

O FIGURINO COMO ACONTECIMENTO, UMA PROPOSTA DO TRAJE CÊNICO ALÉM DA REPRESENTAÇÃO

El figurino como acontecimiento, una propuesta del traje escénico más allá de la representación

Esp. Luisa Alejandra Uribe

Especialista en Patronaje Textil. Maestra en Arte Dramático

Resumen

Este trabajo presenta una lectura epistemológica del traje escénico según las teorías expuestas por Michael Foucault¹ y trabajadas como imagen pensamiento por el filósofo Edgar Garavito². Propone un análisis de las imágenes pensamiento de la representación, la modernidad y la posmodernidad y cómo los conceptos postulados por cada una de estas imágenes se reflejan en las formas y características de la ropa del sistema de moda y del traje escénico. El estudio analiza la representación como la imagen de pensamiento con mayor poder en la estética del traje escénico, imponiendo modelos de carácter conceptual y visual en las formas del traje escénico. Se propone el concepto del figurino del acontecimiento como una investigación que configura y formula otros caminos y perspectivas que no obedecen al concepto del traje escénico de la representación y pretenden ampliar las referencias y significados de este componente escénico.

Palabras clave: imagen-pensamiento, teatro, acontecimiento, traje escénico, moda.

1 Foucault Michael (1926 -1984). "Foucault fue el principal representante del estructuralismo. Toda su obra es un exhaustivo trabajo de arqueología del saber occidental, poniendo en evidencia las estructuras conceptuales que a priori y en época determinan las articulaciones entre el saber y el poder, estableciendo lo que es interdicto y lo que es permitido. El pensamiento de Foucault exploró los modelos de poder en las diversas sociedades, y la forma que como éste se relaciona con las personas "(Fuentes, s. F).

2 Garavito Edgar (1948-1999). Filósofo colombiano, doctor en filosofía por la Universidad de París VIII, y discípulo del filósofo francés Gilles Deleuze. Fue profesor de las disciplinas de filosofía contemporánea en Colombia en las universidades Nacional, Javeriana, Andes y Nacional de Medellín. Entusiasta divulgador de la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo XX. Buscó y profundizó en el pensamiento de Serres, Guattari y específicamente de Gilles Deleuze, en los últimos años de vida.

Resumo

Este trabalho apresenta uma leitura epistemológica do traje cênico segundo as teorias expostas por Michael Foucault³ e trabalhadas como imagem pensamento pelo filósofo Edgar Garavito⁴. Propõe uma análise das imagens pensamento da representação, a modernidade e a pós-modernidade e como os conceitos postulados por cada uma destas imagens pensamento refletem nas formas e características das roupas do sistema moda e do traje cênico. O estudo analisa a representação como a imagem pensamento com maior poder na estética do traje cênico, impondo modelos de caráter conceitual e visual nas formas do traje cênico. Propõe-se o conceito do figurino do acontecimento como uma pesquisa que configura e formula outros caminhos e perspectivas que não obedecem ao conceito do traje cênico da representação e pretendem ampliar as referências e significados deste componente cênico.

Palavras-chave: imagem pensamento, teatro, acontecimento, traje cênico, moda.

Abstract

This paper presents an epistemological reading of scenic costume according to the theories expounded by Michel Foucault, and worked on as picture thinking by the philosopher Edgar Garavito. It proposes an analysis of thought images of representation, modernity and postmodernity, and how the concepts postulated by each reflect the shapes and characteristics of the fashion system and scenic costume clothes. The study analyzes the representation as picture thinking with greater power in the scenic aesthetic costume, and puts in their place my character models in conceptual and visual forms of theatrical costumes, scenic ways that established the norms guiding the costume. We propose the concept of costumer event as a quest that configures and makes other paths and perspectives that do not follow the concept of the scenic costume representation and intend to expand the references and meanings of this scenic component.

Keywords: Scenic costume, theatrical costume, representational images.

3 Foucault Michael (1926 -1984). "Foucault foi o principal representante do estruturalismo. Toda a sua obra é um exaustivo trabalho de arqueologia do saber ocidental, pondo em evidência as estruturas conceituais que à priori e em época determinam as articulações entre o saber e o poder, estabelecendo o que é interdito e o que é permitido. O pensamento de Foucault explorou os modelos de poder nas várias sociedades, e a forma que como este se relaciona com as pessoas" (Fontes, s. f.).

4 Garavito Edgar (1948-1999). Filósofo colombiano, doutor em filosofia pela Universidade de Paris VIII, e discípulo do filósofo francês Gilles Deleuze. Foi professor das disciplinas de filosofia contemporânea na Colômbia nas universidades Nacional, Javeriana, Andes e Nacional de Medellín. Entusiasta divulgador da filosofia francesa da segunda metade do século XX. Pesquisou e aprofundou-se no pensamento de Serres, Guattari e especificamente de Gilles Deleuze, nos últimos anos de vida de sua vida.

