

Vestíveis em Fluxo: investigação das materialidades na produção do corpo/ artista contemporâneo

Diniz, Carolina de Paula

Vestíveis em Fluxo: investigação das materialidades na produção do corpo/artista contemporâneo

Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 7, núm. 2, 2017

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463551072003>

DOI: 10.1590/2237-266063521

Outros Temas

Vestíveis em Fluxo: investigação das materialidades na produção do corpo/ artista contemporâneo

Des Habillements en Flux: recherche des matérialités dans la production du corps/artiste contemporain

Carolina de Paula Diniz I
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brazil

Resumo: O estudo trata do corpo em relação ao figurino no contexto das práticas cênicas contemporâneas. Interessa olhar para um modo de organização em que o corpo se relaciona de modo implicado aos elementos que o constituem, ou seja, o que venha a se relacionar com ele surge no processo e está intimamente relacionado à pesquisa de movimento. Problematiza-se, então, o figurino em sua ação como coautor e apresenta-se uma prática, nomeada Vestíveis em Fluxo, voltada para a exploração das materialidades a partir da relação entre o corpo, o movimento e o que se veste na produção da cena e na formação do artista.

Palavras-chave: Corpo, Dança, Figurino, Movimento, Vestíveis em Fluxo.

Résumé: Cette étude aborde le rapport entre le corps et le costume de scène dans le contexte des pratiques artistiques contemporaines. Nous sommes intéressés par un mode d'organisation dont la corporéité est impliquée aux éléments qui la composent. En ce cas, les questions que se posent dans le processus sont concomitantes à la recherche de mouvement. On problématise l'usage des costumes en tant que co-auteur de la scène dans la recherche nommée des habillements en flux, intéressée par la relation entre le corps, le mouvement et le costume dans création de la scène et dans la formation de l'artiste.

Mots-clés: Corps, Danse, Costume, Mouvement, Des Habillements en Flux.

Traçando o Percurso

O contexto que propiciou com que eu iniciasse minhas investigações no campo do figurino se configurou durante a formação acadêmica no curso de graduação em Dança. Em 2004, ingressei como intérprete/criadora no GDC¹, grupo no qual participei do processo de criação de duas obras² (Imagen 1; Imagen 2), e estas experiências foram as disparadoras das questões que aqui estão postas, pois, ao atuar como intérprete/criadora e figurinista, pude pesquisar e propor ao grupo, ao longo do processo de criação, experimentações das possibilidades relacionais entre peças de figurinos e a pesquisa de movimento, de modo que esse elemento funcionasse para além de sua potência caracterizadora e delineadora da visualidade do corpo na cena. Importante ressaltar que, desse modo, os elementos constituintes da cena não se impõem uns aos outros ou aparecem no final do processo, o que é comum quando se trata do figurino, mas atuam em relação uns aos outros, colaboradores da dramaturgia e não submetidos à supremacia do corpo como disparador da ação na produção da cena.

Revista Brasileira de Estudos da Presença,
vol. 7, núm. 2, 2017

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Recepção: 29 Fevereiro 2016
Aprovação: 12 Fevereiro 2017

DOI: 10.1590/2237-266063521

Copyright © 2017 Universidade Federal
do Rio Grande do Sul
CC BY



Pontuo que, apesar da minha experiência teórico/prática advir da dança contemporânea, as definições aqui apresentadas se referem às práticas cênicas contemporâneas em que pressupostos e delimitações encontram-se borrados, diluídos e expandidos. A dança, como prática cênica contemporânea, não é aqui compreendida como um gênero, mas como um campo de experimentações, o qual abarca uma heterogeneidade de possibilidades e procedimentos, os quais não podem ser encaixados em regras prévias de estruturação. Para Britto (2008, p. 16),

Não estando, como esteve o balé, comprometido com um conjunto fixo de passos conjugados segundo um padrão estável de dominância associativa; nem sendo, como foi a dança moderna, um campo de referenciação metafórica, a dança contemporânea expressa uma lógica não hierárquica entre corpo e mundo.



Imagen 1
E fez o homem a sua diferença. GDC (2004)

Fonte: Andrea Viana



Imagen 2
I-Linx. GDC (2006)

Fonte: Leda Muhamna

Desse modo, entre o figurino que veste o corpo para a dança e o que se organiza de modo implicado com os outros elementos, existem nuances, modos e vínculos diferenciados e possíveis e, no contexto das práticas cênicas contemporâneas, esses modos coexistem, pertinentes às especificidades de cada processo compositivo. Interessam aqui artistas e obras, de contextos e problemáticas distintos, que apresentam um modo implicado, relacional, não-hierárquico, voltado para a produção de um corpo elaborado a partir do jogo dialógico entre as materialidades que os constituem. Esses artistas delineiam o contexto para refletir acerca da dramaturgia contemporânea e argumentar em relação à proposição de um modo de investigação voltado para a exploração desse corpo relacional nos processos de criação e formação de artistas/pesquisadores, nomeado Vestíveis em Fluxo.

A proposta Vestíveis em Fluxo ganhou corpo a partir das minhas primeiras experiências como figurinista e se desdobrou na pesquisa desenvolvida durante o mestrado. A prática vem se delineando e sofrendo mudanças ao longo das minhas participações como coautora de obras de dança e, também, com a experiência como docente do Curso Profissional de Dança da FUNCEB³. Para este artigo, intenta-se apresentar a ideia de Vestíveis em Fluxo como uma prática voltada para a exploração de estados de corpo, qualidades de movimento e fluxos de ação a partir de uma relação implicada das materialidades do corpo e o que o atravessa no processo. A proposta é abrir um espaço de investigação das possibilidades relacionais entre corpo, figurino e objetos e provocar, instigar os artistas/pesquisadores, em formação, para outras possibilidades de produção do corpo em processos criativos, sem que seja necessário recorrer à fórmula dramatúrgica de “[...] um fazer baseado [...] em uma correspondência

biunívoca entre som e movimento, em figurinos-personagens, no cenário invólucro, na iluminação climática baseada em efeitos” (Setenta, 2008, p. 86), já inapta para dar conta da complexidade da atividade das práticas cênicas contemporâneas.

