

O traje de cena e as manifestações performáticas vanguardistas no início do século XX¹

The scene costume and the avant-garde performance manifestations in the early twentieth century

¹ Este artigo traz reformulações e atualizações de parte de um estudo realizado em 2006 para o trabalho final do curso de especialização em História da Arte: Modernidade e Pós-Modernidade (UEL), sob o título *Vestindo a cena performática: o figurino no contexto da performance-arte*. Naquela instância, teve a orientação do professor Dr. José Fernando Strático do Amaral (UEL).

ANA CAROLINA RIBEIRO²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6538-922X>

[**resumo**] Este estudo apresenta um breve panorama de análise dos trajes nas manifestações performáticas dos movimentos vanguardistas europeus do início do século XX e que surgiram sob o contexto das guerras mundiais. A partir das conceituações de “performance”, em Glusberg (2005), e do “traje de cena”, em Viana (2015), o propósito foi investigar as contribuições da vestimenta cênica em ações artísticas dos futuristas, dadaístas, surrealistas e nas concepções da Escola de Bauhaus. Pode-se observar que, em contraponto ao niilismo da experiência bélica, o traje de cena contribuiu para evidenciar as inquietações dos artistas da época, caracterizando-se pela ousadia e exploração de formas que redimensionaram não só corpo humano, mas também suas potencialidades enquanto elemento cênico.

[**palavras-chave**] **Traje de cena. Performance. Vanguardas. Guerras Mundiais.**

[**abstract**] This study brings a brief analytical panorama of the costumes in the performance manifestations of the European avant-garde movements of the early 20th century which emerged under the context of world wars. From the “performance” conceptualizations in Glusberg (2005) and the “scene costume”, in Viana (2015), the purpose was to investigate the contributions of the stage dress to artistic actions of the futurists, dadaists, surrealists and in the conceptions of the Bauhaus School. It can be observed that, in contrast to the nihilism of the war experience, the costumes contributed to express the restlessness of the artists of this period, and are characterized by the boldness and exploration of forms that resized not only the human body but also its potentialities as a scenic element.

[**keywords**] Scene costume. Performance. Avant-garde. World Wars.

Recebido em: 18-02-2019.

Aprovado em: 18-06-2019.

² Mestra em Comunicação pela UEL. Professora assistente no curso de graduação em Artes Cênicas da UEL. E-mail: carolnucci@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2923831976726955>.

Alinhando as ideias: o início do século XX, a pré-história da performance e o traje de cena

As primeiras décadas do século XX foram marcadas por intensas transformações ideológicas, políticas e tecnológicas. A teoria da relatividade de Albert Einstein, a teoria da psicanálise de Sigmund Freud, o florescimento da fotografia e do cinema, a luz elétrica e, sobretudo, as guerras mundiais foram alguns dos acontecimentos históricos que modificaram a relação do ser humano com o mundo para sempre. Os movimentos artísticos que emergiram neste momento trouxeram percepções destas transformações e vieram decalcar uma nova condição para a arte, as chamadas vanguardas artísticas que, desde meados do século XIX, sob os efeitos da crise da representação, já buscavam romper com os princípios da arte vigente.

Neste propósito de ruptura, movimentos como futurismo, dadaísmo e surrealismo e a Escola de Bauhaus encontraram nas ações performativas um modo de se manifestar e implementar seus preceitos artísticos. “Uma vanguarda da vanguarda”, sugeriu Roselee Goldberg (2006), posto que a performance passou a ser entendida como expressão artística independente somente na década de 1970.

O teórico e performer argentino Jorge Glusberg (2005) classificou tais manifestações como a “pré-história”³ da performance e argumenta o uso do termo pelo fato de que estas ações não possuíam todos os elementos que posteriormente viriam a constituir a arte da performance.

Mas como definir a performance? O termo “performance” entrou na língua inglesa a partir do francês e sua derivação veio do latim “*per-formare*”, que significa realizar. Diversos elementos caracterizam a performance, entre eles, a multidisciplinariedade, a efemeridade e a utilização do corpo humano enquanto força motriz do ritual (GLUSBERG, 2005).

