

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Dissertação

Figurino: um objeto sensível na produção do personagem

Orientadora Prof^a. Dr^a. Marta Isaacsson de Souza e Silva

Rosângela Cortinhas

2010

Agradecimentos

À minha família, meus amigos, professores e colegas de Mestrado.

Especial agradecimento a minha orientadora Prof^a Dr^a Marta Isaacsson de Souza e Silva.

Sumário

Introdução.....	7
A máscara em ação.....	22
O objeto sensível.....	37
A metamorfose: corpo em máscara.....	54
Considerações finais	70
Referências Bibliográficas	75

Resumo

Compreendendo o figurino teatral como objeto sensível capaz de produzir subjetividade, o presente estudo examina a força de contágio que ele dispõe ao provocar no ator acesso a um novo nível de existência, além de caracterizar o personagem. Neste sentido, a reflexão se desdobra por meio das noções da máscara, da imagem, da aparência e do travestimento amparada, principalmente, pelo pensamento de Constantin Stanislavski, Claude Lévi-Strauss, Eduardo Viveiros de Castro e Emanuelle Coccia.

Palavras-chaves: figurino, máscara, objeto sensível

Abstract

Understanding theatre costume as a sensory object that is capable of producing subjectivity, this study examines its power of contagion, giving the actor access to a new level of existence, as well as characterizing the role. In this sense, this reflection examines the notions of mask, image, appearance and disguise, based mainly on the works of Constantin Stanislavski, Claude Lévi-Strauss, Eduardo Viveiros de Castro and Emanuelle Coccia.

Key words: costume, mask, sensory object

Introdução

Fazer um figurino é unir um ator à peça, a ele mesmo e ao público.

Geneviève Sevin-Doering

O figurino teatral, na cena contemporânea, tem levantado questões muito particulares sobre sua função de constituição de identidade do personagem, nos efeitos infinitos que dispõe na representação de si mesmo e na projeção de signos ou imagens que ele projeta na cena. Componente essencial para o espetáculo, seu valor de transformação é afirmado pelo ator que o veste e que impõe a ele seus traços, suas marcas e faz dele sua máscara.

O presente estudo tem, então, por propósito, discutir o modo operatório do figurino no contexto da criação cênica, reconhecendo seu poder de contagiar e de provocar transformação, particularmente no ator. Na intenção de tecer uma reflexão acerca das possibilidades expressivas do figurino, suas qualidades sensíveis, buscando situá-las na perspectiva do ator em sua busca na construção do personagem e da possibilidade dele viver, aparentemente, através do uso de roupas.

Para desenvolver esse estudo, além de percepções pessoais, junto à prática como figurinista, contamos com o testemunho de atores que

responderam a um questionário semi-estruturado sobre a relação que é produzida entre eles e seus personagens através do regime de união do figurino com seus corpos. Todos os que participaram da entrevista estão em atividade e trabalham como atores nos palcos de Porto Alegre.

Em 1987, iniciei meu trabalho como assistente de figurino com Antonio Barth, na peça *Império da Cobiça*, do grupo Tear, dirigido por Maria Helena Lopes. A peça era baseada em *Os Nascimentos*, primeiro livro da trilogia *Memória do Fogo*, de Eduardo Galeano que narra o sangramento da América Latina durante a conquista do continente por Pizarro, por Cortez, piratas e corsários enviados pelas cortes européias.

O processo de trabalho do Tear organizara-se por meio da experimentação e improvisação. Durante alguns meses ficamos encerrados em uma das torres do prédio da Matemática, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul construindo o que até então se encaminhava para ser um épico, cujo fio condutor era o sentimento de cobiça e ambição dos colonizadores.

O grupo de atores do Tear era treinado e disciplinado pelo uso de técnicas que remonta à *commedia dell'arte*, possuindo então um repertório de habilidades de longa tradição teatral. Assim, pareceu natural a todos quando a diretora Maria Helena Lopes decidiu que

bufões contariam a história no lugar dos personagens tradicionais de Galeano.

Fomos, então, levados a um novo mundo, ao dos loucos e dissolutos. Pavis descreve o bufão como o louco, o marginal. Diz ele que “este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia”¹.

Desde as profundezas da Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: do que ele diz fica o dito pelo não dito (...); ocorre também em contrapartida, que lhe atribuam, por oposição a todos os outros, estranhos poderes, como o de dizer a verdade oculta, prever o futuro, o de enxergar com toda a ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não consegue perceber.²

Os corpos dos atores foram distorcidos, alterados através de próteses e coube a nós vesti-los com o figurino que chamamos de *base*, observando suas deformidades; calções, camisolas, *gilets*, casacas, chapéus e cintas se sobrepunham aos seus corpos amplificados.

O próximo passo seria o de vestir os personagens para as cenas. Coleções de roupas, tecidos, enfeites e objetos de épocas de proveniências diversas faziam parte do bricabraque que o grupo herdara de espetáculos passados. Durante os ensaios, numa construção ainda iniciante, os bufões envolveram-se nos tecidos,

¹ PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.35.

² FOUCAULT, Michel apud Pavis, Patrice, 2005 pag.45.

apropriando-se dos objetos, matérias ainda originais e sem forma e trouxeram à cena suas escolhas, na busca de personagens vivos e autênticos.

Para os astecas, liderados por Montezuma, a concepção usada para criá-los foi oferecer aos bufões máscaras de cabaça ou porongo (fotos 1 e 2), com a intenção de colocá-los em evidência antropológica. Numa analogia ou correspondência encontramos no porongo a matéria-prima de referência para a confecção das máscaras.

Foto 1



Marco Fronchetti como Montezuma

Foto 2



Marcos Carbonel, Roberto Camargo e Lúcia Serpa como sacerdotes astécas

O porongo, planta trepadeira da família das cucurbitáceas chamada de *Lagenaria vulgaris* dá frutos de várias cores e feitios e atingem em média 40 cm de diâmetro. É utilizada na confecção das cuias de chimarrão usadas pelos gaúchos.

Os bufões do Tear faziam parte de uma *troupe* de artistas marginais cujos nomes Desúbito (foto 3), Peregrina, Berneriz, Quatro Olho (fotos 4,5 e 7), Ledel, Asmodeus (fotos 6, 8), Romeu Roliço (foto 9) são preservados até hoje por seus intérpretes, Marco Fronchetti, Ciça Rieczigel, Nora Prado, Marta Biavaschi, Roberto Camargo, Pedro Wayne, Sergio Lulkin e Marcos Carbonel. Seus bufões eram indivíduos de uma pequena tribo, mas singularizados entre si como signos de uma cultura.

Assim, cada um dos personagens portava um rosto individualizado e singular e com o rigor que o uso da máscara requer, como nos diz Odete Aslan:

A máscara de teatro, queira-se ou não, faz ainda referência a uma vaga noção de *sagrado*, mesmo no século XX.(...) em cena, não toca na máscara de seu parceiro. Esta máscara é um lugar misterioso, com um não sei quê de oculto, é também uma segunda pele de que se guarda e que guarda a nossa marca mais íntima, um duplo, lisonjeador e terrível, de que cremos apoderar-nos e que, por vezes nos toma.³

Neste processo, executamos um guarda-roupa para reis, rainhas, homens e mulheres do povo, exploradores, soldados, bispos, índios,

³ ASLAN, Odete. *Le Masque, du Rite au Théâtre*. Paris:CNRS Éditions, 1999. p.282.

anjos e demônios, personagens que estavam presentes na cena tendo por base o passado lendário, mítico e histórico da América Latina.

A proposição para o jogo, ou suas regras, era que o figurino deveria contar uma história de transformação não como um signo verossímil, mas como um instrumento funcional , um argumento de significação. Nosso trabalho foi de reajustar e finalizar a máscara expressiva que os bufões haviam esboçado durante os ensaios, numa última metamorfose.

Foto 3



Pedro Wayne como Cortez

Foto 4



Marta Biavaschi, Lúcia Serpa e Ciça Reckziegel: a corte de Isabel, a católica

Foto 5



Lúcia Serpa e Marco Fronchetti como demônios

Foto 6



Marco Fronchetti, Pedro Wayne e Lúcia Serpa como demônios

Esta é a base da minha formação e procurei, em muitas experiências diferentes, trabalhando com atores e diretores de formação distintas, aproximar este recurso em todos os processos de criação do fenômeno do corpo mascarado, a procura de um figurino que privilegie o personagem, sem contudo, obliterar o corpo do ator e dentro da verdade do jogo teatral.

Foto 7



Eleonora Prado como a Virgem Maria

Foto 8



Sérgio Lulkin, Marco Fronchetti, Roberto Camargo, Ciça Reckziegel e
Eleonora Prado: um acampamento espanhol

Foto 9



Sérgio Lulkin e Ciça Reckziegel como a Madre Superiora e a noviça

(fotos de Fernando Brentano, 1987)

É, também, pela exploração bibliográfica que a pesquisa se afirma como busca de referenciais teóricos que fundamentam a tese segundo a qual aquilo que se expressa na realidade da roupa se assemelha a um tipo de articulação *imane*nte do corpo. Neste sentido é necessário que exploremos os conceitos e seus desdobramentos sobre a imagem, aparência, máscara, travestimento e metamorfose.

Podemos encarar o figurino como objeto consagrado ao personagem e como tal, introduzir nele a força da máscara em produzir subjetividade, ambos inscritos com as mesmas características e propriedades da comunicação simbólica.

Inserido na mesma estrutura imaginária do personagem, relacionado à convenção de seu uso e não com sua natureza material, o figurino se encontra carregado com as mesmas qualidades e poderes de seu intérprete, capaz de assumir diferentes formas. George Banu, em seu artigo *Roupas para Cena vazia* nos diz que o figurino resulta da *encenação* do vestuário, são roupas imaginárias que mostram sua natureza alterada, oscilando entre o simulacro e a autenticidade.

O figurino materializa o personagem e privilegia a sua silhueta em todas as suas proporções. O corpo do ator é transformado em *imagem*, lugar originário do sensível. Toda a imagem produz efeitos, para quem as recebe e também para quem a produz. Assim como as máscaras, o figurino envia uma mensagem e a projeta, dentro do princípio da

ativação perceptiva. Mesmo sendo a camada mais superficial do personagem, ela faz parte da camada subjetiva na construção das muitas pontes entre os códigos expressivos da atuação. E esta imagem é o produto final obtido pelo ator, pelo diretor e pelo figurinista em trabalho de criação.

O figurino se inscreve na escritura geral do espetáculo, ele compõe a cena teatral, se insere no espaço cênico e dramático. Durante sua trajetória na história do teatro desempenhou também papel social e político.