Introdução

Foucault evidenciou que o saber é indissociável do poder, um poder que determina e domina todos os saberes dos indivíduos numa sociedade, inclusive a arte e a moda que se percebem assépticas e distantes destes sistemas de controle, não conseguem se escapar destes poderes e expressam em suas diversas manifestações materiais e imateriais a configuração de um modo de pensamento que neste trabalho analisaremos desde o conceito de episteme⁵ e de imagem pensamento⁶. Partindo de que o saber esta interligado ao poder, este trabalho propõe estudar o traje cênico teatral desde uma perspectiva epistemológica. Examinaremos como a moda e o figurino de teatro são manifestações culturais e artísticas da estética de cada uma das imagens pensamento; onde se transferem as relações de poder e domínio. Identificamos como importante para nossa pesquisa, apresentar as imagens pensamento da representação, a modernidade e a pós-modernidade. Encontramos nestas imagens pensamento, os lugares teóricos mais importantes para a construção deste artigo e para nossa proposta que nomeamos como “Figurino Acontecimento”. Toda esta análise e apresentação epistemológica fazia-se com o propósito de expor como a imagem pensamento da representação, normatizou a estética do figurino teatral, mantendo ela preso nas teorias da representação de um personagem, deixando ela fora de iniciativas que lhe permitiam estabelecer relações técnicas, temáticas, conceituais, praticas e narrativas; Pretendemos sejam iniciadas com o “Figurino Acontecimento”, que propomos como outro conceito para o estudo, análise, pesquisa e criação do traje cênico teatral.

A representação. O saber do pensamento

Do único que não posso duvidar é de estar pensando e se penso, não posso duvidar que existo. Penso logo existo, logo sou uma coisa que pensa.

DESCARTES

No século XVII, inaugura-se para o homem ocidental uma nova maneira de ser, conhecer, sentir, pensar e atuar chamada representação ou

5 Episteme. “Ordem ou princípio de ordenação dos saberes anterior a qualquer enunciado visando o conhecimento, de modo que a epistémè seria a instância arqueológica profunda que tornaria qualquer enunciado possível: tratava-se de nomear o solo fundamental que conferiria legitimidade e positividade ao saber de cada época” (Duarte, 2013).

6 Imagem Pensamento “El modo de ser del pensamiento se constituye a partir de una imagen espacio y una imagen tempo y estas imagenes establecen, el fundamento estético del pensar. (Garavito, 1991, p. 6).

conhecida como a época clássica que vá até finais do século XVII; Segundo Michael Foucault, define-se como representativa. Esta época clássica começa com o grito filosófico do filósofo Descartes que diz: “Do único que não posso duvidar é de estar pensando e se penso, não posso duvidar que existo. Penso logo existo, logo sou uma coisa que pensa”. Garavito (1999) diz:

Descartes, fundamenta su discurso filosófico en el yo pienso y no en el cuerpo. El cuerpo está supeditado al pensamiento. En suma, Descartes inventa la subjetividad y a partir de ella determina la sustancia pensante. Para Descartes, pues, el pienso es el límite interno del pensamiento, el cual no podría sustentarse en cosas aún desconocidas como sería un cuerpo. La filosofía cartesiana produce el divorcio entre el pienso y la cosa en sí (p. 97.)

O corpo da representação um corpo da ordem

O grande projeto da ordem no saber clássico, repercutiu na relação do homem com seu próprio corpo, quem aprende a conhecê-lo desde a reflexão e a análise que se desenvolve com o pensamento. O corpo é um objeto de conhecimento que será classificado, nomeado e organizado igual que as outras coisas do mundo na representação. Fala-se e pergunta-se pelo corpo na busca de estratégias que o disciplinem, o organizem e o levem a ser eficaz para produzir (produzir que? Conector com o seguinte?) Corpo produtivo e eficaz para o trabalho, mas distante e longe se mesmo, assume-se como ser pensante quem encontra no corpo um objeto externo que não lhe pertence, precisa-se distanciar para estudá-lo e conhecê-lo.

Ahora el lenguaje habla de las cosas, habla del cuerpo, determina la existencia misma del cuerpo. El cuerpo es lo indeterminado que va a ser determinado desde el pienso, desde la razón, desde la ciencia. Hemos pasado del cuerpo dado por la naturaleza, al cuerpo fabricado: se le trabajan sus partes, se le colocan prótesis, se le impone un ritmo, una velocidad, una verticalidad, una actitud. (Pabón, 2001, p. 16)

Para que estas atitudes de ordem e controle fossem exercidas pelos indivíduos na época clássica, deviam-se criar estratégias que os mantivessem rígidos pela ordem e a norma. Aparecem na época dois grandes fenômenos: a urbanidade e o grande encerro. As duas, tanto desde o comportamento social como desde o tratamento punitivo, fomentavam a disciplina e a obediência nos corpos, ocultando aquilo que saísse do padrão e procurando que tudo estivesse baixo controle. No caso individual da urbanidade. Aparece como uma serie de normas sociais de conduta que exerciam um poder de manipulação e controle que além de ocultar os defeitos corporais, exigia-lhes um comportamento de congraçar

e respeitar as pessoas, o que era visto como adequado. No caso individual do grande encerro; Aparece na época clássica como o novo tratamento dos marginados sociais, lugares de reclusão onde se corrigiam e castigavam-se com penitências as pessoas sem moral e sem vontade para o trabalho.