O interesse deste estudo é compreender as significações e interações que a vestimenta pode oferecer nesta fase nomeada “pré-histórica” em que artistas, não necessariamente os cênicos, mas advindos de diversas expressões, realizam ações em que fazem da presença física a essencialidade de suas obras. O contexto cênico transforma a vestimenta em figurino e o eleva a outro nível de significação.

Patrice Pavis, ao conceituar “figurino”, explica: “desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro e põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade” (PAVIS, 1999, p. 168). Por esta definição, compreende-se

³ Glusberg (2005, p. 12) esclarece que o aparecimento da performance também acontece em outros momentos da história como, por exemplo, no teatro Nô e Kabuki, nos rituais tribais, nos mistérios medievais, nos espetáculos realizados por Leonardo da Vinci no século XV.

que a matéria-prima do figurino é a vestimenta; ela somente torna-se figurino no momento em que é transportada para a cena, ou seja, a conceituação do termo está vinculada ao contexto em que ele se apresenta.

O pesquisador e professor Fausto Viana comparte um entendimento similar: “quando a moda sobe ao palco teatral, torna-se traje de cena. Quando o traje de cena sai às ruas em uso social, há nitidamente uma inversão dos seus valores ritualísticos e artísticos” (VIANA; VELLOSO, 2018, p. 9). Viana (2015, p. 65) ainda propõe o uso do termo “traje de cena”. Explica que “o termo, mais amplo que traje teatral, pode abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica e performance”⁴.

Portanto, a proposta deste estudo é observar quais características sobressaíram-se nos trajes utilizados por artistas visuais, músicos, poetas e intelectuais que, no começo do século XX e diante do niilismo da guerra, encontraram nas ações performativas uma potência para manifestar seus ideais. Para isso, perpassa em breve análise as *seratas* futuristas; as peças *Ubu-Rei* de Alfred Jarry, *Karawane*, do dadaísta Hugo Ball, *Le Coeur à Gaz*, de Tzara; os figurinos assinados por Picasso no balé *Parade*; o filme *Entr’acte*, de René Clair; o balé *Triádico*, de Oskar Schlemmer, entre outras menções.

As *seratas* futuristas: contradição e ousadia para um novo século

Ao futurismo estabeleceu-se como ponto de partida o dia 20 de fevereiro de 1909, quando o italiano Filippo Marinetti publicou o primeiro manifesto no jornal francês *Le Figaro*. Sob a proposta de “criar um novo ser humano, filho de um novo século e das grandes descobertas científicas”, o objetivo do movimento era promover uma “renovação global da sociedade” (FABRIS, 1987, p. 77).

Em contradição aos outros movimentos que viriam na sequência, o futurismo desde o surgimento mostrou-se favorável ao fascismo. No primeiro manifesto, Marinetti (1909) escreveu: “Queremos glorificar a guerra — a única higiene do mundo — o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutivo de anarquias, ideias pelas quais vale a pena morrer, e o desprezo da mulher”. E continua: “queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda vileza oportunista ou utilitária”⁵. Kirby, na publicação *Performance Futurist*, confirma esta relação:

⁴ Em confluência ao entendimento conceitual de Viana, o termo “traje de cena” será preferencialmente utilizado neste estudo.

⁵ Tradução disponível em: <https://entrelinhas.livejournal.com/53219.html>. Acesso em: 10 jul. 2019.

É verdade que muitos dos futuristas eram fascistas. É verdade que Marinetti, já em 1914, foi um bom amigo de Benito Mussolini; que *Roma Futurista*, um jornal diário impresso para divulgar o movimento, também continha artigos elogiando o futuro ditador e as publicações futuristas posteriores às vezes eram dedicadas a ele ou continham sua foto⁶ (KIRBY, 1986, p. 4).

Com estes ideais, os futuristas se manifestavam por meio de atos públicos que muitas vezes mesclavam a dança, o teatro, a música e a poesia e eram apresentados ao público de forma improvisada e efêmera. Segundo Bozzola e Tisdall (1993), as manifestações nas ruas eram a mais eficiente forma de propagar o futurismo. Os autores relatam que em um domingo de manhã, Marinetti e seus amigos escalaram o topo da basílica de São Marcos, em Veneza, com um trompete e um alto falante para dizer insultos e divulgar sobre o futurismo.