Os figurinos da peça *Les Sphinx*, de Octave Feuillet, em 1874, que vestiam Sarah Bernhardt anteciparam o estilo e a silhueta feminina para o novo século. Uma maneira totalmente nova de vestir-se, livre de toda a estrutura rígida a qual a moda estava limitada, ela surge no palco solta e sinuosa num vestido de veludo, ornado de plumas. É a imagem da artista independente, com estilo pessoal e que irá influenciar a moda, o figurino de cena e principalmente, a consciência feminina de sua época. George Banu diz que a atriz “abre uma porta sobre um universo estético onde se vestir era o veículo de um sonho, de uma ilusão.”⁴

O figurino de Nijinsky, desenhado por Benois, no ballet *Giselle*, em 1911, causa a demissão do artista com o Teatro Mariinsky de São Petersburgo. Na volta da tournée pela Europa, ele se apresenta sem o

⁴ BANU, Georges apud Mariella RIZZI. *Art et Usages du Costume de Scène*. Paris: Lampsaque, 2007. p.106.

calção que cobria seu leotard (o maillot justo usado pelos bailarinos) e causa sua suspensão por ações impróprias e em seguida, seu afastamento definitivo do Teatro Imperial e da Rússia.

Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*, diz que o figurino sempre acompanhou a evolução estética da encenação, passou do mimetismo naturalista à abstração realista, se fez presente no simbolismo, na desconstrução surrealista, no teatro denominado absurdo e permanece com seu status na cena contemporânea.

Seja qual for a corrente estética da natureza da encenação, o figurino participa com seu duplo jogo: no interior do sistema da encenação, definido a partir de semelhanças ou oposições das formas, materiais e cores em relação aos outros figurinos e em relação com a realidade exterior, na equivalência com o contexto social e histórico do espetáculo. Ele tem suas funções multiplicadas e está integrado ao trabalho teatral. O figurino carrega sobre a cena um jogo maior: o mundo espetacular de uma cultura. Gerd Bornheim sugere que seria possível escrever uma história do teatro moderno a partir da evolução dos figurinos de Ofélia.

Tratar o figurino de cena como objeto sensível que conjuga função e significado e reforçar a idéia de ele faz parte de um todo, de um sistema coerente dentro da lógica das qualidades sensíveis, capaz de metamorfosear o comportamento do ator. Para tanto, encontramos nas

aulas do professor Tórtsov, personagem de Constantin Stanislavski , a prática exemplar da interferência do figurino no processo de dar vida a um personagem.

E também, como a análise o exige, faremos a contextualização através da Antropologia de Claude Lévi-Strauss e de Eduardo Viveiros, apresentando as principais características do ato de mascaramento, identificando usos e costumes e atitudes mágico-religiosas de comunidades tradicionais. Não é o objetivo proceder a um estudo etnográfico profundo sobre a máscara, mas demonstrar sua figura simbólica. Para isso, Mircea Eliade nos auxiliará no acesso a este universo onde nos apontará para um mundo onde o definido ou o objetivado estão associados com a estrutura do pensamento mítico.

Como o objeto sensível se situa também no domínio da Filosofia, pelas exigências de interpretação, identificaremos seu papel no pensamento de Nietzsche, de Deleuze e também em José Gil, na sua interpretação sobre as pequenas percepções, na fenomenologia de Merleau-Ponty aliada à interpretação do poeta Francis Ponge sobre os objetos e por fim em Algirdas Julien Greimas e Emanuele Coccia em suas análises sobre o sensível e o espaço ocupado pelas roupas na vida dos homens.

A indumentária é objeto ao mesmo tempo histórico e sociológico e para Roland Barthes, principalmente se constitui ou diz respeito a um

valor. Então, é em nome da regra de usos, imposições, proibições, tolerâncias e transgressões que o vestuário deve ser descrito, nas suas relações e valores culturais. Para ele, a indumentária, é ao mesmo tempo, sistema e história, ato individual e instituição coletiva.

A máscara em ação

A máscara que um ator veste está prestes a se tornar seu rosto.

Platão

A máscara é o resultado da necessidade humana de fabricar objetos ilusórios, utilizados na construção de uma realidade imaginária. O uso da máscara é um conhecimento, um saber. Associada ao surgimento de ritos de passagem, à vivências curativas e à criação de papéis e identidades, o uso da máscara está relacionado com a idéia de movimento e do drama. É um instrumento de criação de signos e sinais simbólicos, mensageiro de discursos imaginários, veículo de criação de personagens que, ao retratar ou esconder, formula experiências e acontecimentos sensíveis.

As presenças do ficcional e da realidade se confundem neste jogo de leituras e interpretações. Ela funciona como um intermediário entre as

várias dimensões do real, própria para o exercício da reflexão e problematização do fenômeno.

Na antiguidade grega, a origem do significado da palavra máscara é anterior à elaboração conceitual da palavra *pessoa*. Apesar de *pessoa* derivar de *persona*, esta palavra latina não comporta, em seu uso, o mesmo sentido que atribuímos hoje em dia. Uma tese afirma que a palavra latina *persona* teve origem na justaposição gramatical da preposição *per* [advérbio de meio] e do substantivo [sonus] resultando *per+sona*; *persona*.

Outra tese considera que a palavra derivou do verbo *personare*, de sua forma verbal gerúndio *personando*; outra tese, ainda, aponta para a derivação da expressão *per se una*, significando *una por si*. Tanto em um caso quanto em outro, a palavra *persona* serviu para significar o mesmo que significa a palavra grega *prósopon*: máscara e personagem. Mas *persona* passou a significar *máscara* e *personagem* não por traduzir gramatical e semanticamente para o latim a acepção original da palavra grega *prósopon*: máscara; mas por significar e nomear o ato ou efeito do ator, mediante uma abertura na máscara no entorno da boca, impostar e representar um personagem pelo som [per+sona] de sua voz.

No Livro V do autor latino Aulus Gellius, Noites Áticas, ele escreve:

Que bela explicação dá Gavio Basso sobre a palavra *personae*, a máscara, e qual é, segundo ele, a origem dessa palavra. Gavio Basso deu uma bela e talentosa explicação, senhor!, sobre a origem de *persona*, nos livros que compôs *Sobre a etimologia dos nomes*, ele crê que essa palavra é formada a partir de ressoar (*personare*). Como a máscara que cobre o rosto por completo não tem mais que uma abertura no lugar da boca, a voz, ao invés de se propagar em todas as direções, se concentra para escapar por uma só saída e por isso torna-se mais forte e penetrante. Então, porque a máscara torna a voz humana mais sonora e vibrante recebeu o nome de *persona*, e por causa da forma dessa palavra o que se encontra nela é longo⁵.

A palavra portuguesa máscara, objeto de papelão, de tecido, de couro, de metal, de plástico ou outros materiais que simula a configuração de uma cara ou parte dela e que se põe no rosto para encobrir as feições, como um disfarce que cria uma nova aparência, cujo sentido e significado já não se atribui mais ao conceito de pessoa, deriva da palavra italiana *maschera*. A palavra italiana *maschera*, por sua vez, procede da palavra latina *masca* cuja significação é aparência enganosa ou feiticeira que por sua vez adveio de uma palavra muito provavelmente do sânscrito *mákara* que se referia ao ornamento que se põe ou veste a cabeça ou ao artefato por cujo uso alguém se torna irreconhecível, levando ao engano, pela aparência apresentada.

Na Grécia, as máscaras serviam nas representações artísticas e nos serviços religiosos mais primitivos, entre outras coisas, para acentuar os traços de caráter das personagens e dos deuses que representavam.

⁵ GELLIUS, Aulus. *Noites Áticas*, vol. único. Trad. Francisco Navarro Y Calvo. Buenos Aires: Livreria El Ateneo Editorial, 1955.

Os gregos conviviam bem com os fenômenos criados através dos deuses e dos heróis; os contrários *falso* e *verdadeiro* não se excluíam do regime mágico-religioso, eles existiam numa relação de complementariedade. A metamorfose, a transformação é o princípio do dionisiaco, representa o êxtase, as paixões, o entusiasmo e o prazer, sem ocultar o aspecto da violência e da destruição. Vejamos o que nos diz Marcel Detienne: (...) “quando os deuses desfilam ao longo de um friso, a máscara é para Dionísio a insígnia de sua identidade; ele a ostenta em sua face tão espontaneamente quanto Hermes empunha o caduceu.”⁶

Detienne observa que três personagens, o adivinho, o aedo e o rei da justiça tinham em comum o privilégio de difundir a verdade pelo único fato de estarem munidos de qualidades que os distinguiam. O poeta, o vidente e o rei partilhavam um mesmo tipo de palavra. Eles pronunciavam *o que foi, o que é e o que será*. A palavra não era posta em questão, uma vez pronunciada era elevada imediatamente ao panteão simbólico do real.

Devemos compreender a natureza e o lugar destes objetos na vida do homem numa constante indagação de seu significado em todos os contextos. Sabemos que a máscara não está na representação, isto é, na reprodução de alguma coisa que já se fez presente na consciência,

⁶ DETIENNE, Marcel. *Os Gregos e nós, uma Antropologia comparada da Grécia antiga*, São Paulo, Edições Loyola, 2008.

mas na significação e que é apreendida no seu funcionamento; não podemos procurar seu significado somente naquele objeto material, porque esta máscara, apesar de ser real e concreta, não demonstra tudo o que representa e ela não está no mascarado, mas sim no que o mascarado produz; não está na semelhança porque não é a imagem que figura; ela parece estar na repetição, porque é a réplica de outras tantas máscaras e também não está na sua identidade porque não é um conceito, é uma criação cultural.

Estas relações podem ser de semelhança ou oposição, como acontece na experiência dionisiaca em que os homens se disfarçam de bestas para, pela identificação, descobrirem novas relações entre os diversos modos de existir.

Na Grécia, o poeta narrava um mundo simbólico-religioso que se confundia com a própria realidade. Nos festivais dramáticos, os atores celebravam os deuses diante de uma platéia devotada, descreve o jovem Friedrich Nietzsche, sobre o drama musical grego.

todos os olhares dirigidos para uma grege de homens mascarados se movendo maravilhosamente no fundo e para alguns poucos bonecos sobre-humanamente grandes, que andam, para cima e para baixo, no mais lento compasso possível sobre um longo e estreito espaço de palco. Pois de que outro modo podemos chamar, senão de bonecos, aqueles seres que, em pé sobre as altas andas dos coturnos, com monstruosas máscaras, fortemente pintadas e que ultrapassam em altura a cabeça, sobre o rosto, com o peito, corpo e braços e pernas estofados e cheios até o inatural, mal podem se mover oprimidos pelo peso de uma vestimenta que se arrasta em longa cauda e de um imponente adorno de cabeça ⁷

⁷ NIETZSCHE, Friederich. *A visão dionisiaca do mundo*. São Paulo. Martins Fontes. 2005 p 52, 53

Não se pode dissociar a dramatização das tragédias gregas da utilização da máscara. Através da ação transformadora da máscara, os aspectos escondidos, fora do alcance do entendimento, ganhavam novas fontes discursivas, criavam fenômenos e identidades carregadas de simbolismos. Ela tinha o poder de aproximar e ao mesmo tempo distanciar os diversos e complicados universos nos quais o homem grego estava envolvido.

Os gregos, herdeiros da exaltação de Dionísio, acreditavam no encantamento, na transformação, no invisível. Quando uma multidão deles invadia os campos, durante a primavera, instintivamente com a intenção de saudar a natureza, fantasiados de sátiro e de sileno, “ com a cara suja de fuligem, de mínio e seivas de plantas, com grinaldas de flores na cabeça” eis o berço do drama, diria Nietzsche, eram eles mesmos, uma elevação sobre a imagem cotidiana dos homens. Para ele, a máscara é uma superfície que já não recobre um rosto, mas necessariamente outras máscaras⁸.