Com aparição dos grandes encerros, as normas de urbanidade, a ordem como fundamento do saber clássico, a relação distante que assume o homem com seu corpo, o surgimento das normas de urbanidade e o conceito binário de signo, permitiu-nos apreciar os conceitos mais relevantes que demarcaram a representação como imagem pensamento do homem ocidental.

Roupas e urbanidade

As roupas pertencentes á imagem pensamento da representação, expressaram através de suas convenções, a situação coletiva da época clássica. Uma situação que implicava que os corpos dos indivíduos se mantiveram em ordem adotando uma postura rígida imposta pelos tratados de urbanidade. A urbanidade busca adaptar e controlar através da modelagem⁷ os corpos da população tanto em crianças como em adultos. Estas roupas buscavam que os indivíduos cumprissem os códigos normativos da urbanidade e os mantiveram-se retos, proporcionados, sem defeito algum e com decoro de bons costumes. A busca por controlar através da modelagem faz possível aparição no século XVI da peça de roupa feminina do corpete.

O corpete

Foi uma peça de lingerie da mulher aristocrática do século XVI. Foi pensada para que através da modelagem e os matérias com que se construía, aprisiona-se o corpo feminino para dar-lhe uma silhueta reta e erguida, signo de mulher que aceita o castigo da carne para obter uma boa condição moral e religiosa, rica e bem comportada.

Substancialmente una mutilación que la mujer debe soportar con la finalidad de reducir su vitalidad, provocando de forma clara y duradera su inhabilidad para el trabajo viéndose recompensada por una serie de ventajas en lo referente a su reputación, que se deriva de su aumento en fragilidad y discreción.(Toussaint,1994, p.192)

7 Modelagem. "Processo que determina a transformação dos materiais planos em formas tridimensionais adaptáveis ao corpo humano" (Mariano, 2011, p. 11).

O corpete era feito com matérias como: ossos de baleias, tafetá, couro, metal, tabuas de madeira, varetas metálicas e em alguns casos utilizou-se prata, ferro, metal e acero. Transformavam o corpete numa peça que heresia a lei numa carne que está ousando sair-se da norma.

Cintado infantil

A procura pelas boas formas e a correção dos defeitos através da modelagem era também exercitada nas crianças. Na primeira infância, o corpo da criança era manipulado e modelado porque, se considerava que era o momento propício para submeta-lo a norma, uma postura ereta que lhe outorgasse porte e elegância, além de evitar qualquer deformação e uma boa colocação de seus membros.

El niño de pecho se ve sometido por completo a una fuerza extraña. Los cuidados de que es objeto responden a una manipulación unívoca. El acto pedagógico se concentra en el ejercicio de un poder que impone una acción física transformadora. El niño no es más que un conjunto pasivo de órganos sometidos a la imaginación del adulto. (Vigarello, 1994, p, 168)

O rufo

O rufo é uma peça representativa da época clássica. Mostra a relação distante que o homem moderno estabeleceu com o seu corpo. Laver (1998) disse que esta peça “nasce durante a segunda metade do século XVI; Surgiu acima da gola alta do gibão” (p.91). Exigiam-se os costumes da época, que se mantivesse rígida em seu contorno, e de quem o levava, adota-se uma atitude erguida, recatada e delicada que impedia realizar movimentos bruscos. Dava-lhes a possibilidade de conservar-se, representar-se com elegância e boas maneiras, mas separando e ocultando aquilo que não se conhece: o corpo. O rufo começou sendo uma peça masculina, mas posteriormente foi implementada também no guarda-roupa feminino. Esta peça, igual que o corpete, dava tanto a homens como a mulheres, o signo de solvência econômica porque mostrava que “aqueles que as usavam, não precisavam trabalhar, ou mesmo realizar uma tarefa” (Laver, 1998, p. 91).

Os trajes cênicos da representação

O traje cênico do ator na época clássica, mantém a estética das roupas da representação. O ator se propunha a vestir com roupas que tinham como finalidade estética, outorgar signos de riqueza, decoro e boas maneiras, sem se preocupar por vestir o personagem. Trajes regidos por protocolos, mas não por perguntas relacionadas ao personagem como na comedia italiana.

Propostas que se mantiveram na comedia clássica onde os personagens de lacaios e bufões, vestiam-se com rufos e capas que embora não eram peças que se usavam na cidade, conservavam a estética da época. Esta postura era adotada e respeitada pelos atores que interpretavam os personagens da burguesia, pois estes não vestiam roupas fora de contexto, mas respeitavam sim, o estilo desta classe social. A estética das roupas da época clássica, que demonstravam signos de abundância e ostentação, foi aplicada para o traje cênico tanto nos os atores homens como nas mulheres. Os atores homens para interpretar seus personagens, vestiam corseletes e tonnele.⁸ “Este traje procedente de las mascaradas y los ballets, se contemplaba según los gustos de la época, con la peluca rizada, la corona de laureles o el sombrero de plumas” (Pavis, 1984, p.228). As atrizes mantinham a estética de ostentação do traje convencionalmente usado, mas era recarregado com colares que davam a impressão de antiguidades. Estes trajes cênicos tanto masculinos como femininos, buscavam criar uma atmosfera de magia nos espectadores, imitando o vestido da corte mais exagerado, com “miriñaques aún más voluminosos, flecos, adornos y bordados más llamativos, plumas más altas y maquillajes aún más marcados” (Pavis, 1984, p.228), postura que se prolongou durante todo o século XVIII.