Modelando Materialidades Específicas

E porque, de fato, um objeto desperta os movimentos que contém em si, como veremos, toda a linguagem latente a que o fabrico e o manuseamento do objeto dão lugar, toda a relação do corpo com a matéria, é uma dança infinita cuja coreografia é tão antiga como o mundo (Louppe, 2012, p. 310).

Loie Fuller (1862-1928), na virada do século XIX, apresenta uma dança considerada espetacular na medida em que provoca um grande impacto nos artistas e na plateia, “[...] algo composto de luz, cor, música e dança, mais especificamente de luz e de dança” (Fuller, 1913 apud Sanchèz, 1999, p. 50) A artista estava, sobretudo, interessada em investigar “[...] as propriedades dinâmicas da cor, seus supostos efeitos sobre o organismo, os movimentos e as sensações que estimula” (Suquet, 2008, p. 509). O corpo de Fuller é prolongado com varetas presas aos braços, próteses que o expandem no espaço e, em giro constante, a artista produz um jogo simultâneo e contínuo entre corpo, movimento, luz e figurino, aparecendo e desaparecendo entre os tecidos e, a partir dessa configuração, metamorfoseia-se em formas naturais que são por ela definidas em doze movimentos (Imagem 3): A Orquídea, A Nuvem, A Mariposa, A Violeta, A Serpente, A Concha, O Vaso de Flores, A Flor de Lis, O Turbilhão, A Cavalaria do Fogo e A Libélula (Diniz, 2012).

A artista apresenta um fluxo de formas naturais, um jogo de cores e formas em movimento que corporificam a fugacidade e a instabilidade às quais delineiam a paisagem urbana do século XIX. Nesse contexto, a distância contemplativa do indivíduo no mundo está invalidada, exigindo-o uma participação ativa na construção da realidade. Fuller, em consonância com o ambiente, intenta com sua dança magnética, invadir o corpo do público com sensações. Sua dança poética e hipnótica só acontece nesse jogo de coimplicância e simultaneidade entre todos os constituintes da cena. O tecido branco, de tamanho e densidade específicas, reconfigura seu corpo em um espaço mutante, mutável, o qual funciona como extensão fluida que, vinculado ao corpo em movimento, projeta e esculpe a cor no espaço (Diniz, 2012).





Imagen 3
Serpentine Dancer. Loie Fuller (1896)

Fonte: Disponível online⁴

Outro artista, do início do século XX, que problematiza os desejos do homem moderno e veloz é Oskar Schlemmer (1888-1943). Pintor, escultor e designer, o artista dirigiu a seção de artes da Bauhaus⁵ e criou, em 1922, o Balé Triádico⁶ (Imagen 4; Imagen 5). Partindo das relações primordiais da natureza, Schlemmer foca seus experimentos na relação do corpo com o espaço, reconfigurando o design anatômico do corpo por meio de figurinos que alteravam seu volume, peso e espacialidade, limitando seus movimentos e exigindo um outro modo de se mover. Schlemmer, ao propor outras configurações para o corpo, afasta-se da representação mimética, ausentando-o de informações caracterizadoras como sexo, idade e, desse modo, aproxima-se das discussões inerentes ao seu contexto, caracterizado pela mecanização.



Imagen 4
Balé Triádico. Oskar Schlemmer (1922)

Fonte: Disponível online⁷

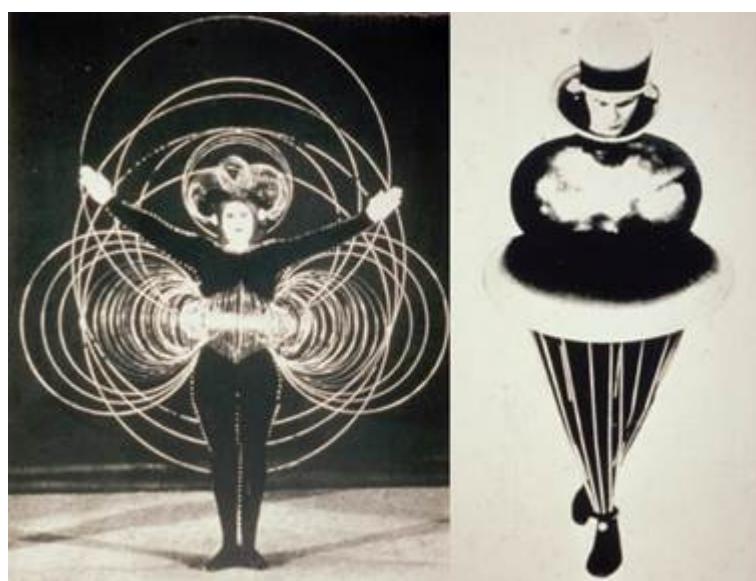


Imagen 5
Balé Triádico. Oskar Schlemmer (1922)

Fonte: Disponível online⁸

Suas proposições contribuem às discussões propostas neste estudo, pois afasta o figurino de sua função caracterizadora, da tradição naturalista/realista e propõe um jogo entre duas materialidades: o corpo anatômico e o corpo/estrutura produzido por meio de formas, cores e espacialidades triádicas. Desse modo, a relação entre corpo e figurino não se dá somente no sentido de exteriorizar informações acerca do contexto mecanizado da época, mas também ocorre uma relação que, anterior à recepção, se dá entre o corpo e a materialidade que se impõe a ele (Diniz, 2012). As estruturas vestimentares, propostas pelo artista no início do século XX, alteram a qualidade de movimento dos corpos, incorporando a mecanização generalizada própria do contexto moderno.