O filósofo afirma que o que é profundo ama a máscara. Em *Além do Bem e o Mal*, diz:

a disposição do espírito para iludir outros espíritos e disfarçar-se diante deles, o ímpeto e pressão permanente de uma força criadora, modeladora, mutável: nisso o espírito flui a astúcia e diversidade de suas máscaras, flui também o sentimento de sua certeza – justamente por suas artes de Proteu ele é bem protegido e escondido!

⁸ NIETZSCHE, Friederich. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo. Martins Fontes. 2005 p.55

Os gregos adoravam as aparências, eram superficiais por profundidade.⁹

Jogar com a subjetividade, forjar verossimilhança, embaralhar realidade e ficção, disfarçar, metamorfosear, eis algumas das atribuições da máscara.

Lévi-Strauss mostrou-nos que as máscaras não são somente ornamentos, mas também mensagens destinadas a gravar na memória do espírito as tradições e os costumes. No pensamento primitivo, a máscara ou a ornamentação do rosto e do corpo “confere seu ser social, sua dignidade humana, seu significado espiritual”¹⁰.

Nesta natureza com características abstratas nos encontramos diante de uma complexa realidade: a máscara, símbolo e objeto, nos remete para questões da ordem da linguagem, da cultura e do pensamento. Por isso, importa esclarecer o sentido do símbolo, conhecer suas funções e a maneira como ele atua nas suas manifestações.

Uma das características do símbolo é a sua ambivalência, isto é, seu poder de expressão evoca uma multiplicidade de significações, como o manifesta a variedade de definições¹¹. Mircea Eliade nos diz

⁹ NIETZSCHE, Friederich. *Além do Bem e do Mal*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

¹⁰ LÉVI-STRAUSS. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naivy. 2008 p. 281

¹¹ ELIADE, M. *Imagens e Símbolos*, São Paulo: Martins Fontes. 1991. p.8-9. C. LEVI-STRAUSS. *O Cru e o Cozido*. São Paulo. 2004. p.41; TRIAS, Eugenio. *A religião*. São Paulo:Estação Liberdade. 2004, p.117.

que é a expressão simultânea de uma multiplicidade de significações e revela certos aspectos da realidade que desafiam outro meio de conhecimento. Para Levi-Strauss, os símbolos não tem significação intrínseca e invariável, não são autônomos (...) a sua significação é de posição. Eugenio Trias entendem o símbolo como revelação sensível e manifesta do sagrado.

Podemos constatar que o conceito nos encaminha para uma visão aberta e flexível no sentido de que o símbolo transporta “qualidades” não figuráveis; o significado não é representável, tem mensagem imanente. De fato, o símbolo não pode ser separado do signo, quando o queremos compreender ou interpretar: quer o significante quer o significado são parte integrante de seu sentido. É graças ao símbolo que “o mundo se torna transparente, susceptível de mostrar a transcendência”¹² porque os objetos, os atos, se transformam em outra coisa do que eles parecem ser, “um símbolo, revela sempre, qualquer que seja o seu contexto, a unidade fundamental de várias zonas do real”¹³.

Diante desta realidade que se manifesta exclusivamente através de alguma coisa que não se mostra, mas que repete constantemente seu sentido temos então objetos com uma profunda carga simbólica que nos permite constatar a existência de um mundo muito mais rico e

¹² ELIADE, M. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. Lisboa:Edições Livros do Brasil. 1956 p.140.

¹³.ELIADE, M. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes. 2008. p.368.

profundo porque abrange diferentes aspectos, sem os desvalorizar nem degradar.

O símbolo serve também como modo de conhecimento, não apenas dele mesmo, mas do objeto por onde ele emerge e é uma chave de acesso ao ato do mascaramento. Serve tanto para a análise da máscara quanto do figurino. È uma realidade que não se fixa num objeto, já que tem a possibilidade de se mover em vários níveis do real, o símbolo confere aos objetos concretos esta mesma possibilidade, através de um sentido que os enriquece e os transcende.

O símbolo é instrumento de conhecimento e tornar a fazê-los, a executá-los e a usá-los nos torna aptos a criar novos sinais de humanidade. Passo a passo, a realidade visível se constrói no invisível. Deleuze diz:

o nosso conceito de verdade qualifica o mundo como verídico, este mundo supondo um homem verídico que é como um centro. Entretanto, é claro que a vida quer o engano, que visa iludir, seduzir, cegar. Querer o verdadeiro é antes de mais nada depreciar este poder do falso, ao fazer da vida um erro, uma aparência ¹⁴.

O fato é que o pensamento é aparelho para análise dos eventos imaginários e da abstração do mundo concreto. O homem é um experimentador e está em permanente estado de revolução, ele é um criador de ilusão e de mistificação. Um falsificador, contrário à

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Lisboa: Ed 70. 1987. p.26

realidade. Um objeto ou uma ação só se tornam reais na medida em que imitam ou repetem um arquétipo. Assim, a realidade só é atingida pela repetição ou pela participação; tudo o que não possui um modelo exemplar é desprovido de sentido, isto é, não possui realidade. Assim agiam os antigos e é desta maneira que Mircea Eliade nos coloca em contato com a ontologia arcaica. Os rituais e os gestos profanos só assumem o significado que lhes é atribuído por repetirem os atos praticados por deuses, heróis ou antepassados. Através da imitação e da repetição, o homem é projetado numa época mítica em que o gesto exemplar foi revelado pela primeira vez ¹⁵.

Um dos mais antigos testemunhos do uso da máscara é uma pintura, gravada nas paredes de uma gruta nos Pirineus e é uma cena de caça. Dario Fo descreve a pintura como um rebanho de cabras selvagens pastando. À primeira vista, diz ele, o grupo parece homogêneo, mas observando-se mais atentamente, percebe-se que uma das cabras, no lugar de possuir patas com cascos, apresenta pernas e pés humanos. E mãos, empunhando um arco e flecha já a ponto de disparar.

Cobrindo seu rosto, há uma máscara de cabra, dotada inclusive de chifres e barbicha. Desde a linha dos ombros até debaixo da cintura, está coberto com uma pele de cabra. Podemos apostar que o espertalhão até mesmo se empastou com o esterco das cabras para mascarar o seu próprio cheiro.¹⁶

¹⁵ ELIADE, M.. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes. 2008.

¹⁶ FO, Dario. *Manual Mínimo de Ator*. São Paulo: Editora Senac, 2004. p.32.

Duas são as razões do travestimento para ele, em primeiro lugar, de ordem prática, a máscara servia para aproximar o caçador de sua presa e a segunda razão, para que não fosse identificado pelos deuses, já que acreditavam que todo o animal possuía uma divindade particular. Toda a representação ritual antiga tem na pele de animais e no uso da máscara os utensílios necessários para o travestimento.

Este jogo das puras aparências, da construção de novas superfícies, uma forma de aprendizado que coloca o sujeito em outra relação com o mundo e com ele mesmo. Jogar com o inesperado, com a mudança, numa encenação de si mesmo.

O ato de travestir-se mostra o que de mais profundo existe no sujeito pela aparência, pela superfície. É como Roland Barthes vê o travesti japonês, sua aparência e sua teatralidade coexistindo num só corpo.

O travesti oriental não copia a Mulher, ele a significa: não se envisga em seu modelo, desliga-se de seu significado: a Feminilidade é dada à leitura, não à visão: translação, não transgressão, o signo passa do grande papel feminino ao quinquagenário pai de família: é o mesmo homem, mas onde começa a metáfora? ¹⁷

No teatro, a troca de roupa abre o jogo para o ator ser outro sem deixar de ser o mesmo, para poder viver um “significante flutuante” onde o sentido vai sendo composto com o decorrer da ação. O

¹⁷ BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.69.

travestimento aqui também acena para uma possível descoberta da subjetividade, do artifício, da superficialidade, num jogo combinatório, inserido no fenômeno da metamorfose e da máscara. Vestir-se é manipular signos de superfície na montagem de uma representação.

O uso das máscaras está relacionado com personagens, atores e platéia, os primeiros, comprometidos com as transformações que potencializam, protagonistas de metáforas para algum efeito significativo: caça, ritual de cura, rito de passagem, entretenimento, cena teatral e a platéia assegurando a marca da cultura e da tradição. Na verdade, estamos diante de objetos que tem dupla articulação, a do símbolo com a máscara e da máscara com o homem e sua cultura.

A máscara em seu estado-objeto não tem vida, ela não é. O ponto inicial para a sua animação está no ato de colar a máscara em um rosto e então sua reação manifesta-se através de todo o corpo do mascarado. Mesmo em estado de repouso ou em estado neutro, já colada ao rosto, não significa estar ausente. Ela está atenta e disponível a qualquer estímulo externo. Estas são as impressões dos atores que trabalham com máscara.

Para eles, ela age por impulsos e pausas e o corpo acompanha seus movimentos, não se expressa separadamente:

A máscara leva à conscientização do corpo, tornando o ator muito sensível aos estímulos físicos que o cercam. Por isso ela é fundamental para sua formação, principalmente quando o ator pretende se expressar através de personagens materiais, inanimados.¹⁸

O corpo funciona como uma moldura à máscara e são os gestos e os movimentos que modificam o significado e o valor da própria máscara. Dario Fo diz que a princípio o uso da máscara é uma experiência angustiante, não tanto pelo uso em si, mas muito mais pela restrição do campo visual e no plano acústico-vocal e que somente depois, ao acostumar-se ao seu uso, algo de milagroso acontece, “pois consegue-se agir com mais desenvoltura do que estando com o rosto completamente livre”.

Um outro plano, mais abstrato, envolve o uso da máscara. Para Dario Fo é mítico e mágico:

Envolve a sensação de que quando se desveste a máscara... pelo menos, isso acontece comigo: imagino, angustiado, que a máscara me esteja arrancando também o rosto.¹⁹

Função semelhante opera no figurino de cena. Além de serem sinais de identidade, efígie, é ainda um instrumento de disfarce e de dissimulação. Sua figura deve nos levar aos estranhos estados da percepção subjetiva porque ela expressa o ficcional, de onde podemos

¹⁸ AMARAL, Ana Maria. *O Ator e seus Duplos- Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Senac, 2004. p. 43.

¹⁹ FO, Dario. *Manual Mínimo de Ator*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

interpretar a nossa livre vontade. Ele está no entendimento onde os seres e as coisas adquirem uma existência relacional. Como ele não representa, esconde por detrás da imagem a outra significação, a de um objeto próprio para a reflexão. Deleuze: “Os disfarces e as variantes, as máscaras ou os figurinos não vêm “por cima”, mas são, ao contrário, os elementos genéticos internos da própria repetição, suas partes integrantes e constituintes”²⁰.

O figurino é uma manifestação de visão de mundo e na cena, potencializado pelo ator e pelo panteão de heróis reais ou imaginários, aludem às coisas simbólicas. Ele é o substituto do corpo, o segundo corpo do ator e sua máscara.