O figurinista

A distância que se propõe na representação do ator em relação a seu traje desenvolve na metade do século XIX o figurinista. Os figurinistas começaram sendo as pessoas responsáveis pela construção das roupas que os atores vestiam nas encenações. No começo foram feitos por pintores e alfaiates experientes que apareciam com os trajes à noite da estreia, situação que desenvolveu um caos nos processos de criação cênica, mas que com o tempo ajudou a determinar as formas de *criação e relações íntimas com os atores, além* de orientar visualmente o estilo da indumentária do personagem. Sistema que favoreceu aos diretores do século XX, quem se converteriam nos maiores responsáveis da estética do figurino.

Historicidade

A historicidade rompe com a era clássica e produz uma transformação filosófica que se vê expressada em todos os dominós do saber. Esta imagem pensamento é introduzida pelos conceitos da apresentação

⁸ *Tonnelet*: saias feitas de brocado de seda e ouro que eram utilizadas pelos atores nas representações no século XVIII.

dos fenômenos propostos por Emmanuel Kant. Na época clássica que antecedeu a historicidade, estudavam-se como os fenômenos se representavam no mundo e como se podiam classificar através de categorias racionais como quantidade, relação, qualidade, gênero, tipo, modo entre outras. Kant propõe que os fenômenos não se representam, mas se apresentam através do espaço-tempo, postulado que transforma fundamentalmente a imagem-tempo da representação.

El tiempo, al ser una nueva forma de presentación de lo que aparece, ya no es el tiempo cosmológico, ligado al movimiento de los planetas, ni tampoco es un tiempo psicológico, dependiendo del pensamiento cartesiano. El tiempo en Kant se vuelve formal, es decir, es la forma que permite que un sujeto psicológico sea afectado por los fenómenos. (Garavito, 1999, p. 98)

A final do século XVIII, a perspectiva de economia como fator individualista se transforma com a proposta introduzida por Karl Marx (1867). Segundo o autor, nos processos econômicos, os homens se distribuem em classes sociais ou setores de produção em que se destaca um setor social como proprietário da força de trabalho que, fundamenta sua riqueza na expropriação dos excedentes econômicos. Este setor social tem como característica ser depredador: os homens são heterodepredadores em relação com a natureza que colocam para seu serviço. Mas são autodepredadores nas relações sociais que estabelecem. Esta característica depredadora dos indivíduos nas sociedades, permite que o poder se encarregue da vida, um dos fenômenos mais importantes do século XIX. Poder que estabelece duas propostas políticas na imagem pensamento da historicidade: o comunismo e o capitalismo. As duas construíram políticas de estado para os indivíduos que afetaram em grande ou menor escala o projeto de indumentária que trataremos a continuação.

Vestir de igualdade

No comunismo existe uma inconformidade por parte das pessoas diante da situação de poder e domínio que experimentam, causada pelas classes sócias mais emergentes, que exploram e escravizam os indivíduos gerando uma desproporção social, cultural, política e econômica na sociedade. Desproporção que motiva o desenvolvimento de processos coletivos revolucionários que busquem equidade e igualdade econômica, social, política e cultural para todos os indivíduos numa sociedade; Exemplo destas buscas coletivas são as acontecidas em Ásia, Europa e América Latina no século XX. Estas buscas e

[...] esta necesidad, lógica, de integración social empezará por exigir del individuo la sumisión a unos determinados modelos y valores estéticos, para después exigirle un conformismo con otro tipo de valores y estructuras. La integración precisa, en muchos casos, un total olvido de las propias ideas y convicciones, el individuo que no quiere encontrarse solo debe forzosamente renunciar a una gran parte de su libertad y autonomía de acción, muchas veces de pensamiento y la mayoría de las veces de aspecto físico, aceptando las normas que regulan la convivencia. (Riviere, 1977, p. 96)

normas, permitem-lhe entrar num contexto que se sustenta nas políticas de igualdade e que se transladam nas roupas, extinguindo a singularidade e particularidade no individuo e negando a função de uma roupa como expressão da própria subjetividade.