As mais efetivas e características manifestações foram as *seratas* futuristas. Essas consistiam na combinação de teatro, concerto, assembleia política, discussão e desordem. Os participantes, que além do poeta Marinetti, incluíam os pintores Boccione, Carrà, Balla e Severini e os músicos Russolo e Balilla Pratella, tornaram-se famosos pela Itália inteira através de apresentações que geralmente terminavam em brigas e até mesmo em prisões (GLUSBERG, 2005).

Em princípio, os futuristas se reuniam em cafés e salas para reuniões, porém logo abandonaram estes locais por sentirem-se confinados. Assim também se sucedeu com os construtivistas russos, pintores e poetas⁷ que levaram o movimento às ruas de São Petersburgo, Moscou, Kiev e Odessa. Glusberg descreve a ousadia destes artistas russos através dos trajés:

Eles andavam nas ruas com os rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brincos nas orelhas e rabanetes ou colheres nas casas de botão. O artista – diziam eles num manifesto publicado em 1913 – é um monarca, mas também é um jornalista e um decorador (GLUSBERG, 2005, p. 14).

⁶ Tradução minha para: “It is true that many of the futurists were Fascists. It is true that Marinetti, as early as 1914, was a good friend of Benito Mussoloni; that *Roma Futurista*, a daily newspaper printed to publicize the movement, also contained articles praising the future dictator, and that later Futurist publications were sometimes dedicated to him or contained his picture”.

⁷ Citam-se alguns nomes: Maiakovski, Burlíuk, Livshits, Lariónov, Gonchárova, Chklóvski e Klébnikov (GLUSBERG, 2005, p.13)

Nas descrições acima, nota-se que, com os trajes, tinham o propósito chamar a atenção das pessoas. A irreverência convergia com os ideais e entre declamações, discursos e ações corporais, utilizaram o traje como um aliado. Segundo Ana Maria Amaral (1993, p. 183), “Marinetti compreendeu que o meio é a mensagem, isto é, não importa o que se tem a dizer, mas mais importante é como dizemos”.

O que os futuristas usavam, fazia parte da indumentária do início do século. Os trajes masculinos da época eram compostos pela sobrecasaca e pela cartola (NERY, 2003, p. 194). Assim, se considerarmos a atitude desses artistas e poetas como uma apresentação performática, a base de seus trajes seria considerada bastante realista e o que os diferenciava eram os acessórios por eles adicionados às roupas, cuja forma de uso em nada poderia ser tradicional.

Em 1915 foi escrito o *Manifesto do Teatro Futurista Sintético*, assinado por Emilio Settimelli, Bruno Corra e Marinetti. Os critérios para o “teatro do futuro” deveriam ser “a dinâmica da máquina, a mecanização da vida, o princípio funcional do autônomo” (BERTHOLD, 2003, p. 483).

No que diz respeito aos figurinos e cenários específicos ao teatro, Berthold (2003) observa que estes apontavam em suas composições traços geométricos e cores fortes. Os elementos cênicos passaram a fazer parte do espetáculo, estabelecendo uma dinâmica. Luz, cenário e figurino tornaram-se também personagens através de um espaço cênico polidimensional.

Ubu-Rei e o espiral para as ideias vanguardistas

A peça *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry, que estreou em 10 de dezembro de 1896 no *Théâtre de l’Oeuvre* de Paris, é considerada uma obra fundante no que diz respeito às referências para os movimentos de vanguarda que surgiriam na sequência. Foi em 1888 a estreia da primeira versão de *Ubu-Rei*, que então se chamava *Os Poloneses*. Ao ingressar na escola de Rennes, Jarry conheceu os irmãos Morin e, no intuito de debochar da figura grotesca e opressora do professor de física, senhor Herbert, criaram a peça.

Na conferência da estreia de 1896, Jarry, com o rosto pintado de branco e bebericando em um copo, subiu ao palco e por dez minutos preparou a plateia ao que viria; ao final, sinalizou: “Quanto a ação que vai começar ela se passa na Polônia, isto é, em Lugar Nenhum” (JARRY, 1986, p. 149).