Aproximar o traje de cena da subjetividade revela ao ator e ao espectador as potências escondidas do personagem como corpo de informação e de comunicação simbólica. Os símbolos jamais desaparecem da atualidade subjetiva, eles podem mudar de aspecto, mas sua função permanece a mesma. Temos apenas que levantar suas novas máscaras.

O figurino deve reescrever sua história a partir dele mesmo, afirmar a sua identidade, reapropriar-se de seus fundamentos originais e criar o universo estético e narrativo na cena. Ele é um objeto em permanente exposição simbólica, é ambíguo porque

²⁰ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo. Graal.2006 p.40

enquanto encobre, pode desnudar também. Para o ator Mauro Soares, ele funciona ainda como uma lente de aumento onde se pode redescobrir o personagem. Para ele, a construção do personagem, dentro do método tradicional, faz-se a partir do texto, da marcação do espaço em cena e é quando o ator constrói também as características do personagem. Mas, ao contato com o figurino, ele percebe que aquelas características muitas vezes são ressaltadas e em outras situações, são abrandadas. Acredita que o figurino tem a capacidade de colocar a criação do personagem em equilíbrio e que o ator nunca atinge a carga dramática sem ele. Finaliza dizendo que quando veste a roupa encontra a alma do personagem.

É um objeto de alteração, a sua aparência não corresponde a sua verdadeira natureza porque ela expressa sempre muito mais do que poderia fazer através das palavras.

O figurino impulsiona a criação e materializa o personagem, amplia a expressividade do corpo e é quando a máscara se mostra, tudo aquilo que é dado ao ator portar em seu próprio corpo, um conceito determinado, marcado e estabelecido. O artifício exterior oculta o ator num fenômeno de metamorfose.

O objeto sensível

Os objetos sensíveis, por uma espécie de mimetismo, transformam-se naquilo que suas formas representam e asseguram através delas a passagem do objeto ao homem, do individual ao social, do natural ao sobrenatural, significando, portanto, para além da representação. Eles trazem consigo um sentido que permanece para sempre abstrato.

Estamos na presença de objetos que significam muito mais do que representam e qualquer que sejam as relações estabelecidas, estas desempenham o “papel de objetos de pensamento”²¹. Para Deleuze,

a sua natureza confere-lhe o dom da ubiqüidade, situando-a simultaneamente nas dimensões do sagrado e do profano, do real e do imaginário, do sensível e do inteligível, da natureza e da cultura, bem como a propriedade de não se encontrar onde é procurada, mas, em contrapartida, de ser encontrada onde não está. ²²

²¹ Claude Levi-Strauss. *O pensamento selvagem*. São Paulo. Papyrus.2005.

²² Deleuze., Gilles. *Empirismo e Subjetividade*. São Paulo.2004 p.58

Enquanto objeto simbólico, ele transcende o plano empírico, situando-se além dos limites definidos pela matéria. O ator mascarado transforma-se em outro por meio deste plano de transcendência, plano que o justifica e lhe garante a existência como um modo de conhecer e de pensar. Objetos que conjugam função e significação e gozam da característica de estarem sempre prontos a preencher-se de significado. O figurino, assim como a máscara, precisa ser concebido como objeto sensível preparado para a ação da cena, carregado de valor simbólico.

José Gil, utilizando Leibniz, escreve “as pequenas percepções são percebidas confusamente em suas partes e claramente no seu conjunto”²³. Gil explica o papel desempenhado pelas pequenas percepções no processo perceptivo do objeto artístico Segundo ele, há três fases, correspondente a três regimes do olhar: primeiro é uma percepção trivial ou cognitiva que comporta sempre elementos familiares, segundo, a percepção de um novo espaço ou “lugar”, no qual o olhar descobre níveis aparentes ou escondidos e por último a fase que muda a percepção no conjunto de “forças”. O olhar vê o objeto transformado porque “descobre as relações dissimuladas que constituem o nexos da obra” e é, então, o momento em que o olhar se vê

²³ GIL, José. *Razão Nômada*, org Daniel Lins e outros. São Paulo. Forense Universitária. 2005. p.19 a 21.

transformado também. José Gil explica que Leibniz caracterizava as pequenas percepções pela ausência de consciência de si;

essas pequenas percepções, devido às suas conseqüências são, por conseguinte, mais eficazes do que se pensa. São elas que formam este não sei o quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém, confusas nas suas partes individuais, essas impressões que os corpos circundantes produzem em nós, que envolvem o infinito, esta ligação que cada ser possui com todo o resto do universo.²⁴

Esta propriedade nos dá o reconhecimento do seu valor e da mudança de posição. Antes objetos inanimados agora potencializados, exercem sobre os intérpretes, ou as coisas, o efeito que delas se espera. Há, portanto, um jogo de códigos e regras de funcionamento entre aqueles que reconhecem o valor e a representação destes objetos.

O figurino teatral está carregado destes códigos e regras e orientam seus manipuladores através da linguagem não verbal, provocando a interdependência funcional do objeto. As funções de uns elementos dependem das funções de outros. E, não está excluída desta complexa interdependência o inesperado ou o estranho. Os símbolos não estão isolados e se combinam para formar a figura representada.

Os homens se servem da existência destes objetos para comunicar um sentido: um mundo de representações indiretas, integrados no universo. Eles são concebidos em função dessa representação e da

²⁴ LEIBNIZ apud GIL, José. *Razão Nômade*, org Daniel Lins e outros. São Paulo. Forense Universitária. 2005. p.19 a 21

adequação das imagens e dos movimentos. Reforçam a idéia de que eles fazem parte de um todo, de um sistema coerente, em que tudo se combina sem plano, mas dentro da denominada lógica das qualidades sensíveis.

O objeto sensível afirma-se sempre no jogo da interdependência relacional e funcional. Antes invisível aos olhos de um observador, entra em funcionamento à medida que exercem as suas funções. Animadas pelo seu personagem, transformam-se em sujeitos de ação ao mesmo tempo que põem em evidência sua manufatura.

Caracterizada pela passagem do real para o imaginário, do concreto ao abstrato, do profano ao sagrado, do racional ao irracional, estes objetos apresentam-se sempre como um todo organizado pelos elementos que os constituem, eles não são parte de um todo, nem os complementos, mas uma totalidade simbólica sempre pronta a significar e a transformar aqueles que estiverem por perto. Esta função é um atributo invariante tanto das máscaras quanto dos figurinos, atraídos pela ação simbólica. Os objetos adquirem a sua força, envolvidos e absorvidos pela ação simbólica. Estabelecem uma relação recíproca de valor e poder porque a ação simbólica cria condições para o seu funcionamento.

Objetos de interpretação e reflexão se tornam complexos porque muitas vezes não têm correspondência direta com a realidade onde são

chamadas a figurar. No domínio da sensibilidade e é nesta interpretação que compreendemos as máscaras e o figurino teatral onde no domínio do pensamento simbólico se revelam inteligíveis.

O sentido permanecerá sempre abstrato, mas verdadeiro.

Lévi-Strauss diz que função, sistema, objeto e símbolo formam um todo coerente eles circulariam de um lado ao outro, em pensamento e ação, estabelecendo ligações simbólicas²⁵.

Como é que objetos tão ambíguos, que escapam a determinação de um só significado, que se escondem por detrás de símbolos, que rejeitam uma definição, uma identificação, são capazes de significar indefinidamente, de transformar e de produzir relações? De onde lhes vêm o poder e a eficácia?

Algumas respostas podem ser encontradas em M. Eliade que diz que esta força ou poder encontrados nas coisas ou nas pessoas tem sido reconhecidas por alguns povos como *mana*²⁶. Para estes, quando alguém ou alguma coisa goza desta propriedade, é porque possui o *mana*. O *mana*, segundo M.Eliade, “pode impregnar qualquer objeto ou qualquer ação, mas a força mágico-religiosa que ele designa deriva de fontes múltiplas: alma dos mortos, espírito da natureza, deuses”²⁷. Lévi-Strauss nos diz que o *mana* tem sua origem nas relações que se

²⁵ LÉVI-STRAUSS. *O pensamento selvagem*. op.cit.,p.38-39.

²⁶ ELIADE, Micea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa.. Edições 70. p. 143.

²⁷ id.ibid. p. 143.

estabelecem, então, não são os objetos concretos que possuem esta força, mas aquilo que elas produzem enquanto símbolos. Estes objetos exercem poder, força mágica pelas relações que produzem, pelo excesso de significação, sobretudo o que a eles se liga, independentemente do que seja.

O poder destes objetos oferece um vasto campo de significação ao movimentarem-se em várias dimensões da realidade: na religiosa, na profana, na mágica, na artística e por fim na simbólica.

Podemos imaginar o impacto da apresentação do Teatro de Bali que visita Paris no ano de 1938 sobre Antonin Artaud, confirmado em seus manifestos sobre a necessidade de aproximar o teatro dos rituais tradicionais, sobre a força das imagens e dos símbolos. Dizia ele: “o teatro deve tornar-se uma espécie de demonstração experimental da identidade profunda entre o concreto e o abstrato.”²⁸ Ele clama pela confirmação, atualidade e a força das imagens, que relembremos os símbolos abandonados, os mitos degradados. Que tomemos conhecimento do sagrado e de como ele se manifesta.

Ao exercer as suas funções, estes objetos sensíveis manifestam o seu calor e situam os homens e as coisas no seu universo, sugerindo pela sua presença que eles se relacionam com os diferentes modos de sua existência - humana e animal, sensível e inteligível, racional e

²⁸ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.127.

irracional, concreta e abstrata. É uma dimensão semântica, em que o objeto e o homem deixam de ser entidades empíricas para se transformarem em puras relações simbólicas.

É nessa dimensão, simultaneamente semântica e simbólica que os objetos sensíveis revelam seu caráter operatório, relacional e funcional e o seu verdadeiro lugar no interior do sistema cultural.

Por estas razões, se assemelham à noção de *mana*, sempre suscetível de receber um sentido qualquer, conforme o lugar que ocupam no sistema cultural. Nesse sentido, os objetos sensíveis são matéria e expressão pelas quais estes pensamentos se exercem.

Fenômenos expressivos, eles situam-se num campo de valores significantes e, de certa forma os homens são absorvidos e dominados por aquilo que eles próprios criam: as máscaras, por exemplo, enquanto criações culturais, servem-se dos homens para comunicar mensagens, ou antes, os homens servem-se de si próprios, encarnando a figura do outro, para exprimirem idéias, imagens e pensamentos, para viverem e sentirem outra coisa fora da realidade deles mesmos. Esta é a capacidade dos homens de recriarem pelos objetos, idéias e imagens “uma área infinita de forças” ²⁹.

De outra forma, podemos simplesmente restabelecer uma relação com os objetos, com as coisas, enquanto objetos ou coisas, deixando

²⁹ GIL, Jose. *Razão Nômade*, org. Daniel Lins e outros. São Paulo. Forense Universitária. 2005. p. 21

que a nossa própria atenção recupere todas as suas qualidades, como opera a poesia de Francis Ponge.