Vestir os estratos/as classes sociais

O capitalismo a diferença do comunismo possibilita o desenvolvimento do fenômeno cultural da moda, permitindo-lhe mais velocidade e diversidade em suas manifestações. O capitalismo propõe a estratificação dos indivíduos em classes sociais que se diferem pelo poder aquisitivo, domínio e riqueza. Esta estratificação dos indivíduos na sociedade é um dos fatores mais importantes para que a moda como sistema social e cultural, permita evidenciar e exibir os signos de poder no objeto vestuário. Estes signos são transferidos nas roupas; Responsáveis por diferenciar e distinguir as classes sociais através de diferentes recursos técnicos como o tipo de aviamentos utilizados na confecção, qualidade do tecido, acabamentos utilizados para finalizar a peça, a tipo de costura, técnicas manuais e o projeto de criação. Este conceito de roupa como elemento diferenciador das classes sociais, tentou-se eliminar através da democratização do vestir, mas não conseguiu se desenvolver porque implicava uma mudança interna na sociedade, que saponária o aceso em termos de valores igualitários por parte de todas as classes sócias até à eleição de roupas. Mas as estruturas da moda e dos sistemas capitalistas foram pensadas para que cada classe social tivesse sua própria moda, seu próprio estilo de se apresentar e ser reconhecido. Uma estrutura tirânica que desenvolveu sobre os grupos de menor ingresso, uma imitação do design e dos modelos que propõe a classe dirigente, acreditando que esta emulação pode melhorar seu status.

Existem dois fenômenos importantes no que se refere às roupas como diferenciadora das classes sociais. O primeiro encontra-se na imitação das roupas e acessórios da aristocracia por parte das classes minoritárias. O segundo é o fato de que a burguesia possuindo o privilégio econômico,

mantém uma busca contínua pela exclusividade, como aconteceu nos anos 60 com a maxi saia.⁹

As roupas de controle

A moda reflete as iniciativas individuais relacionadas à aparência. Iniciativa que é aproveitada para intervir nas estéticas dos indivíduos. As roupas servem como canal expressivo para impor as políticas de estados econômicos e sociais, pois elas facilitam a apropriação dos indivíduos através dos objetos de consumo. Estas roupas que divulgam o poder das potências em outras culturas serão nomeadas de “roupas tipo internacionais”.

En esto se nota precisamente el importante papel de determinadas nacionalidades preponderantes que imponen a los demás sus propios modos de vida y de vestido y convierten a los países medios y pequeños en simples escalones de consumo de tendencias y estilos en la casa matriz. (Riviere, 1977, p. 82)

Uma casa que domina as subjetividades através da roupa, apagando as particularidades e controlando as minorias que se apoiam em peças de maior consumo no mercado como moda símbolo.¹⁰

Um figurino da estratificação

O traje cênico da historicidade propõe, a caracterização do personagem como foco principal na criação e apresentar as condições sociais econômicas dos cidadãos da sociedade civil. Trata-se de um figurino que deve comunicar aos espectadores às diferenças que existem entre as classes sociais e deve dar-lhes a entender quem é o rico, o de classe média, o pobre, o proletário, o camponês, o burguês, o obreiro, a dona de casa, o militar, etc. Além de distinguir a classe social do personagem, o traje cênico da historicidade serviu para que as grandes grifes lançassem suas coleções e os famosos estilistas fossem reconhecidos pelo público.

Para la sociedad elegante y para la alta costura, la moda en escena tenía la misma importancia que tienen ahora los grandes desfiles de modelos de las grandes casas de moda. Durante medio siglo, la historia del vestido de teatro se confundirá con la historia de la moda y sus grandes creadores. (Latour, 1961, p.155)

9 A maxi saia foi nos anos 60, um patrimônio da elite aristocrata que tinha a costume de utiliza-la para recepções sociais, ir para opera que, posteriormente, virou uma peça de moda e de uso popular.

10 Segundo Riviere (1977), as modas símbolos no primeiro momento tentam diferenciar quem as usa diante dos outros para posteriormente identificar certas roupas com a ideologia do usuário.

O figurino na Europa do século XIX

[...] reflejaba la moda contemporánea, contraponiéndose así, en la mayoría de los casos, a la verdad histórica del personaje que representaba: antes que el teatro del periodo romántico trajese al teatro la costumbre de la fidelidad histórica en la escena, en el vestuario y algunas veces también la actitud y en las acciones, el vestuario teatral era simplemente un traje más bello y más suntuoso que el cotidiano. (Barba e Savarese, 1990, p.155).

Pós-modernidade

Assistimos ao crepúsculo e decadência dos ideais românticos, o momento atual mudou a maneira de pensar, atuar, sentir e viver do homem ocidental. Esta mudança vem se apresentando desde finais do século XX. “Con Nietzsche, con Bergson, pero también con la física, con las artes y las nuevas tecnologías del siglo XX, la cultura occidental viene construyendo una nueva imagen del cuerpo y del pensamiento que riesgosamente ha sido llamada posmoderna” (Pabón, 2001, p.26).

A pós-modernidade como imagem pensamento propõe que as procuras coletivas sejam individuais, as normas gerais sejam transformadas pelas normas individuais. Na pós-modernidade o homem desconfia de tudo. Nossa imagem pensamento é relativa, não há uma credibilidade em verdades absolutas, mas uma experimentação indefinida diante das posições existentes. Destitui-se o absoluto, os acordos universais, os olhares fundamentais, unitários e estáveis da realidade. Tudo o que se oferece como único se evapora e nos apresenta um panorama das diferenças.

