

O objeto está presente

The object is present

Maria Manuela Bronze da Rocha

Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Instituto Politécnico do Porto

manuelabronze@esmae.ipp.pt

Resumo

Exploro neste artigo a questão da utilização do vestuário, *per se*, no pressuposto da ausência do corpo. Um objeto — o vestuário — no rescaldo de uma personagem social ou de um espetáculo. Um objeto artístico, agora, parte de uma outra encenação que o apresenta e protagoniza, como se fosse uma espécie de personagem transversal que, a partir do Teatro e da Moda, opera na esfera da Arte Contemporânea.

Para sustentar o deslocamento objetual do figurino, ao propor a designação de metafigurino, parto das palavras-chave enunciadas, esperando contribuir para amplificar o debate, na medida em que se aborda a possibilidade de uma perspetiva relacional entre o objeto e o campo de forças que, normalmente, envolve uma relação física e emocional entre seres humanos.

Palavras-chave: Figurino – Moda – Objeto artístico – Teatralidade – Metafigurino

Abstract

In this paper I explore the issue of the use of clothing, *per se*, on the assumption of the absence of the body. As an object — the garment — In the aftermath of a social character or a show. So once considered as an artistic object it becomes part of a new staging that presents it, and stars it as if it were a kind of transversal character either from Theater and Fashion operating in the sphere of Contemporary Art.

In order to support the objectual displacement of the costume, proposing the designation of meta-costume, I start from the enunciated keywords, hoping to contribute to amplify the debate, insofar as it approaches the possibility of a relational perspective between the object and the field of forces that, normally, involve a physical and emotional relationship between human beings.

Keywords: Costume – Fashion – Artistic object – Theatricality – Meta-costume

Submissão: 28 de fevereiro de 2022

Aceitação: 24 de junho de 2022

O objeto está presente

1)

Cenograficamente, entendemos por FIGURINO o conjunto de peças de vestuário que ganha existência própria logo que um intérprete o enverga no palco. Vestir-se para cena implica uma metamorfose extraordinária que é a de despir a própria roupa e vestir essa outra que informa sobre a entrada de uma personagem: um ator, um bailarino, um solista, enfim um *performer*. O figurino assume com o performer um papel que se constrói através da fisicalidade, da palavra e dos sinais que, num determinado contexto e suportados por um texto tradicionalmente criam numa encenação.

Ainda que, atualmente, a roupa do quotidiano pareça permitir que cada ator, vestido em cena, ou cada encenador, ou cada coreógrafo se assumam como figurinistas. “(...) Cependant, la scène n’est pas la rue, il faut donc trouver une transposition formelle, une adéquation scénique pour la danse ou le théâtre. Nous sommes dans la «représentation»: le costume doit être un “révélateur” (Huchard 2010, 161) ¹. Sem dúvida pertinentes, estas considerações, embora traduzam o respeito pela especificidade do conhecimento, são mutáveis. O figurino será sempre revelador, conquanto reconhecamos em palco, através da personagem e da cenografia, os sentidos dramaturgicos implícitos na linguagem estética que os posiciona face à atualidade.

Mesmo não sendo, necessariamente, concebido pelo figurinista, considero como figurino todo o vestuário que acontece em cena: no teatro, na dança ou na performance. Concebido especificamente para tal, ou porventura, selecionado entre as peças de um guarda-roupa, adquirido em estabelecimentos comerciais ou, conforme prática reiterada, escolhido pelos próprios intérpretes, ali ou aqui; o figurino é parte da personagem. Contornando as afirmações da figurinista Colette Huchard, estamos conscientes de que a abordagem decorre de um conjunto de razões que o design preconiza na sua metodologia projetual, as quais são de ordem: prática, orçamental, funcional, ergonómica, estética e criativa e todas elas segundo o pressuposto de uma eficácia artística, suscetível a diferentes leituras. Ao figurinista cabe, por