Para ele, chegar naquele ponto em que o objeto impõe todas as suas qualidades, ou muitas delas, por mais diferentes que sejam das que lhe estão habitualmente associadas, reconstrói a fisicidade do mundo na sua substância, chega-se mesmo a identificar-se com ela. Investir na percepção das coisas, nos objetos e através deles, o sujeito, ao invés de impor ao mundo seus valores e significados, aceita transferir-se às coisas para descobrir nelas as qualidades inéditas das quais ele poderá se apropriar, porque eles são aspectos do mundo.

É assim que a poesia de Francis Ponge lida com os objetos. Eis o que ele nos diz em sua introdução no livro *O partido das coisas*:

As qualidades que se descobrem nas coisas tornam-se rapidamente argumentos a favor dos sentimentos do homem. Ora, numerosos são os sentimentos que não existem (socialmente) por falta de argumentos. Por isto raciocino que poderíamos fazer uma revolução nos sentimentos do homem simplesmente aplicando-nos às coisas, que logo diriam muito mais do que aquilo que os homens costumam fazê-las significar. Isso seria a fonte de muitos sentimentos desconhecidos ainda. Os quais querer destacar do interior do homem me parece impossível, ou bem mais difícil. Porém desejável. (Progresso das “luzes” tanto naquilo que concerne às coisas quanto ao próprio homem. – harmonia entre o homem novo e a natureza que ele conhece e possui cada vez melhor.) Tais são os recursos morais (bem como estéticos) do visível. Sem falar das virtudes próprias da própria atenção.³⁰

Sua poesia coloca o homem a experimentar como é ser coisa, diz Ítalo Calvino sobre Ponge. Diz também que o segredo dele é fixar de

³⁰ PONGE, Francis. *O Partido das Coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p.43.

cada objeto o elemento, o aspecto decisivo, que é quase sempre aquele que menos se considera habitualmente, e de construir em torno dele o discurso, “pegar um objeto dos mais humildes, um gesto dos mais insignificantes, e tentar considerá-lo fora de todo o hábito perceptivo, descrevê-lo fora de qualquer mecanismo verbal gasto pelo uso”.

E eis que uma coisa indiferente e quase amorfa revela uma riqueza inesperada e somente porque estabelecemos uma relação com as coisas enquanto coisas, com a diversidade de uma coisa para outra e com a diversidade de qualquer coisa em relação a nós.³¹

Calvino conclui que em Francis Ponge, descobrimos que existir poderia ser uma experiência muito mais intensa, interessante e verdadeira se nos deixarmos atingir pelas coisas, pelos objetos que nos circundam. Podemos constatar que nesta evidência do mundo, está configurada uma prática específica diante do real. As imagens habituais estão, de alguma maneira, humanizadas e o mundo que nos circunda está impregnado de material de sensações. Perceber essa evidência requer atenção dos sentidos diante das coisas.

O homem é um tipo estranho, que não tem seu centro de gravidade em si mesmo. Nossa alma é transitiva. Ela necessita de um objeto que a afete, como seu complemento direto.³²

No livro *Os poetas que pensaram o mundo*, Marcelo Coelho, comentador de Ponge diz que ao repararmos atentamente no objeto,

³¹ CALVINO, Ítalo. *Por que ler os Clássicos*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993. p.241.

³² PONGE, Francis. *O Partido das Coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p.28.

na *coisa*, ela se revela para nós como um mundo, uma rede de relações possíveis, uma troca viva. Sugere ainda que o poeta tem necessidade de colocar em movimento a inércia das coisas, de descobrir sua espessura, de penetrar na agitação de cada objeto. Para ele, esta é a afirmação da poesia de Ponge: “uma espécie de vitória contra a imobilidade, a desatenção, a indiferença – numa palavra, a morte.”³³

O privilégio concedido ao objeto da sensação e da linguagem não implica no desaparecimento de uma improvável objetividade, mas, antes, sua transformação. O sujeito não é mais definido por sua identidade e sim por sua alteridade, o que define a arte moderna. É desta maneira que o professor e poeta Michel Collot analisa a obra de Francis Ponge: identificando-se às coisas, o sujeito não busca consolidar sua identidade em torno de algum totem ou fetiche; ele se abre a sua íntima alteridade, a suas contraditórias virtualidades.

A evocação de um objeto é o pretexto para a criação poética em Ponge. Ele cria um neologismo, o “objeu”, que condensa o objeto e o jogo. Nesta expressão do poeta, para Leda Tenório da Motta, um “objeu” permite inventariar o mundo e ainda jogar com a linguagem. Ele se permite ficar com as duas coisas, mesmo na fusão entre elas. Ponge diz que o lugar de nascimento das coisas não estaria localizado

³³ COELHO, Marcelo. *Poetas que pensaram o Mundo*. Organizador: Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.393.

na palavra, mas na coisa. Para ele, a palavra é um conceito e as coisas são conceptáculos.

Compreendem o sentido de minha obra? Que é o tirar da matéria seu caráter inerte: de reconhecer-lhe uma qualidade de vida particular à sua atividade; seu lado afirmativo, sua vontade de ser, sua estranheza fundamental (que faz dela a providência do espírito), sua selvageria, seus perigos, seus riscos. ³⁴

A prática e a ambição singulares de Ponge parecem a Collot³⁵ se aproximar em muitos pontos da redefinição do sujeito pelo pensamento moderno, principalmente aquela proposta pela fenomenologia. Aos olhos de Ponge, diz ele, a subjetividade humana não é uma pura interioridade, a do “espírito” ou do “coração”, mas “depois de tudo, qualquer coisa mais opaca, mais complexa, mais densa, mais ligada ao mundo”. Ela é, simultaneamente, material e relacional: o *sub-jetivo* é “isso que me empurra do fundo, do debaixo de mim: do meu corpo”, para me projetar para fora. Para Ponge, como para Merleau Ponty, o corpo é o suporte dessa intencionalidade que constitui o sujeito em uma relação necessária ao objeto:

As coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca se nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis, e é por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação ao mundo e ao ser exterior são lidos nos objetos que ele escolheu para ter à sua volta, nas cores que prefere, nos lugares que aprecia passear.” ³⁶

³⁴ MOTTA, Leda Tenório. *Francis Ponge, o Objeto em Jogo*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p.33.

³⁵ COLLOT, Michel. *O outro no Mesmo*. www.scielo.br/pdf/alea/v8n1/02.pdf. p.34.

³⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 23.

A percepção se dá de forma complexa, sendo o corpo o ponto inicial para a experiência de um sujeito com os objetos externos. Podemos verificar como isso funciona através das palavras da atriz Sandra Dani. Para ela, o figurino é um prolongamento do corpo do ator. Entende que ele é um objeto essencial, faz parte do corpo do personagem e ainda estabelece diálogos com os outros elementos da cena, com a luz, com a maquiagem, com o cenário e com os outros personagens. A atriz diz que experimentar as possibilidades do figurino, passar a existir dentro dele, tomar posse e aproveitar o que ele oferece no jogo com o corpo dá-se a descoberta do comportamento, conduta e caráter do personagem. Diz também que o ator tem que estar sensível para ver e sentir cor, textura, brilho e transparência da roupa. Finaliza, dizendo:

O figurino é essencial para mim, é a minha pele. Ele faz parte do meu corpo, tem um aspecto de cumplicidade que eu acho que os objetos só adquirem uma importância, só se individualizam na medida em que tu te relacionas afetivamente com eles, então uma cadeira deixa de ser uma cadeira e passa a ser a *tua* cadeira. Eu tenho uma relação quase de ciúme com a minha roupa de cena, pode ser um pouco doido, mas é assim.

Diz Merleau-Ponty que é preciso considerar a intencionalidade do corpo em suas relações com o meio para nele se ancorar, se projetar, e desta maneira, realizar toda a atividade reflexiva do conhecimento.

O mundo da percepção, isto é, o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida, diz Merleau-Ponty, parece-nos à primeira vista o que melhor conhecemos, já que não são

necessários instrumentos nem cálculos para ter acesso a ele. Contudo, esse mundo é em grande medida ignorado por nós e que um dos méritos da arte e do pensamento moderno é o de fazer-nos redescobrir esse mundo em que vivemos mas que somos sempre tentados a esquecer.

O mundo verdadeiro não essas luzes, essas cores, esse espetáculo sensorial que meus olhos me fornecem, o mundo são as ondas e os corpúsculos dos quais a ciência me fala e que ela encontra por detrás dessas fantasias sensíveis.³⁷

Merleau-Ponty se apropria dos versos de Ponge em uma das sete conferências encomendadas pela Radio Nacional Francesa, em 1948, para exemplificar seu pensamento:

nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida, elas estão revestidas de características humanas (dóceis, doces, hostis, resistentes) e, inversamente, vivem em nós como tantos emblemas das condutas que amamos e detestamos. O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele. ³⁸

Falta-nos explorar o mundo percebido. Nosso interesse nos objetos se limita àquilo que eles podem ser úteis ou agradáveis. Fixar a significação e o valor a partir de critérios funcionais nos conduz a objetivar e a nos distanciar do mundo e das coisas. Simples objetos simbolizam e evocam conduta, gosto e atitude. A relação do sujeito pelas qualidades imanentes dos objetos sensíveis parece que nos revela o sentido delas.

³⁷ Op. cit. p.3.

³⁸ Op. cit. p. 24.

A experiência que resulta da relação entre o sujeito e o mundo se dá a partir da experiência corporal, é o corpo “vivido”, fenomenal, fonte de sentido sobre as coisas, criador de significados e sentido para a atividade corporal. O corpo para Merleau-Ponty é o seu ponto de vista sobre o mundo.

É preciso que o mundo esteja, em torno de nós não como um sistema de objetos dos quais fazemos a síntese, mas como um conjunto aberto de coisas em direção as quais nós nos projetamos.³⁹

Aquilo que se apresenta ou aquilo que se mostra, este é o fenômeno, o corpo na experiência do movimento na comunicação entre os sentidos privilegia o mundo da experiência vivida como pano de fundo do conhecimento.

Objeto em latim (ob-iectum) é algo que está no meio, lançado no meio do caminho, em frente, o que está adiante. Para a filosofia, os objetos são, portanto, mediações entre uns e outros e em freqüente alternância de papéis. Percebe-se sua presença em relação a alguém, não é mero sinônimo de coisa.

Ítalo Calvino nos diz que todo homem é homem-mais-coisas, é homem na medida em que se reconhece em um número de coisas, reconhece o humano investido em coisas, o si mesmo que tomou forma de coisas. Segundo ele, o humano é o vestígio que o homem deixa nas

³⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 518.

coisas, é a obra, seja ela obra-prima ilustre ou produto anônimo de uma época. É a disseminação contínua de obras, objetos e signos que faz a civilização, o habitat de nossa época, sua segunda natureza. E, a intenção do homem, prossegue ele, é reconhecer-se nelas, é identificar-se com elas através da convivência, da observação, da contemplação e da simbiose. É deixar-se afetar por elas.