Entramos entonces en la era del falsario que anunciaba Nietzsche, que define Deleuze: un falsario no es alguien que está en el error sino aquél que escapa de la dicotomía verdad error. Se llama verdad la distinción entre lo real y lo imaginario. La verdad y el error dependen de una forma que se piensa universal, necesaria y válida en todos los casos. Se llama en cambio falso lo que se escapa de la dicotomía verdad-error, lo que vuelve indiscernible lo real y lo imaginario. La verdad y el error dependen de una voluntad de verdad, mientras que lo falso está impulsado por una voluntad de potencia. Lo falso se define desde la filosofía como aquello que no depende de una forma y un modelo. Lo falso no tiene forma; es más bien aquello que vive permanentemente transformación. (Gil e Parias, 2000, p. 224)

Nesta imagem pensamento, os indivíduos resgatam o corpo como instrumento de transformação porque são cocientes que é ali onde se aplica toda a manipulação de nossa cultura, o lugar onde o poder internacional e totalitário controla nossas vidas. Por tanto precisam transmuta-lo, buscando um corpo relativo que abandone a ideia de sólido, para passar

a ser imaterial, força, calor, luz e velocidade. Corpo-tela, lugar onde se desenha o mundo, a vida, corporinguagem. Um corpo que

[...] no es mío ni tuyo; no es femenino ni masculino, no es cultural ni natural. Todas las identidades son borradas, todas las binaridades son atravesadas por fuerzas, intensidades. En él podemos encontrar intensidades femeninas, intensidades animales, intensidades vegetales, etc. En este cuerpo todo se mezcla, todo penetra y todo es penetrado. (Pabón, 2001, p. 19)

estamos diante de um corpo diversificado e fragmentado, feito de citas que articulam a identidade individual num discurso universal, corpo como declaração múltipla. Esta realidade que propõe outro conceito de corpo, valoriza a riqueza da superfície que nos apresenta uma maior consciência do corporal como veículo de significações.

Tanto el vestido, segunda piel, como la tercera y cuarta piel—maquillaje, prótesis— nos marcan con sentidos plurales. Moda y arte se constituyen en ejes de reflexión de la apariencia de la imagen del cuerpo, así este problema se extiende a otras dimensiones e instancias. Sin embargo, una y otra tienen mucho que decir acerca de los imaginarios del cuerpo contemporáneo. (Gil e Parias, 2000, p. 244)

A moda. Um chamado à multiplicidade e autonomia

A pós-modernidade resgata a superfície, reivindica o corpo e resgata também a moda como fenômeno cultural que nega o poder tradicional, comemora o presente e afirma as liberdades. Uma moda que reduz seu poder regulador do passado na vida dos sujeitos e diminui a força punitiva e coesiva no coletivo. A coloca como premissa a vivência do presente. A moda como fenômeno cultural das sociedades contemporâneas exige uma mudança dos indivíduos radical no conceito que temos dela, implica uma mudança nas perguntas que ela nos faz e nos métodos que temos para aborda-la.

Se va configurando una especie de inversión de la estructura platónica en la cual la superficie, la piel, era secundaria, algo a trascender para acceder a la esencia misma de lo real, por el contrario lo frívolo resucita y adquiere una dignidad desconocida. La seducción, lo artificial, más que algo negativo nos exalta y favorece nuestro encuentro con la realidad y la vida. La moda, entonces, se vincula al progreso de la subjetividad, de la autonomía. (Gil e Parias, 2000, p. 244)

Uma moda que se abre a múltiplas direções encaminhadas a mobilizar questões do indivíduo com as superfícies que suporta seu corpo e se traduzem em roupas que podem satisfazê-lo mais que vesti-lo. Que possibilita uma pluralidade e velocidade nas imagens, que pode ser

nomeada como superficial, mas que contribuí a uma configuração mais plural e menos dogmática da moda.

También individualiza las opiniones, diversifica las referencias, desborda los juicios normativos, facilita escapar a los estereotipos y las posiciones únicas e idénticas. Hecho, que permite a la moda alcanzar un nivel investigativo importante en lo concerniente a la captación de ritmos y tonos socio-culturales, cuando captura sensibilidades aún no leídas por la cultura y sus aparatos discursivos. También anticipa sensaciones y emociones, convertidas luego en signos y vestidos que se reinsertan en la dinámica cultural. Es decir cada vez más explícito el mutuo reflejo entre cultura y moda. (Lipovetsky, 1990, p. 233)

Uma moda que se comunica com o cultural, abre espaço para que os discursos proliferem e pousam incursionar outros universos conceituais que não estejam ligados à elegância e diferença social, que não apresentam as boas formas, nem os materiais respeitáveis, produzindo uma experimentação que alimenta os imaginários coletivos e declara-se em estado de variação contínua. Converte as roupas numa segunda pele que possibilita expressar-nos com signos dotados de dimensão poética e expressiva, indiferente do funcional que a coloca perto das características da arte.