¹ No entanto, o palco não é a rua, pelo que temos de encontrar uma transposição formal, uma adequação cénica à dança ou ao teatro. Estamos em "representação": o figurino deve ser revelador. (tradução do autor)

vezes, a sorte de criar figurinos que “não se vêem”, de tal maneira estão adaptados à personagem e se integram nesse todo que é o objeto teatral. Sejam eles como se fossem as roupas do dia a dia ou meras fardas de trabalho (essa tentativa de uma versão simplista, advogada por Meyerhold, Almada Negreiros, Thayaht ou Popova nas suas versões do *TuTa*), são figurinos. Estas e outras Inventivas incorporam um conjunto de referentes que abonam à teatralidade do espetacular, tal como os guarda-roupas historicamente informados. Tradicionalmente, um pensamento corporiza uma proposta dramaturgicamente que transformará em personagem intérpretes e vestuário, especificamente concebidos artística e criativamente para essa funcionalidade.

Até quando Brecht criou processos para a resolução do seu efeito de distanciamento levando palavras, imagens e música a não representarem, mas a mostrarem a realidade e quando substituiu a representação pela narração cênica, apelando mais a uma reação crítica do que emocional, o tal *gestus* social da peça (Barthes 1991, 288) que ocorre quando a ação é transferida para o espectador, a representação teatral iria adquirir um outro cunho artístico. Hoje datado, diríamos, porém legítimo e parte integrante do conhecimento teatral.

Todavia, esse todo que é o objeto teatral será sempre um objeto artístico ao qual se atribui valor estético, pela originalidade e pela poética das materialidades que se articulam conceptualmente e que, no limite da sua contingência histórica, cumprirá a sua função. É nesta função que se resolve o processo de design do figurino, determinado entre as peças de vestuário que se sobrepõem a quem as enverga. Formas funcionais e estéticas que dão vida à eloquência dos sentidos.

Interessa, neste artigo, considerar a transformação do objeto quando, após o episódio do espetáculo, abandonado o corpo do intérprete, qualquer que tenha sido a clareza e precisão dos sentidos polissêmicos, mais literais ou mais abstratos, nos vai sugerir novas leituras.

2)

De certo modo, tal parece acontecer com a MODA, um fenómeno que se vale das várias estruturas do teatro: cenografia, efeitos de luz, de som e de coreografias para dar corpo à conceção dos desfiles de tendências e dos criadores. Atualmente, mais do que sobre a *passerelle*, o lançamento de tendências articula-se, sobretudo, na esfera das artes visuais e dos *media*. O mundo da moda que conecta, num discurso que lhe é próprio, consumidores e espetadores, transcendeu o sistema da passagem de modelos para se afirmar nos modos de apresentação associados à arte experimental: *happenings*, instalações ou performances. Todo

o acontecimento de moda procura uma aproximação à criação de personagens. Talvez, apenas, na aparência e pela aparência, possam transmitir o agenciamento de referências, pesquisadas ao deambular pelas ruas e bairros periféricos da urbanidade, na silhueta de passados históricos ou na sedução persistente de um Oriente imaginário, mais ou menos etnográfico, agora expandido à América Latina e a África. Tais porosidades refletem a absorção da diferença e da ancestralidade como forma de criatividade, contudo, o conflito dramático não está lá. Ele não pertence aos enunciados da moda.

Ao longo da História, a ideia de um vestuário próprio para *a função*, no mundo do teatro, tem sido variável. Não se tratando de um processo de evolução diacrónica ou mesmo específica. O figurino revela, afinal, a essência do próprio teatro: uma criação artística, mais ou menos espetacular, onde se desenrola uma ação dramática que imita a vida, recriando uma atmosfera própria onde os atores dão corpo às personagens. Por vezes, também a vida imita o teatro!

Estudamos a Moda e o Teatro como fenómenos culturais possuidores de funções simbólicas e significantes, articuladas em sistemas de comunicação que conformam identidades e com códigos que comunicam sobre cada época. São códigos que informam valores específicos de cada grupo social, tanto através de *figurinos* como de *coordenados de moda*.