A primeira vista, nada mais simples que um figurino de cena, é uma roupa que tem a estrutura técnica da manufatura; é feito de tecidos, cortes, linhas, agulhas, pregas e franzidos. Tendemos sempre a vê-lo como algo natural, quase insignificante, uma roupa que o ator veste sobre a vulnerabilidade do corpo. E isso porque estamos desobrigados a ver o mundo como um sistema integrado. Não vemos certos efeitos que o mundo imprime em nós e nas nossas reações a eles. O ator, porém, após perceber o figurino, tê-lo contemplado, tê-lo enfiado no corpo, é pego pela sua forma, pela suas qualidades e encontra na sua existência o signo no conjunto de suas partes. Eis o que nos diz o ator Sergio Lulkin sobre o assunto. Segundo ele, o figurino altera o trabalho de composição do personagem porque abre possibilidade de exploração. Na composição do personagem, o trabalho se vale de todas as impressões externas e muitas vezes o figurino altera a atitude, o movimento pelo simples fato de oferecer mais volume ou ser mais ajustado ao corpo. São coisas, continua ele, que podem surpreender o ator e determinar uma alteração bastante

substancial, muitas vezes determinante, quando a roupa te oferece algum detalhe, uma beleza ou elegância ou ao contrário, um desgaste, uma sujeira e podemos entender e então, seguir aquele caminho em direção ao personagem. Marcelo Adams, também ator, diz que o figurino é a camada extra, a textura, a forma e que ele acaba se incorporando e se transforma, por fim, na extensão do corpo. A atriz Margarida Peixoto diz que o figurino modifica o estado físico do ator, muda seu peso, a postura e a tonicidade do corpo e por fim, organiza o corpo do ator na cena.

É real e irreal. Real porque tem a estrutura técnica da roupa e irreal porque veste o personagem, corpo idealizado, criatura ficcional. É nele que o ator reconhece seu personagem, localizando a tensão que ele provoca na conjugação sensível de seus estímulos.

É desta maneira que Stanislavski vê a posição do figurino na vida teatral.

Quando vocês tiverem criado pelo menos um papel, saberão o quanto a peruca, a barba, a indumentária e os adereços são importantes para um ator na criação de uma imagem. Só quem já percorreu o difícil caminho de dar forma física ao personagem que deve representar pode compreender a importância de cada detalhe, da maquiagem, dos adereços. Um traje ou objeto apropriados para uma figura cênica deixa de ser uma simples coisa material e adquire, para o ator, uma espécie de dimensão sagrada.⁴⁰

⁴⁰ STANISLAVSKI, C. apud VIANA, Fausto. *Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2010. p. 102.

Podemos esperar que o figurino constitua um excelente objeto sensível porque tem conotações próprias para um exercício de imaginação e também porque fornece material para uma análise de suas substâncias. E mais que isto, porque está em contato com o corpo e funciona simultaneamente como seu substituto e sua máscara.

Converte-se, deste modo, em objeto de pensamento e de memória, independente dos personagens ocasionais que as envergam, integrados no sistema a qual pertencem. Pensamento e memória, lugares habitados por fantasias e reminiscências, propícios para a construção de biografias e identidades na direção de novos personagens. E, à medida que a convivência entre um e outro se repete, a conexão se consolida. O ator reconhece seu personagem através do figurino, é o que nos diz o ator Anildo Michelotto, para ele, o figurino é a memória do personagem.

Os atores vestidos com a roupa de seus personagens atualizam o seu sentido, servindo como instrumentos de mediação entre o significado e o significante, fornecendo matéria de reflexão. A relação entre um e outro resulta em uma nova realidade simbólica, na qual a razão se exercita.

Ele é objeto da experiência, da percepção e da metamorfose.

A metamorfose: corpo em máscara

Na biologia, metamorfose ou alomorfia (do grego metamórphosis) é uma mudança na forma e na estrutura dos tecidos e órgãos do corpo, bem como um crescimento e uma diferenciação dos estados juvenis ou larvares até chegarem ao estado adulto. O ser humano sofre a metamorfose considerada direta porque já nasce com a forma definitiva, muito semelhantes aos adultos, diferentes de alguns animais que possuem estados prematuros, designados pelo termo larva ou ninfa, dependendo da natureza do desenvolvimento pós-embrionário da espécie.

Nas comunidades tradicionais, a noção de metamorfose está ligada à doutrina da roupa e da máscara e concilia a idéia de que o corpo é o lugar da perspectiva sobre a aparência e a essência. Para Viveiros, “é

um equívoco tomar a aparência corporal como inerte e falsa e essência como ativa e verdadeira”⁴¹.

Deleuze nos indica que a aparência para o artista não significa a negação do real, mas uma seleção, uma correção, um desdobramento e uma afirmação. Os seres vivos são meras aparências e todas as criaturas sensorialmente dotadas tem em comum a aparência como tal, é o que afirma Hannah Adrendt: “ as coisas vivas aparecem em cena como atores num palco montado para elas. O palco é comum a todos os que estão vivos, mas ele “aparece” diferentemente para cada espécie e também para cada indivíduo da espécie.”⁴² Para ela, a aparência é único modo pelo qual o mundo aparece e é reconhecido e percebido. “ aparecer significa sempre parecer para outros, e esse parecer varia de acordo com o ponto de vista e com a perspectiva do espectador.”

No texto intitulado *A consciência da aparência*, Nietzsche já afirmava:

[...] o que é agora, para mim, “aparência”! Na verdade, não o contrário de alguma essência – o que sei eu dizer de qualquer essência, a não ser, justamente, apenas os predicados de sua aparência! Na verdade, não uma máscara morta, que se poderia pôr sobre um X desconhecido e que também se poderia retirar! A aparência, para mim, é o próprio eficiente e vivente, que vai tão longe

⁴¹ Castro, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo. Cosac Naify. 2002 p. 393-394.

⁴² ARENDT, Hannah. *A Vida do Espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p.37.

em sua zombaria de si mesmo, a ponto de me fazer sentir que aqui há aparência e fogo-fátuo e dança dos espíritos e nada mais.⁴³

O princípio da utilização das máscaras, nas inscrições de sinais e no uso de peles de animais tem o poder de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores, quando usadas no contexto do ritual apropriado. Viveiros entende que as roupas que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmo não são fantasias, mas instrumentos:

elas se parecem muito mais com aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval. O que se pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sob a água, e não se esconder sob uma forma estranha.⁴⁴

A aparência é uma das condições para cada um revelar a sua singularidade. É a exterioridade do real, isto é, do sujeito, é o que salta à vista em suas múltiplas formas fenomenais de se apresentar ao mundo. A aparência do humano acontece mediante suas ações, suas roupas ou por intermédio do uso de linguagem.

Do mesmo modo, conclui ele, as roupas que, nos animais, recobrem uma essência interna de tipo humano não são meros disfarces, mas seu equipamento distintivo, dotado das afecções e capacidade que definem cada animal.

⁴³ LIMA, Marcio José Silveira- *As Máscaras de Dionísio, Filosofia e Tragédia em Nietzsche*, São Paulo, Editora Inijui, 2006. p.93.

⁴⁴ CASTRO, Eduardo Viveiros. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p.394.

As narrativas etnográficas mostram que as roupas animais de que os homens se utilizam mostram tanto ou mais interesse no que essas roupas fazem do que no que escondem.

Viveiros cita Rivière⁴⁵ e nos conta um mito interessante no qual fica claro que a roupa é menos forma que função. Um sogro-jaguar oferece a seu genro humano roupas de onça. Diz o mito: “o jaguar dispunha de tamanhos diferentes de roupa. Roupa para pegar anta, roupa para pegar queixada, roupa para pegar cutia. Todas essas roupas eram mais ou menos diferentes e todas tinham garras”. Rivière conclui, “ora, os jaguares não mudam de tamanho para caçar presas de tamanhos diferentes, eles apenas modulam seu comportamento”, então, estas roupas do mito estão adaptadas às suas funções específicas, pois só importam as garras, instrumento de sua função. Além disso, entre um ser e sua aparência está o seu corpo, as aparências são desmascaradas por um comportamento corporal inconsistente. Na selva, as aparências enganam porque nunca se pode estar certo sobre qual é o ponto de vista dominante, isto é, que mundo está em vigor quanto se interage com outrem, finaliza Viveiros. Nesse sentido, não significa meramente uma cobertura do corpo, pois se refere também a habilidade de desempenhar certas tarefas.

⁴⁵ RIVIÈRE, Peter, antropólogo autor de *Individual and society in Guiana*. Cambridge: Cambridge Univ.Press.p. 394.

Viveiros também nos descreve o comportamento social dos Piro, uma comunidade do alto Peru. Estes concebem o ato de vestir uma roupa como animar a roupa. A ênfase seria menos, como entre nós, no fato de cobrir o corpo que no gesto de encher a roupa, ativá-la. Em outras palavras, diz ele, para os Piro, vestir uma roupa modifica a roupa mais que o corpo de quem a veste.

As roupas refletem a alma de um povo, fazem parte dos costumes ligadas as práticas agrícolas, às rezas, ao clima, as crendices e superstições.

No teatro, o ator submetido ao contágio da roupa, vestido para a cena transforma-se na própria *figura*, fazendo-se espelho um do outro. Neste processo de transformação, as dimensões sensíveis a que o portador renunciou são assumidas pela *figura* e se transforma em seus aspectos constituintes. Didier Doumergue diz que os corpos se transformam em imagem, mas que continuam vivos e animados pela via do corpo. Mais que representação, diz ele, “nós estamos falando de *figuração* porque o corpo se apresenta como uma *figura* e ela não é mais que a metamorfose de um corpo que produz imagem”.⁴⁶

Há uma inversão de papéis, o ator transformado em objeto, em máscara, demonstra sua capacidade de se subjetivar indefinidamente,

⁴⁶ DOUMERGUE, Didier. *Art et Usage Du Costume de Scène*. Paris: Lampsaque, 2007. p.374.

muda de dimensão, do individual para o social, do natural para o sobrenatural, do racional para o irracional.

A experiência do mascaramento assim também do ato de se vestir para a cena dá ao ator a possibilidade de vivenciar uma metamorfose e assim, o objeto usa suas dimensões sensíveis para se manifestar, a máscara e o figurino não se contentam em ser máscara e roupa, em ser algo recebido de fora, das mãos de alguém que a fez, ela preenche-se com os atributos daquele que se mascara, torna-se humana para através desta natureza se converter em outra coisa. Vestido para a cena, o ator estabelece o duplo jogo com aquilo que está assumindo, o teatro, a mimesis, a aparência e a coletividade.

A troca de papéis entre o ator e o figurino, a sobreposição de um sobre o outro, como acontece no desdobramento do rosto em máscara, em que o segundo absorve o primeiro, desencadeia laços de reciprocidade que, podem ir até a identificação de dois seres diferentes no mesmo e ao reconhecimento do outro na sua alteridade, afirmam-se um pelo outro naquilo que ambos têm em comum. A fase em que o ator coloca a máscara e se veste, se confunde, descobre o personagem e que ele é também ele mesmo, não na sua individualidade inicial, mas naquilo que ele tem em comum com os outros.

