveu a dissertação *Cena para um figurino sob a orientação da professora doutora Ângela Leite Lopes. Integra o Núcleo de Pesquisa em Artes Cênicas – NEPAC da EBA.*