3)

Subtrair ao vestuário a ideia de pertença a uma personagem viva é admitir que o figurino teatral poderia ser apenas um mero objeto fora do jogo teatral e da encenação. Sendo essa a sua existência própria, ficaria, enfim morto e arrumado num guarda-roupa, quiçá à espera de nova oportunidade. Contudo, como sabemos, existem fenómenos migratórios que, aos objetos, abrem entrada para possibilidades de outros reconhecimentos deste real. A partir daí e para além do efémero, admitimos reconhecer um processo de deslocamento do figurino enquanto OBJETO ARTÍSTICO.

Tal deslocamento, provocado a partir das novas vanguardas com *Fountain*, de Duchamp (1917) e com *Brillo Box*, de Andy Warhol (1964) e com a sucessiva variedade de práticas que compõem o “mundo da arte” e os seus modos híbridos (com recurso a diversos *media*), colocamos perante a dificuldade de discernir entre uma obra de arte e um objeto banal do quotidiano a partir de critérios percetivos. O facto de obra de arte poder ser exatamente um objeto qualquer

apontou uma rutura no processo da história das artes visuais. É neste contexto que a teoria da "transfiguração do lugar-comum", com a caracterização de uma distinção entre objetos artísticos e não artísticos, que não fosse baseada em critérios formais ou visuais ganha corpo. Para Danto, algo não se torna obra de arte por alguma qualidade intrínseca, mas por se enquadrar dentro do que ele apelida "mundo da arte": um conjunto de artistas, críticos, historiadores, museólogos, curadores e instituições. Teoricamente, desde que (a) seja sobre alguma coisa (*aboutness*), justificada por um conteúdo semântico; (b) incorpore (*embody*) o seu conteúdo/significado, implicará encontrar um modo de apresentação (*Darstellung, exhibitio*) ou uma forma (da representação ou meio artístico) apropriada a este conteúdo, (Danto 1981, 55).



Fig.1. "About time: fashion and duration". MET. 2020. Foto: Nicholas Alan Cope.

Em suma, o figurino ao ocupar um outro lugar no mundo da Arte e dos Museus desfaz-se da sua função no palco teatral, na gala social, na trajetória da vida (Fig.1). No limite, transforma-se num objeto artístico, protagonista de uma outra encenação. Um regime poético que possibilita a identificação e a apreciação do objeto através de um princípio representativo, a *mimesis*. Pela *mimesis* promove-se uma avaliação, por meio das suas qualidades, as quais devem preservar uma concordância aristotélica entre as regras da produção das artes (*poiesis*) e as leis da sensibilidade humana (*aisthesis*) (Rancière 2005, 30). Convenhamos ser este o questionamento que convida artista e o espectador à reflexão.

A encenação de exposições de vestuário de Teatro ou de Moda ilumina as peças de vestuário não como objetos teatrais: figurinos de cena, adereços ou modelos, mas como objetos artísticos. É uma maneira de os fazer viver, depois de um espetáculo ou de um desfile, como um património de conhecimento que ultrapassa fronteiras e proveniências, entre as artes plásticas, a moda e o espetáculo. Aproxima o espectador do seu objeto de desejo numa experiência temporal diferente e individualizada. O espectador fica como que deslumbrado perante um *traje de luces*. Qualquer que seja a proposta agora encenada, porque é de uma *mise en scène* que se trata, o ritmo de observação permite disfrutar desse momento em que verdadeiro e falso se reencontram em contraponto com o efêmero que foi o espetáculo, inscrevendo uma outra camada de memória. É, também e sobretudo, o tempo de homenagem ao trabalho de bastidores, a nível da conceção, do estilo e do espírito, da perceção de cores, texturas e escalas em transparências e opacidades. Tudo quanto só as mãos sabem fazer, de forma preciosa e árdua.



Fig. 2. Pipilotti Rist, “Eyeball Massage”. Hayward Gallery. Londres. 2011. Foto: Linda Nyline.