O figurino estabelece a passagem do ator para o personagem e ele ainda protege e define o personagem, nos diz Marco Fronchetti. Segundo ele, em todos os trabalhos que realizou como ator, o começo de um corpo para o personagem era dado pelo figurino. E que nesta roupa inicial, ainda em elaboração, algumas vezes com trabalho contínuo o ator vai ao encontro de um corpo novo em direção a estrutura final do personagem. Outras vezes, diz ele, o próprio figurino te dá o corpo e a ação. Ele estabelece a passagem do ator para o personagem, ele protege e define o personagem. O figurino dá também a possibilidade de poder se observar de fora, a noção de como está sendo percebido o que se está fazendo, esta noção de si mesmo. É o afastamento, a noção de si mesmo, a noção do personagem e para ele, esta é a função extra do figurino.

Para Deleuze, a arte de interpretar deve ser uma “arte de penetrar nas máscaras, descobrindo quem se mascara e porque, assim como porque se conserva uma máscara remodelando-a”⁴⁷.

Esta é uma das razões que nos leva a compreender por que motivo aquele que se mascara e que se veste para a cena teatral não se torna um titular, mas torna-se dependente destes objetos, deixando de ser autônomo e livre para estar submetido à realidade do outro, através da dissimulação e metamorfose. A experiência de ser outro.

O figurino cria uma zona de indecisão no corpo de ator para fazer surgir o personagem, figura autônoma e indeterminada. Ele deforma o

⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Lisboa. :Ed 70. 1987 p. 64

contorno orgânico do corpo, afetado pelo movimento, pela luz e sombra e pela narrativa da cena.

A composição interior dos personagens é uma das principais tarefas do ator, com o estofado, algumas vezes, do texto e do encenador. Mas a base da expressão artística teatral está no corpo do ator e consiste em fornecer ao espectador os meios para ver e/ou imaginar o universo dramático, portanto para recriar um *efeito do real*. Ele esclarece as motivações e as ações do personagem. Mas, temos que encontrar uma forma física para a partitura interior do papel, a imagem que contém a sua essência. O ator está num estado de percurso discursivo e em posição figurativa. A forma externa explica e ilustra aos espectadores o traçado interior de seu papel no universo do drama.

Constantin Stanislavski diz que a caracterização é a máscara que esconde o indivíduo-ator e que é o traço importante da transformação, da metamorfose.

Todos os atores que são artistas, os criadores de imagens devem servir-se de caracterizações que os tornem aptos a se encarnar nos seus papéis.⁴⁸

Em seu livro *A construção da personagem* ele ilustra claramente este encontro entre o ator e o personagem através do figurino, ao sugerir que seus alunos escolhessem na grande sala do guarda-roupa

⁴⁸ STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção do Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 60.

do Teatro de Arte de Moscou um traje para representar uma mascarada. Seu aluno Kóstia decide-se por vestir um velho e desbotado fraque coberto de manchas, uma calça também desgastada e uma cartola. Que personalidade ele deveria assumir ao vestir-se com o velho fraque? Quem era aquele homem mofado que ele achava por acaso? Que motivos o levaram a escolher estas roupas?

O fraque, a calça e a cartola são os primeiros resultados da tentativa de se chegar a um estilo mais simples, prático e confortável da indumentária masculina e estas peças chegaram quase ao mesmo tempo ao gosto do grande público, depois do emprego abusivo de tecidos caros, bordados ornamentais, rendas, plumas e jóias.

Antes do século XIII o uso corrente era a túnica larga, de comprimento variável e de meias longas feitas em duas peças, costuradas na frente e atrás, presas por tiras a um cinto usado por baixo da túnica, parecendo dois sacos pendurados e que as mantinham esticadas.

No período que se segue, houve um grande aperfeiçoamento dos trajes para as pernas, chamados *les chausses*. Até então, as meias sempre tinham sido usadas separadamente, mas agora passaram a ser ligadas à parte superior do traje, o que resultou na criação de calças que cobriam não apenas as pernas mas também a parte superior do tronco.

Feitas de lã, linho ou seda, era comum que cada perna fosse feita de cor diferente e esta moda tornou-se popular especialmente entre os cavaleiros, que puderam reproduzir suas próprias cores heráldicas, quando em guerra ou campanha.

Historiadores de moda levaram um tempo para reconhecer a distinção entre meias e calções. James Laver⁴⁹ esclarece que no século XI, os calções ou *braies* eram calças até os tornozelos, presos nos quadris por um cordão. Segundo ele, os nobres os usavam justos e as classes populares, frouxos ou bem largos. E, por vezes eram usados com ataduras amarradas em espiral ou cruzadas. Neste período, as meias (*chausses*) subiram até o meio das coxas, suficientemente largas para serem puxadas sobre os calções e que estes foram diminuindo até se transformarem em cuecas invisíveis ou tangas.

Os calções voltam à moda nos séculos seguintes, desta vez acolchoados, forrados e golpeados, formando pufes que podiam ser vistos através das aberturas. Largos, justos, feitos de brocados, couro ou cânhamo, eles atravessam a Renascença com variações de tamanhos e suntuosidade presos a orifícios no gibão (espécie de casaco) por intermédio de tiras e fitas com pontas metálicas (*aiguillettes*) e terminavam em laços.

⁴⁹ LAVER, James. *A Roupas e a Moda*. São Paulo: Schwarcz, 1990.

Somente a partir do final do século XVII apareceram os culottes, calções mais justos usados abaixo do joelho com a abertura dianteira abotoada e por volta de 1810, os homens passaram a usar as calças mais longas.

O fraque é o resultado da mais extraordinária modificação do casaco, até então confeccionado com grandes enfeites de bordados e rendas. Por volta de 1700 os holandeses passaram a abotoar as extremidades dos casacos viradas para fora, resultado da prática da equitação. Este tipo de casaco, adotado pelos militares de todas as regiões, levou à criação, na Inglaterra, do casaco de equitação, agora mais justo, sem as abas dianteiras, com uma fenda na parte de trás, o que resultou no novo estilo. Em vez de bordados e enfeites, o fraque continha debruns estreitos nos acabamentos. Era usado pela alta classe em bailes e em visitas importantes. Com pequenas variações de estilo, tinha se transformado no uniforme do *gentleman*: fraque, bengala e cartola.

A cartola surgiu na Inglaterra no início do século XIX, usada principalmente pelas classes médias e altas. Seu uso difundiu-se entre as classes mais baixas, possivelmente por ter sido adotada pelos cocheiros e policiais e em meados do período eram usadas por todos os homens com suas roupas de domingo.

A história da indumentária, para Roland Barthes, foi feita para fornecer a artistas, pintores de época ou teatrólogos os elementos figurativos da “cor local” necessários a suas obras e dar uma equivalência entre as formas das roupas e o caráter moral, o ambiente e o estilo da época.

Foi no romantismo que pintores e desenhistas iniciaram uma pesquisa sistemática sobre a história das aparências que incluía cenário, mobília, acessórios e vestuário para que atores pudessem representar seus papéis em trajes de época.

Roland Barthes⁵⁰ diz que as regras de fabricação é que criam a indumentária e faz distinção entre uma coisa e outra: o traje constitui-se no modo pessoal como um usuário adota a indumentária que lhe é proposta por seu grupo. Tem significação morfológica, psicológica ou circunstancial, mas não sociológica. O traje exprime mais do que notifica e está submetido a uma abordagem fenomenológica: porém o fato do traje de Kóstia estar velho, esverdeado pelo mofo, em condições de desalinho é um signo intencional e então possui valor social. O traje de cena ou, para nós, o figurino, é reconstituído artificialmente para fins significativos e para uso específico da cena. Para Kóstia resta então descobrir quem é aquele

⁵⁰ BARTHES, Roland. *Imagem e Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

homem mofado que ele achara por acaso e que personalidade ele deveria assumir ao vestir-se com o velho fraque. Questões que o rondaram durante os dias que precederam a apresentação. Ele ainda não sabia quem iria representar na mascarada.

A construção do personagem resulta de um processo de composição de elementos físicos; gestualidade, modalidade vocal, que corresponda à imagem ou à figura a ser representada.

O ator Kóstia tem que *ativar* o figurino tal como os Piros do altiplano peruano e um detalhe na calça velha e surrada dá a ele a forma final de sua máscara cênica:

Com a cartola colocada num ângulo provocante, apercebi-me, de repente, do estilo das calças de talhe inteiro, outrora elegantes e hoje tão usadas e gastas. Fiz com que minhas pernas se adaptassem ao friso que se formara nelas, virando a ponta dos pés para dentro. Isto tornou-me as pernas ridículas(...) graças a essa posição pouco habitual das minhas pernas, fiquei parecendo mais baixo e o meu andar mudou inteiramente.⁵¹

Sem se reconhecer, Kóstia avançou pelo palco para a demonstração de seu personagem, o Crítico.

Como encenador, Stanislavski não via os figurinos apenas como elementos ilustrativos, para ele era importante estimular, mobilizar sensorialmente os atores, passando pelo corpo como uma superfície que reflete as características do personagem a ser vivido, num

⁵¹ STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção do Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p.43.

aprofundamento do próprio processo de representação. Fausto Viana diz que as preocupações de Stanislavski em relação ao figurino vão além da estética.

Fotografias e textos em que o encenador faz referência aos costumes deixam claro que, em sua concepção, o todo da encenação inclui os figurinos, que não são considerados apenas elementos ilustrativos ou decorativos. Tem um papel vital do processo de caracterização e são importantes para ajudar na nova relação entre os atores e os espectadores, como ponto de ligação entre palco e platéia. Pag.73

Em *Julio César*, o processo de criação tem início também com a utilização do vestuário romano, na intenção de buscar a verdade interior dos personagens.

Nós estudávamos o vestuário e os seus modelos, o porquê do seu emprego e do manuseio de armas, a plasticidade antiga. Precisávamos conhecer esses detalhes não só teoricamente mas também na prática. Com essa finalidade foram feitos vários trajes experimentais para ensaios, nos quais passávamos o dia inteiro no teatro a fim de aprender a usá-los. (...) A experiência assim acumulada nos deu aquilo que não conseguiríamos obter de livros, nem de teorias, nem de desenhos. Aprendemos a usar a capa e dispor de suas pregas, reunindo-as no punho fechado, a atirá-la sobre os ombros ou a cabeça, e dobrá-la no braço, a gesticular, a manter a ponta da capa com as pregas soltas. Criava-se assim entre nós o esquema dos movimentos e gestos copiados das estátuas antigas.⁵²

Em seu espetáculo *Czar Fiódor Ivánovitch*, à frente do Teatro de Arte de Moscou (TAM), no final do século XIX, ele propunha uma estética realista para figurinos, cenário e adereços, baseada na perfeita reconstrução histórica.

⁵² STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. p.354.

Neste contexto, como nos descreve Fausto Viana, uma pesquisa o leva a percorrer o interior da Rússia, na companhia do pintor Simov, de seu assistente de cena Sávin, de sua mulher e de alguns atores do TAM. Nesta viagem, num minucioso trabalho arqueológico, colecionaram objetos para a encenação da peça:

Passávamos dias inteiros sentados, cercados dos tecidos, retalhos, bordados, combinando as cores, procurando detalhes que avivassem os tecidos e trajes menores coloridos, tentando, senão copiar, pelo menos captar a tonalidade de alguns bordados e adornos dos kózires (golas dos trajes dos boiardos), dos bordados e adereços dos trajes de gala, toucas, etc, do czar.(...) Retornei a Moscou com um importante troféu, pois levava comigo um autêntico museu, não apenas de trajes, como de objetos vários para o cenário de *O Czar Fiódor*.⁵³

Para *A Gaivota* de Tchekhov, espetáculo que vem logo a seguir ao *O Czar Fiódor*, os figurinos já estão esboçados em seus apontamentos e eles traduzem muito mais uma idéia do ambiente moral em que os personagens estão fixados.