Alwin Nikolais (1910-1993), coreógrafo moderno, também interessa a esta pesquisa por celebrar uma estética do puro movimento em oposição à ênfase de caracterização narrativa e emocional, características de outros artistas modernos. “Eu não quero te ver, quero ver o espaço que provoca” (Tradução nossa)⁹. Com esta afirmação Nikolais sintetiza a mola propulsora de seus interesses artísticos (Imagen 6). Estabelece um vínculo indissociável entre corpo, movimento, figurino e luz, desumaniza os corpos e propõe um novo conceito de descentralização para a dança, em que o corpo deixa de ser o autor principal, transformando-se em mais um dos elementos visuais compositores da cena (Diniz, 2012).



Imagen 6
Noumenon. Alwin Nilolais (1953)

Fonte: Disponível online¹⁰

Percebe-se, por meio desses artistas, a emergência de corpos que não se organizam de modo independente, como disparadores/centralizadores da ação, mas, antes, estão implicados com outros elementos, estendem-se pelo espaço, diluem-se e recompõem-se em formas orgânicas, fluidas e coloridas, como na dança serpenteante e luminosa de Loie Fuller, movem-se a partir das limitações de um corpo mecanizado, produzido pelo Balé Triádico de Oskar Schlemmer, ou desumanizam-se, desdobrando-se em formas abstratas como nas obras de Nikolais. Ressalta-se, então, o interesse desses artistas em propor estruturas modificadoras do design, das possibilidades motoras e espaciais do corpo, produzindo metáforas, vinculações, mediações mais complexas na dramaturgia contemporânea.

Tramando o Corpo Relacional Contemporâneo

O pesquisador de dança contemporânea não se acha destinado a residir em um envoltório corporal que o determinaria como uma topografia: ele vive a sua corporeidade à maneira de uma ‘geografia multidirecional de relações consigo e

com o mundo', uma rede móvel de conexões sensoriais que desenha uma paisagem de intensidade (Suquet, 2008, p. 538).

Em distinção aos artistas modernos, percebe-se que as obras contemporâneas não tendem a se organizar a partir de uma lógica integradora, a qual resulta em uma propriedade em comum como, por exemplo, os corpos, propostos por Schlemmer, por Fuller ou por Nikolais, nos quais a relação implicada entre todas as informações configura uma propriedade final: um corpo mecanizado, um corpo transluminoso e um corpo desumanizado, os quais encarnam metáforas relacionadas ao contexto moderno. Na contemporaneidade, vê-se que as informações se organizam de modo sistêmico, produzindo uma interpenetração entre seus componentes constituintes, os quais extravasam seus limites e funções. Os corpos dos artistas, ao longo das performances, organizam, desorganizam e reorganizam informações por meio de uma relação dialógica e não hierárquica em que "[...] pronunciam um outro entendimento de corporalidade, não acrescentam, mas complexificam oferecendo outros canais para aquela dança expandir os vetores de suas possibilidades" (Britto, 2008, p. 136).

O entendimento de representação também é problematizado no sentido de que as imagens que os artistas produzem não se relacionam, necessariamente, com uma realidade externa ou interna, mas se constitui em uma experiência encarnada, produzida a partir da relação entre as materialidades do corpo e dos componentes da obra. Os artistas exprimem aquilo que os afeta, desapegados de critérios hierárquicos, corporificam os objetos com os quais se relacionam e provocam em cena um "embaralhamento da geografia dos códigos" (Mesquita, 2008, p. 46).

Essa compreensão implicada e não hierárquica dos constituintes da cena também é pontuada por artistas/pesquisadores das áreas de dança e teatro. Para Cohen (2001, entrevista online), a luz, em relação às proposições cênicas contemporâneas, "não se preocupa em iluminar, revelar, (mas é) sincrônica e orgânica com o evento", para tanto, busca-se nos processos criativos outros recursos de luz com o intuito de romper com os meios tradicionais. Ele propõe que a luz não seja um contorno, mas atue como um dos focos da criação, "[...] uma luz interna que não estetiza a obra" (Cohen, 2001). "Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual" (Greiner, 2005, p. 130), a autora afirma, com esse pensamento, que nas proposições contemporâneas, onde a performance ocorre deixou de ser o lugar, o cenário em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo, um outro corpo, com o qual se relaciona.

In-organic (2007) (Imagem 7), da artista carioca Marcela Levi, faz parte de uma trilogia, constituída por dois outros solos: Massa de sentidos (2004) (Imagem 8) e Imagem (2002) (Imagem 9). Nessa tríade, a artista constrói e configura a obra na relação entre o corpo e os objetos, relação esta que, segundo a mesma, não se estabelece por meio de um controle sobre os objetos, e, sim, por meio do que ela chama de relação recíproca, ou seja, ela não os manipula, mas se submete a eles, deixando-se afetar e investindo o corpo de sentidos os quais não se fixam (Diniz, 2012).



A relação entre o corpo e os objetos pode ser compreendida a partir do conceito de Subjetos, apresentado pela artista no release da obra In-organic, apresentada no evento Rumos 2006/2007:

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



Imagen 7
In-Organic. Marcela Levi (2007)
Fonte: Levi (2013)



Imagen 8
Massa de sentidos. Marcela Levi (2004)
Fonte: Levi (2013)