Sobre os trajes da peça, Jarry sugerira ao diretor Lugné-Poe: “uma máscara para identificar o personagem principal, Ubu, que usaria uma cabeça de cavalo feita de papelão presa ao pescoço [...] e os trajes deveriam ter o mínimo de cor e exatidão histórica possível” (GOLDBERG, 2006). Glusberg ressalta: “Seus figurinos [de Ubu-Rei] sepultaram a arcaica tradição realista no teatro” (2005, p. 13). Fato é que o traje utilizado pelo protagonista Pai Ubu se tornou elemento icônico da peça. Em outras montagens, o macacão branco de grandes dimensões em formato de pera retorna para cena.

Idealizado por Jarry em xilogravura para a primeira versão, o macacão estampa na parte frontal um traçado em espiral que se inicia na região umbilical do seu corpo e termina na extremidade do tronco, da parte lateral, paralelo ao braço direito. Na cabeça, o ator utiliza um capuz que lhe cobre toda a expressão facial (figura 1).

O recurso do enchimento que altera as proporções do corpo do ator é um recurso presente desde o surgimento das comédias na Antiguidade greco-romana. O efeito era denominado *somation* e tinha como intenção realçar o ridículo (ARAÚJO, 1991, p. 98), condição que se reafirma em *Ubu-Rei* em consonância com o tom da dramaturgia, recheada de ironia e crítica.

FIGURA 1 – PERSONAGEM QUE DÁ TÍTULO À PEÇA *UBU-REI*⁸ E SEU FIGURINO



FONTE: BERGSTROM, B. Suécia, Marionetteatern, *Ubu Rei*, de A. Jarry. 1964.
In: AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1993. p. 158.

⁸ Esta foto se refere à montagem realizada pela Cia. Marionetteatern, em 1964, na Suécia, com direção de Michael Meschke. Nesta versão, o personagem não utiliza o capuz mencionado no texto.

O traje cumpre a função de agigantar o ator e a estampa de espiral centralizada na região umbilical traz a conotação de infinito. Assim, o figurino nos possibilita a visualizar Pai Ubu como figura centralizadora, grande, poderosa. No entanto, a roupagem agigantada desproporciona a cabeça, que aparenta ser bem menor que o corpo, reafirmando a imbecilidade da personagem.

Afirmando a importância de *Ubu-Rei* enquanto referência para o futurismo, vale lembrar que Marinetti, influenciado por Jarry, escreveu *Roi Bombance*. A peça, que estreou em 1909, dois meses após o primeiro manifesto, também no *Théâtre de l'Oeuvre*, trazia uma sátira à revolução e à democracia em que o poeta-protagonista *l'Idiot*, reconhecendo a guerra entre “os comedores e os comidos”, suicidava-se em desespero (GOLDBERG, 2006).

Dadá e o traje como manifestação para a antiarte

O dadaísmo, fundado por Tristan Tzara, Hans Harp e Marcel Janko, nasceu em Zurique no ano de 1916 com uma proposta de antiarte (GOLDBERG, 2006, p. 15). Tzara ressalta que o movimento nasceu de uma exigência moral, de “um desejo implacável de combater a moral absoluta”. Considerado um dos mais radicais no contexto das vanguardas, Dadá nasceu de uma revolta dos jovens da época:

Para compreender como nasceu Dadá é preciso imaginar, de um lado, o estado de espírito de um grupo de jovens naquela espécie de prisão que era a Suíça na época da Primeira Guerra Mundial e, de outro, o nível intelectual da arte e da literatura naquele tempo. Claro, a guerra tinha de acabar e, depois dela, nós iríamos ter outras. Tudo isso caiu naquele semiesquecimento a que o hábito chama história. Mas por volta de 1916-1917, a guerra parecia que não teria mais fim. Além disso, de longe, tanto para mim como para meus amigos, ela assumia proporções falseadas por uma perspectiva demasiado ampla. Daí o desgosto e a revolta. Éramos decididamente contra a guerra, sem cair, porém, nas posições fáceis do pacifismo utopista. Sabíamos que não se podia suprimir a guerra, a não ser extirpando as suas raízes. A impaciência de viver era grande, o desgosto aplicava-se a todas as formas de civilização ditas moderna, às suas próprias bases, à lógica, à linguagem, e a revolta assumia formas em que o grotesco e o absurdo superavam de longe os valores estéticos. Não se deve esquecer que, na literatura, um sentimentalismo invasor mascarava o humano e que o mau gosto com as pretensões de grandeza grassava em todos os setores da arte, caracterizando a força da burguesia em tudo aquilo que ela tinha de mais odioso... (MICHELI, 2004, p. 131).