Outros corpos no teatro

Nossa atualidade vive o surgimento de novos movimentos e imagens que se escapam do conceito da representação teatral e propõem uma visão *distinta/diferente* do traje cênico. Estas outras propostas buscam eliminar o poder da representação e o poder que o teatro representa, passando os elementos do teatro, suas formas e sujeitos dominantes, por uma variação contínua. Estas formas e sujeitos dominantes no teatro se percebem na encenação quando vemos um traje cênico limitado a comunicar as características de uma época histórica, um clima, uma ideologia política, uma classe social, e na acumulação dos signos alegóricos mais conhecidos por todos. O traje cênico continua sendo

[...] empleado unicamente en su valor de identificación del personaje, limitándose a acumular signos más característicos por todos. Lo que cuenta es la evolución de vestuarios en el curso de la representación, el sentido de contrastes, la complementariedad de formas y colores. El sistema interno de estas relaciones es (o debería ser) de una gran coherencia, de manera que él público pueda leer la fábula. (Pavis, 1999, p. 537)

Fabula que deve contar

todo lo que, de la acción, del carácter, de la situación, de la atmósfera, se ha depositado en el vestuario como un objeto portador de signos, como una proyección de sistemas sobre un objeto-signo. En este aspecto el vestuario no hace sino seguir (expuesto como la “tarjeta de visita” del actor y del personaje) la evolución de la puesta en escena, que pasa del mimetismo naturalista a la abstracción realista (brechtiana particularmente), al simbolismo de efectos de atmósfera a la desconstrucción surrealista o absurda. (p. 537)

Um traje cênico que emite signos sem variação, como uma fala que se repete, mas que não se diferencia. As diferenças no signo do traje cênico podem acontecer, fazendo propostas e processos que perguntam por um traje criador e ativador de potências de vida, que configurem outras formas gramaticais. Formas que falem do que nunca foi dito, que comuniquem uma resistência, uma crítica a manipulação que se exerce no do corpo do ator como no traje cênico.

Esta función anti-representativa sería la de trazar, la de constituir de alguna manera una figura de la conciencia minoritaria, como potencialidad de cada uno. Convertir una potencialidad en presente, en actual, es algo completamente distinto a representar un conflicto. Ya no se podría seguir diciendo que el arte tiene un poder, que aún está en el poder, incluso cuando critica el poder. Pues al erigirse en la conciencia minoritaria, se dirigiría a potencias de devenir que son de dominios completamente distintos al del poder y de la representación-patrón. El arte no es una forma de poder, lo es cuando deja de ser arte y comienza a volverse en demagogia. El arte está sometido a muchos poderes pero él no es una forma de poder. (Bene e Deleuze, 1979, p.14).

O figurino acontecimento

Temos nomeado nossa proposta como o figurino acontecimento, que pretende deixar o plano da caracterização para produzir uma proposta que através do traje cênico. Se fale de aquilo que ainda não foi dito. Baseamos nosso trabalho no conceito proposto por Lyotard (1989). “Acontecimento no es lo que acontece, no es un estado de cosas que se continúa dentro de un mismo sentido. El acontecimiento es un corte de estado de las cosas. Es aquel nuevo sentido que se diferencia de lo que acontece”. Para criar esta diferença e dar-lhe um sentido de acontecimento ao traje cênico, é necessário reorganizar o jogo do teatro e criar uma ruptura na ordem estabelecida pela representação e propor um

[...] teatro crítico es un teatro constituyente, la crítica es constitución. El hombre de teatro ya no es un autor, actor o escenificador. Es un operador. Por operación es necesario entender el movimiento de la sustracción, de la amputación, pero ya recubierto por el otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo inesperado. (Bene e Deleuze, 1979, p. 1)

O inesperado pode ser um figurino. Acontecimento que precisa ser lido desde uma construção do saber que não pertence á representação. Exige ser lido desde um ângulo onde as verdades do sistema teatral (texto, dialogo, ator, diretor e estrutura), sejam variadas. Variações que saem da repetição do protótipo cênico e procuram atravessar o corpo: forças, energias, imagens, intensidades, afetos, verbos, signos que partem de cada ator, comunicam e falam um discurso particular que se constitui numa língua menor. São trajes que ainda não se conhecem porque não tem modelo e não imitam. O traje acontecimento pretende mudar os modos de fazer, de falar do figurino no teatro, trazendo transposições que já se tem como verdades de conhecimento científico e de domínio técnico, subtraindo os elementos de poder estáveis do teatro, especificamente do traje cênico que libera uma nova potencialidade do teatro não representativa.

Mas o conceito de acontecimento “no es algo que pueda producirse a voluntad. Incluso es difícil reconocerlo en medio de la permanente producción artificial de novedades, cuando miles de personas creamos día a día cosas nuevas que pasado mañana son olvidadas o reconocidas como inocuas”(Mockus, 1998, p. 8). Para criar esse figurino acontecimento, precisamos pesquisar e nos perguntar: Quais são as variáveis que permitam criar uma diferença? Que processo criativo e técnicas ajudam a produzir o figurino acontecimento? Como questionar as formas de saber, dizer e fazer, instaladas com provocações na técnica ou no conceito? Seria um jogo criativo que neutralize o poder representativo do traje cênico, trocando as linguagens limitadas, eficazes e estáveis, por aqueles instáveis que introduzem outros princípios na contextualização. Princípios que unem elementos que permaneciam separados; Como vincular o traje à vida, à palavra formulada por perguntas e necessidades comunicativas individuais.