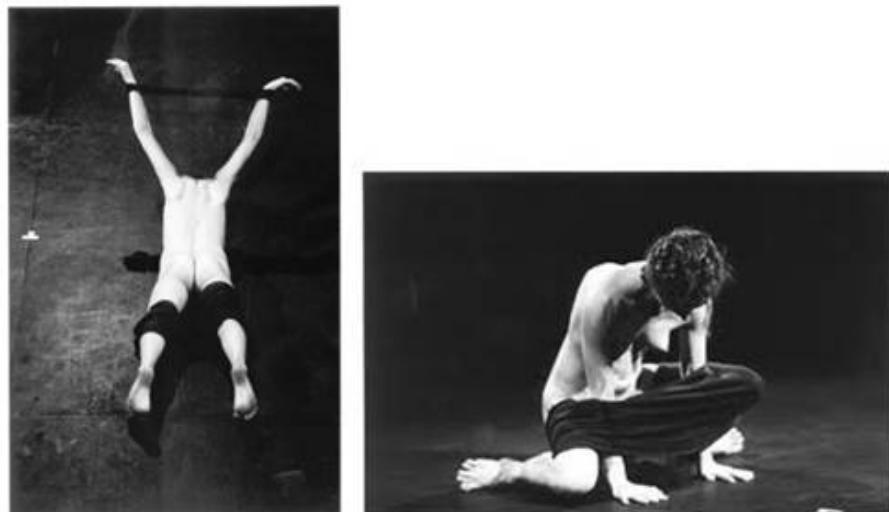


Imagen 9

Imagen. Marcela Levi (2002)

Fonte: Levi (2013)

Segundo a artista, a noção de Subjetos parte de uma ideia proposta por Roland Barthes, de que “[...] um corpo mais um objeto é igual a um terceiro termo, que não é mais o corpo, nem o objeto, já é uma terceira coisa” (Levi, 2011, entrevista). Para Levi (2011), ao utilizar metros de colar de pérolas (*In-Organic*); uma massa (*Massa de Sentidos*), uma blusa e um short (*Imagen*), figuras e objetos os quais já possuem um imaginário, ela produz um confronto com o corpo, um encontro que gera uma terceira coisa. Nesse sentido, o conceito de Subjetos, apresentado por Levi, propõe o entendimento de um corpo “permeável aos objetos com os quais ele lida”, o qual abandona “[...] a posição de totalidade e completude” e que “só se manifesta ao se deixar transformar” (Erber, 2009)¹¹. Sob a perspectiva de um corpo desprovido de uma aura mágica, cuja permeabilidade e incompletude permitem transformações, alterações e reconfigurações de sua plástica, a dinâmica relacional, proposta pelos artistas, evidencia, também, a questão da incompletude inerente ao corpo (Diniz, 2012).

Amarelo (2007) (*Imagen 10; Imagem 11*) é uma dança que se fez dançando. Os materiais envolvidos na peça vieram desta dança, de um corpo físico e imaginário em movimento. Eles se combinam gerando eventos-imagens, na contingência do fazer e desfazer, em camadas e dobras que se abrem entre performer e observador (Diniz, 2012). Em entrevista com a artista, realizada por Skype (2011) durante a pesquisa do mestrado, observa-se em algumas falas a intenção da artista em produzir um corpo relacional: “Na obra, partilho informações sensíveis: peso, toque, gosto, forma. É um convite a uma experiência”; “Toda a experiência no Amarelo se constituiu no sentido de criar esse terreno movediço em que as coisas vão se transformando, não chegam a se completar e já formaram outra coisa”; “Toda relação de movimento no Amarelo é construída na fisicalidade do tato, do contato com as coisas” (Diniz, 2012).



Imagen 10

Amarelo. Elisabete Finger (2007)

Fonte: Finger (2012)



Imagen 11

Amarelo. Elisabete Finger (2007)

Fonte: Finger (2012)

Em In-Organic e Amarelo, as performers estabelecem relações contínuas entre o dentro e o fora, entre corpo e objeto, tumultuando conceitos de fronteiras e as hierarquias. Para Marcela Levi, o que a veste em cena não se constitui em algo que ela simplesmente coloca em cima do corpo, mas é algo que, simbolicamente, sai como um suor do seu corpo (informação verbal), nesse sentido as artistas revelam em seu modo de construção e configuração a possibilidade de produzir sentido no entre. Se, para o pensamento moderno, tudo o que não corresponde ao sujeito humano está no estatuto de objeto e o mundo então é lido a partir da ação do sujeito sobre o objeto, na contemporaneidade “[...] é preciso tomar as coisas pelo que elas são capazes de produzir, pensá-las como coprodutoras do corpo” (Preciosa, 2005 p. 14). Portanto, as obras aqui apresentadas encarnam a relação dialógica entre as materialidades envolvidas para que, a partir do que está ali e o modo como está ali, produzir um corpo osmótico, fluido, permeável e mutável.

Alinhavando a Prática dos Vestíveis em Fluxo

Por que Vestíveis em Fluxo? “O que pode provocar um corpo nu de mulher e uma cabeça de boi juntos?” (Levi, 2011), essa provocação (Imagen 12) sintetiza o que se propõe com a prática dos Vestíveis em Fluxo, ou seja, a ideia é provocar o corpo pesquisador para o exercício do estranhamento e a exploração dos objetos na condição de “presença” e “reservatório de transformação”, como propõe Louppé (2012). Para a pesquisadora,

O regime de causalidades e a perspectiva linear que orientavam a construção de histórias da dança se revelavam cada vez menos capazes de dar conta da complexidade da atividade da dança contemporânea, e quando, por outro lado, a preocupação com a essência e com a utilização de uma terminologia já pronta por parte de reflexões de caráter eminentemente estético tendia a volatilizar a materialidade do movimento do corpo e, consequentemente, a não dar conta da sua capacidade inerente de gerar significação e de refletir o mundo (Louppé, 2012, p. 78).