Fig. 3. Guerra de la Paz. “Nine”. Abstract America. Saatchii Gallery: Londres. 2009. Foto: PR.

Outro fenómeno de deslocamento é o Instalar no tempo e no espaço de uma atmosfera que encontra no vestuário o instrumento significativo para a exploração de uma mensagem, seja o vestuário, propositadamente, concebido para tal, seja resultado de roupa, resgatada do quotidiano (Fig. 2 e 3). Ao explorar temáticas de expressão e diferença cultural, nomeadamente, relativas a estudos de género, colonialismo, memória, sustentabilidade, sexo ou outros, qualquer que seja o modo de apresentação: exposição, *site specific* ou instalação, atribui-se ao vestuário um sentido discursivo. As obras, aconteçam elas em espaços exteriores ou interiores, são pensadas, na sua maioria, como volumes que propõem uma relação imersiva entre espaço, objeto e espectador. Interessante é constatar que uma grande maioria destas obras ao assumir a roupa como meio instrumental, assume um forte desafio à resolução dos enigmas que reconstroem o corpo com a materialidade fibrosa dos seus envelopes. Privilegiado veículo de expressão e suporte na emissão da mensagem não verbal, a roupa torna tangível, na esfera artística, o diálogo corpo/vestuário (Fig. 4), para reforçar, na ausência do próprio corpo e através da segunda pele, o instaurar de camadas de possibilidades para uma espécie de personagem. Digamos que se pode outorgar, ao que antes foi um figurino, uma nova linguagem.



Fig. 4. Elida Tessler. “INDA”. Pinacoteca do Estado, São Paulo. 2003. Foto: E. Tessler

4)

A dialética, que implica o espectador na enunciação teatral das artes visuais através de “uma espessura de signos e de sensações e que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (Barthes 1981, 41), fatura aquilo a que denominamos real, abrindo possibilidades a outros reconhecimentos deste mesmo real.

Confrontando o debate conceptual anterior e posterior a Barthes, proponho o alinhamento que melhor tende a sustentar a relação da TEATRALIDADE com o objeto artístico:

- a) Josette Féral, que coloca a questão da noção de teatralidade no trânsito do ator, considera ser o *gaze* (olhar), aquele que se arroga a criar um espaço virtual distinto, do qual a ficção pode emergir para concluir que a teatralidade é um veículo e não uma propriedade, afirmando que “theatricality is authorized by the placing of the subject with respect to both quotidian and imaginary dimensions, the latter being founded upon the presence of the others place. To see theatricality in these terms poses the question of its own transcendent nature.” (Féral 2002, 97)
- b) Claire Bishop aponta, refutando M. Fried, que “theatricality does not refer to the scenographic aspect of installation, but rather to the way in which we selfconsciously perform around it” (Bishop 2005, 7), uma vez que a abordagem à teatralidade não terá tanto a ver com a estratégia de apresentação, a *mise en scène* do objeto, mas mais com o gerar de um efeito no espetador.
- c) Laura Fernandez, na sua recensão “Théâtralité et arts visuels: le paradoxe du spectateur. Autour *The World as a Stage* et *Un theatre sense theatre*” discorre a propósito desta exposição:

En proposant un état des lieux des changements de la place du sujet (et l'émergence, notamment, d'un spectateur-sujet) à travers un dense corpus d'œuvres du 20^e siècle, cette exposition, comme l'explique Manuel J. Borja-Villel, directeur du MACBA, examine méthodiquement la façon dont la théâtralité a altéré notre perception de la nature de l'œuvre d'art à travers différents dispositifs d'exposition/de (re)présentation. Le choix du titre témoigne de cette volonté de questionner cette autre scène du théâtre sur laquelle, pour Blistène et Chateigné, quelque chose du théâtre prend place et se libère. (Fernandez 2010, 27)².