Os figurinos usados refletem a atmosfera local e o caráter dos personagens. Perdidos em um universo sem perspectivas de mudanças, esses homens e mulheres trajam basicamente cores escuras. Os criados são privilegiados com cores mais claras, provavelmente em virtude da sua função social e por terem menos expectativas em relação ao futuro, tão melancólico e triste para aqueles que sabem que ele dificilmente muda.⁵⁴

⁵³ STANISLAVSKI, C. apud VIANA, Fausto. *Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2010. p. 75.

⁵⁴ VIANA, Fausto. Idem. P. 86.

Dentro do processo criativo de Stanislavski, segundo Fausto Viana, “a evolução da interpretação dá-se de uma forma paralela às opções realizadas por ele em seus diversos espetáculos”⁵⁵. O que chega até nós é o trabalho interno e externo do ator sobre si mesmo, em suas muitas direções e caminhos para chegar até o personagem.

Assim, Stanislavski nos aponta a trajetória de composição da vida interior do personagem através da sua caracterização externa: “sem uma forma externa, nem sua composição interior nem o espírito da imagem chegarão ao público”, finaliza ele.

⁵⁵ Op. Cit.p.78.

Considerações finais

Vestir-se é adquirir fisicamente outra forma que não a do corpo anatômico, significa transfigurar este corpo, acrescentar objetos a ele com a única intenção de dar-lhe uma aparência. A existência da roupa e suas formas satisfazem as necessidades naturais e culturais, tais como proteção e defesa do calor e do frio e pode conferir identidade e diferença social. Seus efeitos são infinitos e graduam simbolicamente um sujeito em relação a outro enquanto produzem uma esfera de significado em torno de cada um.

Vestir-se, diz Emanuelle Coccia, põe o homem em contato com o sensível:

Isso significa que o próprio homem também é, em relação ao resto do mundo, um meio que adquire e devolve sensível ao mundo, ele mesmo em primeiro lugar; ou seja, sua própria figura sensível, sua própria imagem, sua própria aparência. Tudo isso fica mais evidente na moda – e no caso mais extremo, a máscara: o que de fato significa

vestir-se senão adquirir fisicamente, incorporar um sensível exterior?⁵⁶

Na roupa, continua ele, o indivíduo se torna capaz de habitar momentaneamente o mundo, de constituir-se nele, fazendo com que as coisas se tornem veículos de subjetividade. E isso porque para que nos reconheçamos, precisamos nos confundir com coisas que não nos pertencem, num exercício de absorção de ilusão, onde uma parte do sujeito, feita unicamente de imagem, consegue mostrar e exprimir a relação que o liga à sociedade e aos seus códigos. Definimos sempre nosso corpo através desta capacidade, da experiência com a roupa que vestimos.

A corporeidade encarnada pela roupa existe especialmente como espaço vazio, podemos fazer o que quisermos com este espaço que deve ser ocupado. A roupa demonstra que o sujeito vive sempre e constantemente fora de seu corpo anatômico e sua relação com o mundo é aquela definida pela roupa. O corpo, para Coccia, é meio e veículo que transforma o sujeito em imagem e que o força a apropriar-se de imagens para dar forma ao próprio corpo.

A roupa não se opõe ao corpo: é apenas um segundo corpo ou um corpo menor, no mesmo sentido que, no fundo, o corpo orgânico,

⁵⁶ COCCIA, Emanuelle. *A Vida Sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010. p.80.

segunda a antiga teologia platônica, é apenas a primeira roupa da alma.⁵⁷

O corpo vestido serve para transformar o sujeito em imagem, isto é, o lugar em que a vida assume formas e as formas do mundo ganham vida. Compor um personagem requer juntar elementos constituintes, dispostos a se integrarem. O figurino organiza o personagem para o ator, dá-lhe existência e mais uma vez nos aproximamos dos Piro quando eles imaginam que vestir uma roupa é animá-la.

Precisamos dos objetos, das suas cores, de seus materiais e linhas para fazer o corpo aparecer, esta possibilidade de existir como meio. Emanuelle Coccia ao afirmar que a roupa é nosso segundo corpo afirma também que ela pode concretizar-se materialmente em qualquer coisa:

...não se define nem por uma natureza específica, nem por uma matéria particular. Não se deve fazer existir quem a carrega, mas conferir-lhe a possibilidade de aparecer como algo que *não* se é. É um corpo no qual não somos nada além de imagem, mero sensível. A roupa é o órgão que transforma repentinamente toda nossa natureza em *specie*, em forma sensível.⁵⁸

Como vemos, o corpo existe para ser vestido e se transformar em imagem e conscientemente ou não, provocar impressão a quem está ao seu redor.

⁵⁷ COCCIA, Emanuelle. *A Vida Sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010. p. 89.

⁵⁸ Op. Cit. p.89.

Este parece ser exatamente o objetivo de um figurino de cena, causar impressão, sentido, tanto no ator como na platéia.

Por outro lado, considerar o figurino de cena um objeto sensível também é elevá-lo à condição de instrumento de experiência estética, baseado na relação íntima em que ele e o corpo do ator interagem, do contágio entre sujeito e objeto. Neste regime de união podemos compreender a linguagem das operações sensíveis, da ordem do contato, da reciprocidade, das experiências nas quais se passa emoção, intelecção e sensação diretamente de um a outro, numa ordem direta e imediata. Um corpo a corpo entre sujeito e objeto.

Uma das mais recorrentes afirmações dos atores entrevistados é de que o figurino modifica a postura do corpo, introduzindo uma nova atitude ao personagem. A postura, esta nova posição espacial do corpo que conjectura a aparência é a máscara que se veste para chegar aonde se quer chegar, isto é, na natureza do personagem.

O ajustamento, numa relação de reciprocidade que se produz no ato em que o figurino veste o corpo do ator é da ordem sensorial, mas se dá também através de um tipo de aprendizado, manifestado numa relação de familiaridade desenvolvida no contato contínuo de um com o outro. O figurino é o instrumento de memória do personagem para o ator, esta faculdade de conservar e lembrar os estados de consciência, da experiência, da retenção, do reconhecimento e da evocação.

São algumas questões sobre a correspondência dos sentidos que Greimas introduz no livro *Da imperfeição* com o objetivo de dar conta dos efeitos de sentido vindos do jogo de relações que se desenvolvem entre sujeito e objeto, cada um na presença imediata do outro: “algo, não se sabe o que, acontece de repente: nem belo, nem bom, nem verdadeiro, mas tudo isso de uma só vez. Nem sequer isso: *outra coisa*.”⁵⁹ Ele vê isso como fratura na ordem das coisas, acidentes estéticos que emergem do diálogo entre presenças de “sensibilidades em contato”, uma agindo sobre a outra numa fusão total do sujeito e do objeto.

Toma como exemplo Lévi-Straus e a cultura vestimentar, segundo ele uma das dimensões fundamentais da cultura, para se interrogar sobre as práticas cotidianas do ato de vestir-se e qual a estética que dele se manifesta.

vestir-se é coisa séria e a toda a inteligência sintagmática é empregada neste ato: eis aí uma sequência de vida “vívida” como uma sucessão ininterrupta de escolhas e que conduz pouco a pouco à construção de um objeto de valor.⁶⁰

A roupa, diz ele, preenche sua função de aparência, projetando uma imagem reconstruída da figura para insinuar o corpo como um

⁵⁹ GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 70.

⁶⁰ Op.cit. p.75.

segredo precioso. Para Greimas, “o sujeito se eleva assim em direção à intuição de uma estética imaginária”.⁶¹

O que nos leva a considerar o figurino um objeto sensível é esta disposição que ele tem para o jogo da imaginação, obrigando o ator a abandonar sua postura habitual, ordinária, para ver surgir à luz o personagem. É com ele que o ator efetua a passagem do espaço do corpo anatômico, em direção à ação teatral. Este estado “de alerta”, esta dimensão extraordinária em que o ator se encontra quando está vestido para a cena.

⁶¹ Op.cit. p.77.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Ana Maria. *O Ator e seus Duplos- Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Senac, 2004.

ARENDT, Hannah. *A Vida do Espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASLAN, Odete. *Le Masque, du Rite au Théâtre*. Paris:CNRS Éditions, 1999.

BANU, Georges. *Le Costume de Théâtre dans da Mise-en-Scène Contemporaine*. Paris: Cdnp, 1981.

BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____ *Imagem e Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

_____ *Escritos sobre Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os Clássicos*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.

_____ *Coleção de Areia*. São Paulo. Companhia das Letras. 2002.

CASTRO, Eduardo Viveiros. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

COCCIA, Emanuelle. *A Vida Sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COELHO, Marcelo. *Poetas que pensaram o Mundo*. Organizador: Aduino Novaes. São Paulo. Companhia das Letras, 2005.

DETIENNE, Marcel. *Os Gregos e nós, uma Antropologia comparada da Grécia antiga*, São Paulo, Edições Loyola, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Lisboa: Ed70, 1987.

_____ *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2006.

_____ *Empirismo e Subjetividade*. São Paulo: Editora 34, 2004.

ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Perspectivas do Homens, Ed 70, 1969.

_____ *Tratado de História das Religiões*. Lisboa: Ed70, 1987.

_____ *O Sagrado e o Profano, a essência das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FO, Dario. *Manual Mínimo de Ator*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

GELLIUS, Aulus. *Noites Áticas*, vol. Único. Trad. Francisco Navarro Y Calvo. Buenos Aires: Livreria El Ateneo Editorial, 1955.

Dspace.c3sl.ufpr.br

GIL, José. *Razão Nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

LAVER, James. *A Roupas e a Moda*. São Paulo: Schwarcz, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____ *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papyrus, 2005.

_____ *O Cru e o cozido*. São Paulo. Cosac Naify. 2004.

LIMA, Marcio José Silveira- *As Máscaras de Dionísio, Filosofia e Tragédia em Nietzsche*. São Paulo: Editora Inijui, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

_____ *Conversas- 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MOTTA, Leda Tenório. *Francis Ponge, o Objeto em Jogo*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*, São Paulo, Martins Fontes, 2005.

_____ *O Nascimento da Tragédia*, São Paulo, Companhia da Letras, 2003.

_____ *Além do Bem e do Mal*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

NIJINSKY Romula. *Nijinsky*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1940.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____ *O Partido das Coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção do Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001

_____ *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TRIAS, Eugenio. *A Religião*. Org. Jacques Derrida e Gianni Vattimo. São Paulo. Estação Liberdade. 2004.

VERDIER, Anne, GOETZ, Olivier, DOUMERGUE, Didier. *Art et Usages Du Costume de Scène*. Paris: Lampsaque, 2007.

VIANA, Fausto. *Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2010.

Referência Visual

Fotos de Fernando Brentano, referentes a peça *O Império da Cobiça* do ano de 1987.