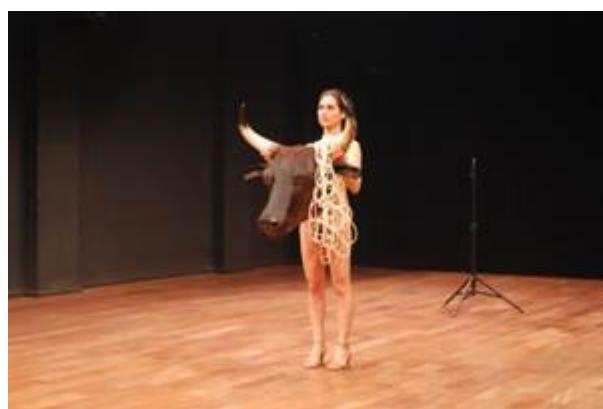


Imagen 12
In-organic. Marcela Levi (2007)
Fonte: Levi (2013)

No dicionário analógico da língua portuguesa (Azevedo, 2010), o conceito de materialidade se relaciona com as ideias de Existência, tudo que vibra e palpita, atualidade, presença, corporificação, substancialidade, massa, sangue, carne e osso, o corpo ritual de Artaud, corporeidade, forma, matéria bruta, transformismo, dentre outras ideias afins que dizem respeito ao corpo que se pretende ativar com a proposta dos Vestíveis em Fluxo. Em relação aos diferentes objetos que podem ser explorados a partir de sua materialidade, pode-se citar artistas que investigam objetos funcionais na construção de um corpo relacional, como a cadeira utilizada pela artista La Ribot, em que, vestida pelo objeto e uma placa escrita *Se Vende* (Imagen 13), explora a forma e a sonoridade do material implicada à pesquisa de movimento, simulando o ato sexual.



Imagen 13
Peças distinguidas nº 14. La Ribot (1995)

Fonte: Disponível online¹²

Materiais elementares como água, terra, areia ou um cacto (Imagen 14), como em Amarelo de Elisabete Finger.



Imagen 14
Amarelo. Elisabete Finger (2007)
Fonte: Finger (2012)

Peças de roupas como em Unfinished (1998) (Imagen 15), em que o artista Xavier Le Roy utiliza um vestido preto para transformar a configuração e representação do corpo.



Imagen 15
Self-Unfinished. Xavier Le Roy (1998)

Fonte: Disponível online¹³

Acredita-se que, ao explorar as materialidades, voltando-se para a investigação de outras formas para a plástica corporal, outros estados de corpo, outras qualidades de movimento que não aquelas vinculadas com a música, por exemplo, o artista problematiza e altera o referencial de corpo e de cena, apresentando outras possibilidades, as quais “[...] provocam algo além de uma percepção codificada e consciente. Elas convocam incômodos, estranhamentos, paixões, memórias intemporais, sensações sem nome” (Mesquita, 2008, p. 47). Interessa-nos a exploração desses incômodos, das memórias inscritas tanto nos corpos como nos objetos e, para argumentar em relação à prática dos Vestíveis em Fluxo, apresento duas experiências distintas, uma como coautora da obra Cordões¹⁴ e a outra como docente da disciplina Dança e Interfaces Artísticas, que discute a relação do corpo e os elementos da cena para os alunos formandos do Curso Profissional em Dança/FUNCEB, no semestre de 2014.1.

Vestíveis em Fluxo no Projeto Cordões

Primeiramente, é importante ressaltar que a minha experiência, desde 2004, com grupos e com performers contemporâneos, comprovou a complexidade inerente de se propor, no lugar de figurinos, a prática dos Vestíveis em Fluxo, na medida em que essa prática interfere diretamente na pesquisa de movimento e exige uma participação de coautoria, uma relação de coimplicância no processo de criação. Por esse motivo, também, ao longo do tempo fui questionando o papel de um figurinista num processo contemporâneo com essas especificidades, e percebendo, desde a pesquisa no mestrado, que esse modo muitas vezes é observado em trabalhos solos e não em grupos. Salvo em poucas experiências nas quais a proposta do performer ou do grupo esteve, decididamente, voltada para uma pesquisa colaborativa, aberta a interferências e desvios, essa proposição é permeada por dificuldades, as quais impedem, muitas vezes, que tudo ocorra de modo profícuo. Apresento então um contraponto

a essas questões com a experiência no projeto artístico Cordões, desenvolvido como um dos desdobramentos da pesquisa de doutorado da artista Carol Laranjeira, relacionada à manifestação popular do Cavalo-Marinho da região da zona da mata, no norte do estado de Pernambuco.

A pesquisadora, desde o início de nossa parceria, esclareceu que o seu interesse específico na manifestação estava relacionado aos estados corporais advindos da pesquisa de movimentos, da repetição e da exaustão. O que lhe interessava não eram os aspectos formais ou visuais, o código ou o desenho dos passos do cavalo-marinho ou do maracatu, mas o que essa dança gerava no corpo, os estados que produzia e a corporalidade suscitada na pesquisa desses estados. Para a artista, o figurino em Cordões seria o elemento responsável pela parte visual do espetáculo e que permitiria ao público vislumbrar o aspecto caótico advindo do cruzamento de diferentes informações, tal como passos, referências, cores, objetos, materiais que constituem a manifestação. O figurino também atuaria como um contraponto à sobriedade, qualidade imanente da pesquisa de movimentos da artista. Ao me convidar para participar do processo, a informação que a artista tinha era a de que as minhas proposições de figurino se relacionavam com a ideia de transformação dos mesmos ao longo da performance, informação que coadunava com os interesses da artista (Diniz, 2012).

A minha entrada ocorreu já no final do processo de criação de Cordões, em que os temas, as qualidades corporais já estavam definidas, a sequência das cenas já estava delineada, a trilha também já estava praticamente finalizada. A proposição dos vestíveis em Fluxo: uma blusa, confeccionada com tiras de malha cinza, as quais se organizavam em uma trama e cobriam a pele da performer e uma calça também cinza, cor escolhida por definir uma aparência urbana e sóbria, e uma peça, uma espécie de arco flexível, confeccionado com mangueira e arame e coberto por fitas, esta peça foi inspirada em um arco de fitas coloridas, um dos objetos utilizados pelos brincadores da manifestação. Para a obra, decidiu-se que as fitas do arco seriam confeccionadas com uma camada externa de tiras de malha de cor cinza, as mesmas utilizadas na blusa e na calça, criando um sentido de continuidade, e que sobreponham uma camada de tiras coloridas que com o movimento eram reveladas. Essas tiras foram confeccionadas com materiais distintos: o plástico que produzia uma sonoridade, fitas de cetim, fios brilhantes e outros cordões, profusão que remetia ao colorido e ao brilho presentes na manifestação. O arco era encaixado em várias partes do corpo da performer, cobrindo e revelando e transformava-se em capa, em saia, em coroa e em um rabo de animal ao longo da performance. A proposição dos Vestíveis em Fluxo, já na reta final do processo de criação de Cordões (Imagem 16), exigiu da performer uma atitude extra de disponibilidade, já que as peças interferiram diretamente na qualidade de movimento já desenvolvidos e organizados pela performer (Diniz, 2012).