² Ao propor um inventário das mudanças no lugar do sujeito (e da emergência, em particular, de um sujeito-espetador) através de um corpo denso de obras do século XX, esta exposição, como explica Manuel J. Borja-

- d) Iliya Kabakov, criador de instalações que transformam o espaço e envolvem completamente o espectador, afirma que realmente é possível “to present all the objects in the installation as theatre actors, according to a typology of roles well known to anyone at the theatre: the soloist, the chorus, the extras” (Kabakov 1995, 61), dado que todos estes papéis podem, evidentemente, ser preenchidos também por vulgares objetos do quotidiano. A utilização pragmática de ferramentas cénicas, de maneira que os componentes da representação se valorizem, reciprocamente, semiotizando a comunicação perante o real tangível, sustenta, pois, a possibilidade de a teatralidade se afastar do texto enquanto essência dramática, para admitir, através da experiência estética, a partilha de um código de comunicação entre objeto e espectador.



Fig. 5. Claudia Casarino. “Uniforme”. 2011. Foto: site da artista.

5)

Obviamente que a roupa é avaliada a partir do seu comportamento funcional, cumprindo qualidades de conforto e adaptação térmica, incorporando formas de costumes e aparência moral e a evidência antropológica também nos mostra que a nudez, em certos povos primitivos,

Villel, diretor do MACBA, examina metodicamente como a teatralidade alterou a nossa percepção da natureza da obra de arte por meio de diferentes dispositivos de exibição/(re)apresentação. A escolha do título atesta esse desejo de questionar esse outro palco do teatro em que, para Blistène e Chateigné, algo do teatro acontece e é lançado. (tradução do autor)

não dispensa o adorno (Flugel 1971, 17). Ao mesmo tempo que, como absoluta finalidade estética e desprezando a sua dimensão funcional, se pode tornar objeto de apreciação nas exposições dos museus ou objeto transformador da percepção total de uma sala ou de determinado espaço. Inscrita na fusão espaço/tempo, a roupa induz a “experiência estética” que se dá por meio da relação objeto real /obra de arte e espectador.

“Métamorphosés en objets d’art par la muséologie, ces costumes avaient besoin du regard des autres pour exister pleinement et retrouver leur éclat”, salvando-os do esquecimento que lhes seria fatal (Germain 1999, 25)³. Uma vez, trazido à cena na suspensão do tempo, o lugar da ausência do corpo é assumido pelo objeto, relacionalmente, através de um real tangível na experiência de teatralidade. O METAFIGURINO, inscrito no âmbito de propostas mais ou menos imersivas, persuade o espectador dos mal-estares da contemporaneidade (Fig. 5).



Fig. 6. C. Boltanski. “Personnes”. Monumenta, Grand Palais. Paris. Foto:TRAFIC.

A partir desta auto-organização, intuitiva, de um conjunto de elementos pode emergir uma nova compreensão para a posição do metafigurino, enquanto resultante da fragmentação de determinadas unidades de significado que convergem, afinal, no objeto que fala sobre si próprio. Tal como a literatura não refletia, anteriormente, sobre o seu próprio ser, isto é, não falava consigo mesma, nunca se dividindo entre o objeto olhado ao mesmo tempo que o olhava.

³ “Metamorphoseados em objetos artísticos para a museologia, os figurinos necessitavam do olhar dos outros para uma existência plena, recuperando o seu brilho” (...) (tradução do autor)

Porém, a literatura resolveu a questão autorreferencial com recurso à metalinguagem e ao metatexto. Ora, o metafigurino (que decorre de uma apropriação do termo metalinguagem no campo da linguística) é, em suma, um objeto que propõe um discurso sobre si mesmo, pois quebra, no discurso amputado à sua origem familiar, a identificação (primária e secundária) com o espectador, transformando-se numa proposta de autorreferencialidade por excelência. A lógica que nos deixa distinguir a linguagem do objeto da do metafigurino é a que pressupõe a passagem de uma linguagem sobre a materialidade para uma outra linguagem, necessariamente, artificial. É o papel de uma reflexão sobre a validade simbólica das relações a partir da linguagem real.