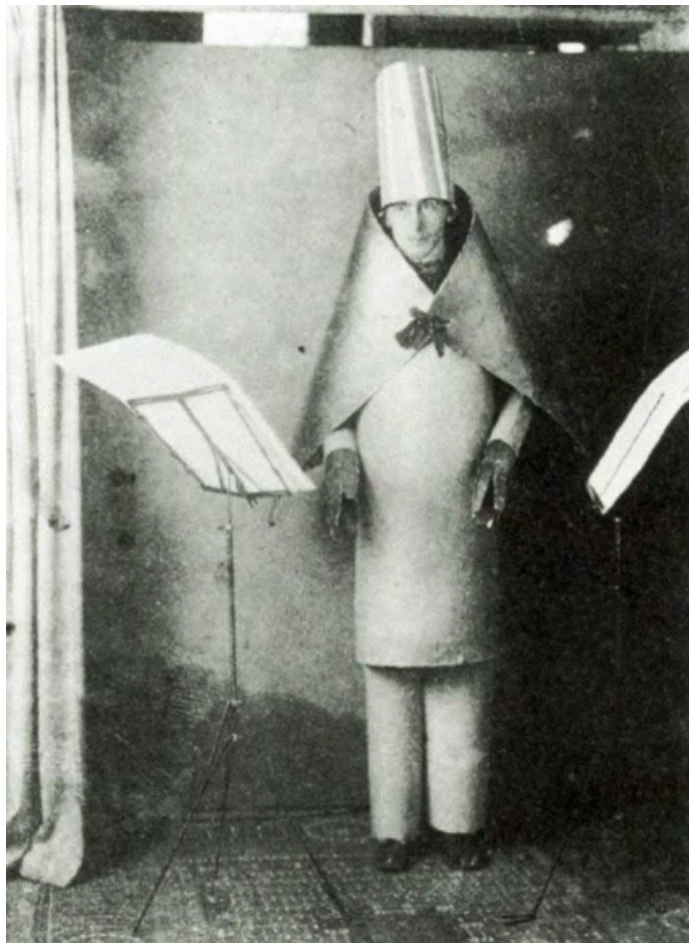
O fragmento acima transpõe a declaração que Tzara proferiu em uma entrevista à rádio francesa, concedida em 1950. O relato é bastante esclarecedor para entendermos a guerra como

motivadora para a criação deste movimento antiarte e que teve como palco de estreia o Cabaré Voltaire, em Zurique, aberto em 1916 pelo poeta alemão Hugo Ball e pela cantora Emmy Hennings.

O estabelecimento, que atraía a atenção de muitos artistas e apreciadores da arte, era uma pequena sala com capacidade aproximada para cinquenta pessoas. A programação incluía leitura de poemas, concertos, poesias sonoras, exibição de pinturas e danças com figurinos bizarros. Estas apresentações por muitas vezes aconteciam simultaneamente (SANDFORD, 1995, p. 17).

Em uma das apresentações, na qual recitou seu primeiro “verso sem palavras” ou “poema sonoro”, Ball aparecera vestido com um alto chapéu em formato cilíndrico, listrado de branco e azul, as pernas cobertas com tubos de papelão azul que subiam até as coxas. Por cima dos ombros um enorme colarinho de papelão, de cor escarlate por baixo e dourado por cima (figura 2). O poeta teve que ser carregado no escuro até o palco, onde havia três pedestais de partitura musical. No palco, recitou calma e solenemente (GOLDBERG, 2006, p. 61).

FIGURA 2 – CENA DA PEÇA HUGO BALL, *KARAWANE*



FONTE: MARINOZZI, Gastón García. Estepario. **Blog Barrio Chino**, 29 abr. 2008.

Disponível em: <https://barriochino.wordpress.com/2008/04/29/estepario/>. Acesso em: 8 jul. 2019.