Imagen 16

Cordões. Carol Laranjeira (2011)

Fonte: Eduardo Ravi

Para que a proposição apresentada fosse efetivamente incorporada à performance e não simplesmente acoplada ao corpo, o procedimento adotado pela performer foi o de escolher os momentos que fossem os mais apropriados para a interação e a transformação do corpo em cena. A proposta dos Vestíveis em Fluxo, ao mesmo tempo em que sugere qualidades e dinâmicas de movimento, por suas propriedades materiais, também produz imagens que afetam a corporalidade da performer, sem trazer, necessariamente, uma referência a personagens ou contextos específicos. Acredito que a experiência foi bem-sucedida, mesmo sem ter sido elaborado desde o início do processo de criação, principalmente, pelo efetivo engajamento da performer à proposta apresentada e por sua disponibilidade como artista em incorporar novas informações, trazidas por colaboradores e que, não necessariamente, foram previstas ao longo do processo. Fato este que acaba por relativizar as condições ideais para que a prática dos Vestíveis em Fluxo seja incorporada, de modo profícuo, a um processo criativo (Diniz, 2012).

Vestíveis em Fluxo: experimentos na formação em dança



Imagen 17

Experimento Vestíveis em Fluxo. FUNCEB (2014.1)

Fonte: Carol Diniz

A prática dos Vestíveis em Fluxo apresenta-se como um modo de investigar as relações produtivas e criativas das materialidades do corpo e do que o atravessa nos processos criativos dos artistas/pesquisadores em formação. Ao propor aos alunos formandos, do Curso Profissional em Dança/FUNCEB, a prática dos Vestíveis em Fluxo, tinha-se a intenção de provocá-los, em seus processos criativos, para o exercício de outros modos de organização da proposta coreográfica final (Imagen 17). Como já discutido anteriormente, a intenção era a de explorar um modo relacional, implicado, onde o corpo não ocupa, necessariamente, o lugar central das investigações, a música não está diretamente vinculada à pesquisa de movimento e que, qualquer elemento, seja a luz, o figurino, o ambiente, a trilha, pode atuar como coautor ou “topos de criação” (Silva, 2010) da obra. Considerar no processo de criação que “[...] o próprio objeto deixa de ser absolutamente cotidiano: torna-se uma espécie de enigma material de uso ambíguo” (Louppe, 2012, p. 311). A ideia foi convidá-los a ampliar o campo de exploração e conscientizá-los da responsabilidade pelas escolhas feitas ao longo do processo de criação.

Para Yvonne Rainer, “O objeto não pode ser motivado, apenas ativado” (Louppe, 2012, p. 306). Nesse sentido, um dos exercícios propostos para despertar o corpo e ativar os objetos é a exploração criativa das possibilidades do campo do vestir, por exemplo, o que pode uma saia para além dos seus sentidos sociais/culturais? Como ativar as suas potencialidades materiais? Propõe-se, ao longo da exploração, o exercício de atentar-se para a materialidade da outra presença, ou seja, forma, peso, cor, largura, comprimento, sonoridade, elasticidade, rigidez, textura da peça experimentada, e como essas informações alteram a plástica corporal e ativam qualidades de movimento, estados corporais e fluxos de ação. E, nesse jogo dialógico, não é possível identificar se a dança se faz ao vestir ou se o vestir se faz ao dançar.

Um outro ponto trabalhado com a prática dos Vestíveis em Fluxo é a questão da autonomia e comprometimento do artista em relação à sua obra, já que ele não está criando uma proposta cênica a partir de uma narrativa linear com regras pré-estabelecidas de “como fazer”. Assim como pontuou Finger sobre o processo de construção de Amarelo¹⁵ (2011), “[...] tudo ali é móvel, como tudo faz parte de um todo pelo qual eu sou responsável, quando eu estou criando esse meu trabalho, eu crio ele como um todo, como um microuniverso”. Esse microuniverso é gerido a partir de uma coleção de informações e revela o comprometimento do artista com as escolhas que constituem a obra, o artista decide ‘o que’ e ‘de que modo’ as informações se organizarão. A proposta dos Vestíveis em Fluxo, para a turma de formandos, se configurou numa experiência potente ao proporcionar aos alunos o que propõe Louppé (2012),

A identificação do sentido do coreográfico a partir do próprio material e dos estados de corpo que o instrumentalizam, muito mais do que unicamente a partir da articulação simbólica das imagens coreográficas ou dos mecanismos de uma ideologia, em ação através dos elementos figurativos que dela podem emergir (Louppé, 2012, p. 37).

Ao longo do semestre, os alunos foram explorando diferentes peças de roupas, experimentando possibilidades para além da forma/função social e cultural, concomitantemente foram desenvolvendo uma reflexão sobre seus processos e descobertas, organizados em um diário de bordo. Era visível, ao longo de todo a prática, a dificuldade de entrega a uma exploração criativa dessa qualidade. Muitos deles ainda se valiam da relação com a música para investigar a relação com a peça de roupa, enquanto outros, de fato, conseguiram explorar qualidades de movimento a partir da relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste, e aprofundar a pesquisa que culminaria na organização da obra coreográfica, produto exigido para a conclusão do curso. No caso da aluna Luana Layres, sua investigação (Imagem 18) extrapolou o caráter de experimentação de sala de aula e se configurou no mote de pesquisa para a produção de um solo apresentado no componente Práticas Solísticas, ocorrido no mesmo semestre em questão (Imagem 19). No processo criativo, a questão do feminino apareceu a partir da exploração de qualidades de movimento investigadas com um vestido.