No traje acontecimento, o ator é um pintor que desenha encima da tela de seu corpo e do palco, novas formas e silhuetas, utilizando novos materiais e construindo novos conceitos. Mais que está à procura de fama e batidas de palmas. Estes atores estão em busca de ampliar o contexto teatral, ampliar as pesquisas do traje cênico e apostar pela renovação que pode ser cruel no sentido artudiano.

[...] yo empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable. El cuerpo y la vida misma sólo se definen por una especie de rigor cósmico, de crueldad que conduce las cosas hacia su fin ineluctible, las transforma. El esfuerzo es crueldad, la asistencia por esfuerzo es crueldad. Toda transformación implica crueldad. (Artaud,1964, p.159)

Uma transformação que implica um esforço por parte do ator por sair do mundo da representação. O figurino acontecimento implica um forçamento de origem orgânica que precipita o ator a ir além de si mesmo e *o obriga/obriga-o* a realizar uma grande batalha para transpassar o modelo da representação. O figurino acontecimento permite que o ator abandone os limites criativos, experimente a crueldade, desista do corpo individualizado e crie novas dimensões.

En ese intervalo se dará una lucha de fuerzas: fuerzas de conservación que se resisten a realizar el cambio, que se resisten a la muerte del cuerpo individualizado, fuerzas poseídas por una pulsión de muerte que lo jalonan y lo precipitan más allá de sí mismo, buscando con la muerte del cuerpo individualizado, acceder a la vida. (Pabón, 2001, p.13).

O figurino acontecimento se *propõe/apresenta* como ativador de forças que expressam o que a vida tem de irrepresentável. Um traje que nasce de atos criadores que inventam novas regras e propõem o ator como um guerreiro da crueldade, um criador de valores, um artista que produz novas realidades numa guerra cruel. A guerra cruel esta na afirmação da vida, num contexto niilista que nos provoca perecer a cada instante.

Más allá del nihilismo, está la acción guerrera de quien sabe que no hay tiempo para malgastar en pequeñas mezquindades individuales. Más allá del fascismo está el guerrero que sale de sí mismo para afirmar la vida en su conjunto y vive afirmativamente la experiencia con la crueldad: hace un esfuerzo enorme por transmutarse. (Pabón,2001, p. 14)

Considerações finais

Observa-se como cada uma das imagens pensamento: a representação, a modernidade e a pós-modernidade, epistemes que refletem encima dos diferentes saberes e manifestações da cultura, o poder que as atravessa. Vemos como a moda e o traje cênico, se constroem desde a estética própria de cada episteme; E como a representação e a modernidade influenciam esteticamente as propostas do traje cênico. Propomos o conceito de Figurino acontecimento como uma saída ao poder dominante da representação, o expondo e sustentando, desde as teorias teatrais e filosóficas, que pretendem se desenvolver e executar como projeto artístico que relacione as técnicas do design de moda. O teatro e a filosofia contemporânea, com o fim de transformar os olhares do traje cênico, que implicam uma pesquisa técnica, conceptual e teórica, tanto desde o design como também no teatro.

Referencias

- Artaud, A.(1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Barba, E. e Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Bilbao: Artezblai.
- Bene, C. e Deleuze, G.(1979). *Superpociones. Ricardo III o la horrible noche de un hombre de guerra. Un manifiesto de menos*. Medellín: Minuit.
- Duarte, A. (2013). Foucault no século 21. *Revista Cult*, (134). Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/foucault-no-seculo-21/>
- Fontes, C. (s. f.). *Michael Foucault-navegando na filosofia*. Disponível em <http://filosofia.no.sapo.pt/10foucault.htm>
- Garavito, E. (1991). *Tiempo y espacio en el discurso de Michel Foucault*. Bogotá: Carpe Diem Editores.
- Garavito, E. (1999). *Escritos escogidos*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Gil, J.e Parias, M.C. (2000). *Proyecto pentágono. Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Latour, A. (1961). *Los magos de la moda*. Barcelona: Acervo.
- Laver, J. (1998). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Mariano, M.L.V. (2011). *Da construção à desconstrução: a modelagem como recurso criativo no design de moda* (tese de mestrado). Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.
- Mockus, A. (1998). Jugando con Lyotard. *Magazín Dominical. El Espectador*, (566), s. p.
- Pabón, C. (2001). *Construcciones de cuerpos*. Bogotá: Escuela Superior de Administración Pública-Instituto de Derechos Humanos Guillermo Cano.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Riviere, M. (1977). *La moda ¿comunicación o incomunicación?* Barcelona: Gustavo Gili.

Toussaint-Samat, M. (1994). *Historia técnica y moral del vestido. Vol. 3: Complementos y estrategias*. Madrid: Alianza.

Vigarello, G. (1994). *El adiestramiento del cuerpo. Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte segunda*. Madrid: Alianza.