O estabelecimento teve seu fechamento após cinco anos em decorrência dos desencontros com o proprietário do local. Entretanto, Dadá manifestou-se em outros países. Nova York, teve como ícone os artistas Marcel Duchamp e Picabia, que no ano de 1917 se dedicaram a uma atividade análoga e até mais ousada daquela dos dadaístas suíços e alemães. Na exposição do salão dos independentes, Duchamp enviou um mictório, produto comercial de série, sob o título de *Chafariz*, como sendo uma peça de arte. Ainda na mesma noite do vernissage, o amigo de Duchamp, Arthur Cravan, performou como se convidado a conferencista sobre pintura. Micheli relata:

[...] completamente bêbado, arrastando uma mala, que esvaziou sobre a mesa do conferencista, começou a tagarelar a respeito de roupas íntimas sujas e fez menção de desabotoar as próprias roupas, em meio à indignação dos presentes, aos gritos das senhoras que pudicamente escondiam as faces. Só a polícia conseguiu afastar aquele estranho conferencista (MICHELI, 2004, p. 139).

A suposta conferência inferia o protesto e a negação almejada pelos dadaístas. Conforme a descrição, observa-se que o traje intervém na performance. Através do ato intencional de levar a mão para desabotoar o paletó, Cravan cria uma situação constrangedora e chocante que exalta os presentes. Além disso, utiliza peças íntimas do vestuário, neste caso, como objeto cênico, também na intenção de constranger a plateia.

Em 1920, uma exposição de quadros, esculturas e objetos diversos, organizada por Ernest, Baargeld e Arp, no pátio interno de um café em Zurique, recebeu a intervenção de outra performance. A saber:

Para chegar até o pátio era preciso atravessar os banheiros, na entrada uma moça vestida para a primeira comunhão recitava versos obscenos. No meio do pátio, erguia-se um objeto de madeira dura de Ernest, tendo ao lado um machado preso a uma corrente: o público era convidado a empunhar o machado e a destruir a escultura (GOLDBERG, 2006, p. 144).

Mais uma vez o traje surge como elemento inusitado para exercer a crítica: a veste cristã de “primeira comunhão” que em nada combinaria com os versos obscenos ali recitados. Este contraste entre vestimenta e ação descarta o legado predominante do figurino como mera ilustração que fora mantido ao longo da história ocidental.

Nas performances organizadas por André Breton, quando ainda participou do movimento dadaísta, na Salle Gaveau, em Paris, entre 1920 e 1923, também havia propostas de trajes sob condições ousadas. Uma delas é *Vous m’oubliezez* que, segundo o autor, “resultou

num escândalo indescritível”. Breton aparece com dois revólveres amarrados nas têmporas, Paul Éluard surge vestido aos trajes de bailarina clássica, Philippe Soupault, vestido apenas em mangas de camisas e Theodore Frankel trajava apenas um avental branco (GLUSBERG, 2005).

Le Coeur à Gaz, realizada em 1923, foi denominada como uma “complicada paródia do nada”. A história era composta por personagens que se denominavam Pescoço, Olho, Nariz, Boca, Orelha e Sobrancelha e tinham como objetivo alinhar um rosto (figura 3). Os artistas performaram vestidos em elaborados trajes de papelão que foram projetados por Sonia Delaunay (GOLDBERG, 2006).

A partir de todos esses exemplos citados, pode-se observar que a vestimenta fora um importante subsídio para os dadaístas se manifestarem em prol dos preceitos da antiarte.

FIGURA 3 – CENA DA PEÇA *LE COEUR À GAZ*



FONTE: *LE COEUR à gaz*. Fotografia. 1921. In: *LE COEUR à gaz*/Tristan Tzara. **Le silence qui parle**, 15 maio 2009. Disponível em: <http://lesilencequiparle.unblog.fr/2009/05/15/le-coeur-a-gaz-tristan-tzara/>. Acesso em: 16 jun. 2019.

O surrealismo e o novo espírito

Breton rompeu com Tzara e os dadaístas em 1923 e em 1924 lançou o *Manifesto Surrealista*. A partir deste novo movimento estabeleceu uma autoridade despótica, desafiada por cismas e brigas até sua morte em 1966 (MICHELI, 2004).