Finalmente, dando conta de como as questões relativas ao vestuário continuam na ordem do dia, sobretudo, desde que a massificação e o consumismo retiraram à Moda a sua inicial condição aurática, é de interesse notar que “Garmenting: Costume As Contemporary Art”, em Nova Iorque, abre em Março de 2022, no Museum of Arts and Design, como primeira exposição global de pesquisa dedicada ao uso do vestuário como *medium* nas artes visuais. Com curadoria de Alexandra Schwartz, que apresenta trinta e cinco artistas internacionais “(...) By either making clothing for expressive purposes, these artists create garments, sculpture, installation, and performance art that transforms dress into a critical tool for exploring issues of subjectivity, identity, and difference (...) with its emphasis on craft and the unique object, garmenting, has been adopted globally by artists seeking ways to respond to the twenty-first-century blurring of socioeconomic boundaries, cultures, and identities”⁴.

⁴ <https://gothamto.com/garmenting-costume-as-contemporary-art-to-open-at-museum-of-arts-and-design-in-march-2022/>



Fig. 6. Zoe Buckman. "Every Curve". - Instalação, Pavillion Art. Los Angeles. Foto: Cortesia da artista.

Ousa-se empreender uma classificação porque a arte tem, como característica definidora, que o que é representado e o processo de representação nos é dado ao mesmo tempo, como objeto de consumo estético.

Assim como as línguas têm a possibilidade de falar sobre as coisas, também têm possibilidade de falar sobre si mesmas, assim a metalinguagem apresenta-se como uma linguagem de descrição. Também o metafigurino descreve os seus próprios processos construtivos para que da relação entre olhar e objeto olhado, ocorra a construção onde tem lugar a representação.

O vestuário deixa de ser apenas forma e passa a ser substância. Tem presença. A perspectiva semiótica, acrescenta-lhe espessura, uma vez que todo o processo de recriação de uma realidade através de códigos é já uma linguagem, tornada objeto de reflexão que se questiona e se volta para si própria, nas várias proposições de proximidade com o espectador.

Contando que este alinhamento de conteúdos contribua para esclarecer as razões que levaram à definição de metafigurino, não apenas como um rótulo, mas como um modo particular de considerar processos naturais nos vários percursos artísticos, esta é uma forma de

reconhecemos a pluralidade interdisciplinar da contínua emergência de obras que pontuam o processo do artista quando imagina mundos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bishop, Claire. 2005. *Installation Art*. London: Tate Publishing.

Danto, Arthur. 2006. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo: Cosac-Naify.

Flugel, J.C. 1971. *The Psychology of Clothes*. New York: International Universities press, inc.

Kabakov, Iliya. 1995. *Über Die Totale Installation, – O Totalnoi Installatsii – On the Total Installation*. Traduzido por Cindy Martin. Ostfildern: Hatje-Cantz.

Rancière, Jacques. 2005. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: 34/Exo experimental org.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Barthes, Roland. 1991. *Essais Critiques*. Paris: Seuil. Disponível em https://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm.

Féral, Josette, e Ronald P. Bermingham. 2002. “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language.” *SubStance* 31 (2/3): 94-108. <https://doi.org/10.2307/3685480>.

Fernandez, Laure. 2010. “Théâtralité et Arts Visuels le Paradoxe du Spectateur. Autour «The World as a Stage» et «Un Teatre Sense Teatre».” *Marges* 10: 25-36. <https://doi.org/10.4000/marges>.

Germain, Alain. 1999. “Les Musées en Spectacle,” *La Lettre de l’OCIM* 65: 22-26. Disponível em [https://doc.ocim.fr/LO/LO065/LO.65\(3\)-pp.22-26.pdf](https://doc.ocim.fr/LO/LO065/LO.65(3)-pp.22-26.pdf).

Huchard, Colette. 2010. “Le Costume: Évolution et Transformation d’un Langage.” *Études Théâtrales* 49 (3): 161-163. <https://doi.org/10.3917/etth.049.0161>.