Imagen 18

Luana Layres. Experimentação. FUNCEB (2014.2)

Fonte: Carol Diniz



Imagen 19

Luana Layres. Produção do solo. FUNCEB (2014.2)

Fonte: Luana Layres

Para Xavier Le Roy (2001, online),

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

Mesmo em meio a tantos estranhamentos (às vezes paralisantes) frente à proposição, posso afirmar a potência e relevância da prática, já evidenciada por tantos artistas ao longo da história, principalmente no contexto da formação do artista das artes cênicas, pois essa proposição está pautada no entendimento da feitura da obra como uma rede complexa de relações interdependentes e não como resultado da soma de todos os elementos envolvidos. Essa diferença produz um corpo que se organiza no presente, não a partir de códigos estruturantes de alguma técnica específica, mas a partir de uma relação osmótica com as potencialidades materiais do corpo e de tudo que o afeta na composição

da obra. Esse modo exige uma abertura para o campo das sensações e das potencialidades do corpo investigativo como intensidade e provocador de outros modos de se incorporar o mundo.

Recortando Finalizações

O que pode o corpo em relação ao que o veste? Ao longo deste artigo propôs-se olhar para as múltiplas possibilidades relacionais entre o corpo, o movimento e o que o constitui, apresentadas por artistas da dança, bem como artistas contemporâneos que transitam entre as linguagens cênicas. Loie Fuller investiga a potência das matérias puras, o fluxo das cores tingindo os metros do tecido branco em movimento e encarna a velocidade impactante e fugaz da modernidade. Os corpos de Oskar Schlemmer, com características abstratas, ilustram e incorporam as formas elementares para produzir um corpo mecanizado, enquanto Nikolais retira a supremacia do corpo e o incorpora em relação ao figurino e à luz para explorar outras possibilidades de sua plástica. Rosane Preciosa nos chama a atenção, ao abordar o pensamento e a arte contemporâneos, sobre a necessidade de uma relação singular com a vida, em que podemos vislumbrar como possibilidade “[...] nos estranhar, nos inquietar, dar passagem a outras configurações de nós mesmos, desmanchar as referências dominantes com as quais convivemos” (Preciosa, 2005, p. 37).

Nesse sentido, Marcela Levi e Elisabete Finger provocam, por meio da exploração das materialidades que atravessam o corpo, outras percepções e sensações da plástica corporal que advêm desse corpo, que só se completa ao se deixar contagiar, inclusive com a participação do público, e desestabiliza nosso entendimento de mundo ao exercitar outros modos a partir da desterritorialização dos fluxos, como propõe Deleuze. Ao olhar para esses artistas e refletir sobre o modo como se organizam, a partir da relação do corpo com os constituintes da cena, configura-se um espaço para o desenvolvimento e exploração da proposta dos Vestíveis em Fluxo. Uma prática que oriunda da experiência como figurinista/professora de processos criativos e também da emergência de outros modos de construção da dramaturgia no contexto das práticas cênicas contemporâneas e da formação de artistas/pesquisadores. Essa prática se configura então como proposta de ação, como exercício de liberdade, de autonomia e de comprometimento com o processo a partir da investigação de outros modos de se relacionar com o mundo, ao propor uma relação dialógica, relacional e não hierárquica entre sujeito e objeto. Desse modo, finalizo o artigo com a poesia/proposta de Manoel de Barros: “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma” (Barros, 1997, p. 11).



Referências

- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. Dicionário Analógico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- BARROS, Manoel. O Livro das Ignorâncias. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BRITTO, Fabiana Dultra. Temporalidade em Dança: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.
- COHEN, Renato. Entrevista. In: BOURGER, Christiane. Entrevista com Renato Cohen. Online, abr. 2001. Disponível em: <Disponível em: http://www.cristianebourger.com/_articles/articles_Bouger_Cohen_2001.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2016.
- DINIZ, Carolina de Paula. Vestíveis em Fluxo: a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea da dança. 2012. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- ERBER, Laura. Laura Erber entrevista Marcela Levi. Revista DEF-GHI, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <Disponível em: http://marcelalevi.com/brasil/artigos_e_criticas/defghi/>. Acesso em: 10 mar. 2016.
- FINGER, Elisabete. Website: Elisabete Finger. Brasil, 2012. Disponível em: <Disponível em: <https://elisabetefinger.com/projects/amarelo/>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- GREINER, Christine. O Corpo: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablumme, 2005.
- LE ROY, Xavier. Self Interview. 2001. Disponível em: <Disponível em: <http://www.xavierleroy.com/>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- LEVI, Marcela. Entrevista. In: DINIZ, Carolina Paula. Entrevista com Marcela Levi. Brasil, 2011. (Material não publicado).
- LEVI, Marcela. Website: Marcela Levi. Brasil, 2013. Disponível em: <Disponível em: <http://marcelalevi.com/>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- LOUPPE, Laurence. Poética da Dança Contemporânea. Lisboa: Contredanse, 2012.
- MESQUITA, Cristiane. Políticas do Vestir: recortes em viés. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PIMENTEL, Ludmila Cecilia Martínez. El Cuerpo Híbrido en la Danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais e Intermídias) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Politécnica de Valência, 2008.
- PRECIOSA, Rosane. Produção Estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida. São Paulo: Editora Anhembí Morumbi, 2005.
- SÁNCHEZ, José A. La Scena Moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias. 1999. Disponível em: <Disponível em: <http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- SETENTA, Jussara Sobreira. O Fazer Dizer do Corpo: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SILVA, Amabilis de Jesus da. Figurino-Penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena. 2010. Tese (Doutorado em Artes



Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SUQUET, Annie. O Corpo Dançante: um laboratório de percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. História do Corpo: 3. As mutações do olhar: O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008. P. 509-540.

Notas

- 32 Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Notas

- 1 Grupo de dança contemporânea da Universidade Federal da Bahia (UFBA), criado em 1965 por professores e alunos do curso de Dançarino Profissional. Atualmente o grupo, composto por alunos selecionados do curso de Graduação em Dança, contempla o princípio da indissociabilidade acadêmica, ou seja, a vinculação efetiva entre a pesquisa cênica e o ensino de disciplinas responsáveis pela preparação específica.

Notas

- 2 E fez o homem a sua diferença (2005) com direção coreográfica de Ivani Santana, e I-Linx (2006), sob a direção coreográfica de Leda Muhana.

Notas

- 3 O Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança foi criado em 1988 com o objetivo de capacitar jovens com conhecimentos e habilidades gerais e específicos na área da dança, visando à formação de profissionais aptos a uma ampla atuação, como dançarinos, intérpretes, produtores, coreógrafos-criadores e multiplicadores em dança. O curso tem duração de dois anos e meio, é reconhecido pelo Ministério da Educação (MEC) e já formou 26 turmas de novos profissionais, que vêm contribuindo para o cenário da dança da Bahia.

Notas

- 4 Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/449515606533603342/>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

Notas

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

Notas

- 6 O conceito de Triádico, segundo Pimentel (2008), “[...] surge da palavra triáde, porque são três bailarinos, em três partes de uma composição de uma sinfonia arquitetônica e também porque é a fusão da dança, do vestuário e da música” (Pimentel, 2008, p. 137, tradução nossa).

Notas

- 7 Disponível em: <<http://www.arteduca.org/galeria/mostra-bauhaus/ballet-triadico>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

Notas

- 8 Disponível em: <<http://anavoigporto.blogspot.com.br/2013/05/bale-triadico-part3.html>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

Notas

- 9 Yo no quiero verte a ti, quiero ver el espacio que provocas.

Notas

- 10 Disponível em: <<http://noumenonblog.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

Notas

- 11 Laura Erber, artista visual e colaboradora dos trabalhos de Marcela Levi, entrevistou a artista em 2009, para a revista DEF-GHI. A entrevista está disponível no site da artista: <<http://marcelalevi.com/>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

Notas

- 12 Disponível em: <<http://www.laribot.com/work/25>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

Notas

- 13 Disponível em: <<http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=en>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

Notas

- 14 Obra coreográfica da artista Carol Laranjeira, contemplada com a Bolsa Funarte de Residências em Artes Cênicas 2010.



Notas

- 15 Em entrevista por Skype durante a escrita da dissertação de mestrado, em 2011.

Notas

- 16 Contemporary dance group of Universidade Federal da Bahia (UFBA), created in 1965 by professors and students of the Professional Dancer course. Currently, the group is composed of students selected from the under graduate course in Dance, considering the principle of academic inseparability, that is, the effective linkage between the scenic research and the teaching of courses responsible for the specific preparation.

Notas

- 17 E fez o homem a sua diferença (2005) with direction of choreography by Ivani Santana, and I-Linx (2006), under the direction of choreography of Leda Muhana.

Notas

- 18 The Vocational Course in Dance was created in 1988 with the purpose of training young people with general and specific knowledge and skills in Dance, aiming to prepare professionals to be able to act in a broad range of activities, such as dancers, performers, producers, choreographers/creators and multipliers in dance. The two-and-a-half-year long course is recognized by the Ministry of Education (MEC) and has already graduated 26 classes of new professionals, who have been contributing to the dance scene in Bahia.

Notas

- 19 Available at: <<https://br.pinterest.com/pin/449515606533603342/>>. Accessed on: 14 March 2016.

Notas

- 20 School of design, fine arts and architecture that ran between 1919 and 1933 in Germany. The style, both in architecture and in the creation of consumer goods, was recognized by its functionality. The proposal of Walter Gropius, who directed the school until 1928, was the creation of highly functional products with artistic attributes.

Notas

- 21 The concept of Triadic, according to Pimentel (2008), “[...] arises from the word “triad”, because there are three dancers in three parts of a composition of an architectural symphony and also because it is the fusion of dance, costume and music.” (Pimentel, 2008, p. 137, our translation).



Notas

- 22 Available at: <<http://www.arteduca.org/galeria/mostra-bauhaus/ballet-triadico>>. Accessed on: 14 March 2016.

Notas

- 23 Available at: <<http://anavoigporto.blogspot.com.br/2013/05/bale-triadico-part3.html>>. Accessed on: 14 March 2016.

Notas

- 24 "Yo no quiero verte a ti, quiero ver el espacio que provocas".

Notas

- 25 Available at: <<http://noumenonblog.blogspot.com.br/>>. Accessed on: 10 March 2016.

Notas

- 26 Laura Erber, visual artist and collaborator of Marcela Levi's works, interviewed the artist in 2009 for the magazine DEF-GHI. The interview is available on the artist's website: <<http://marcelalevi.com/>>. Accessed on: 14 March 2016.

Notas

- 27 Available at: <<http://www.laribot.com/work/25>>. Accessed on: 14 March 2016.

Notas

- 28 Available at: <<http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aefc31f0c3c53a88e553d8be&lg=en>>. Accessed on: 14 March 2016.

Notas

- 29 Choreographic work of the artist Carol Laranjeira, awarded with the Funarte Residency Grant in Performing Arts 2010.

Notas

- 30 On a Skype interview during the writing of the Master's dissertation in 2011.

Autor notes

Carolina de Paula Diniz é licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Mestre pelo

Programa de Pós-Graduação em Dança da mesma universidade. Professora assistente no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Pesquisadora da área do figurino na cena contemporânea. E-mail: carolina_contacto@hotmail.com