Enquanto Dadá tinha a negação como prática da liberdade, os surrealistas buscaram o fundamento de uma “doutrina” a essa liberdade. Encontraram em Marx o entendimento de uma liberdade social e nas teorias de Freud os fundamentos para a liberdade individual. Micheli contextualiza esta mudança da negação para a afirmação:

A posição de Dadá era uma posição provisória, surgida da náusea da guerra e buscada no esfacelamento do pós-guerra. Agora os temas haviam mudado, pelo menos em parte; a situação tendia ao estancamento, os “escândalos” surgiam com cada vez menos eficácia para manter vivo o significado da revolta intelectual contra a sociedade. Ainda assim, a fratura da crise continuava aberta, gerando mal-estar (MICHELI, 2004, p. 151).

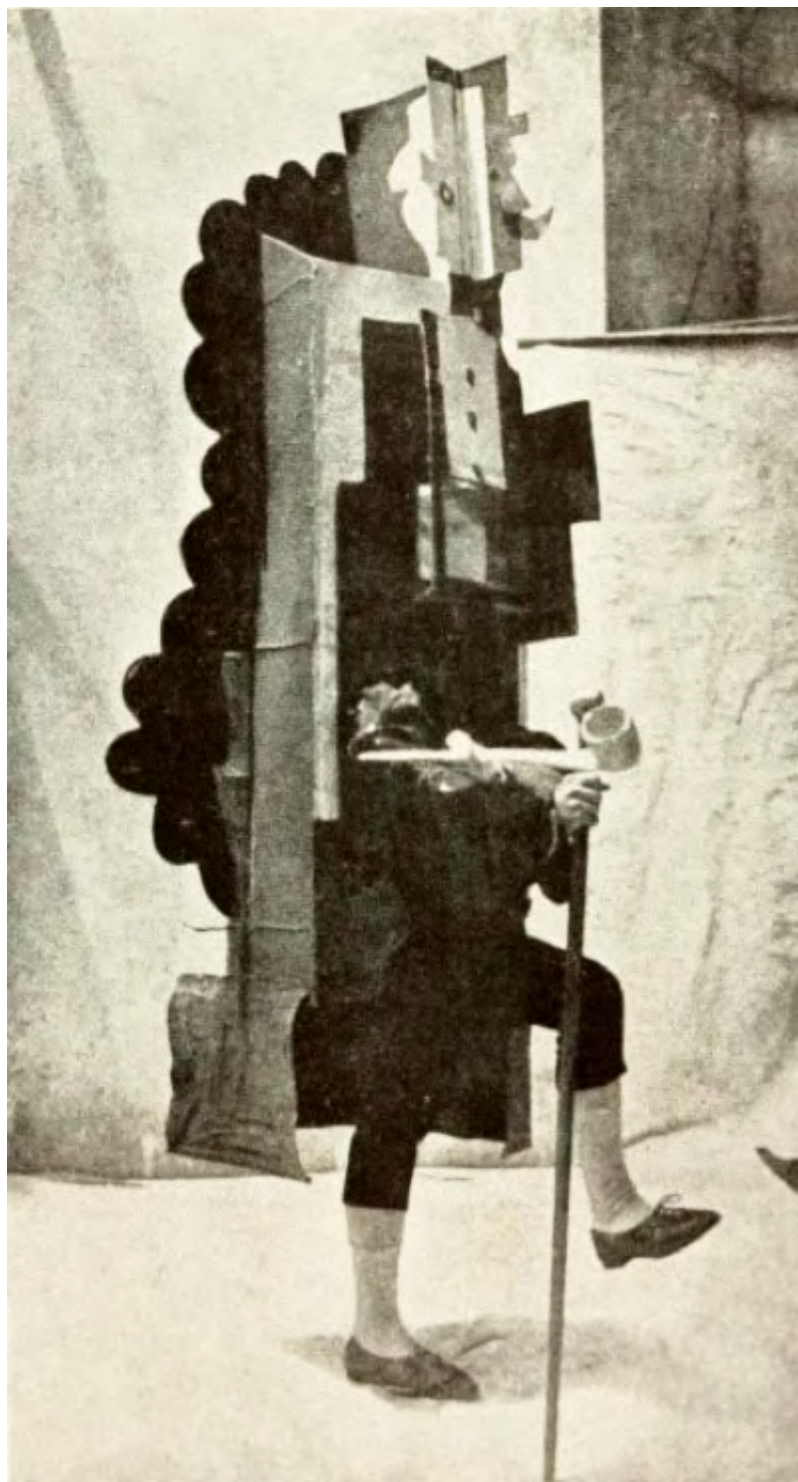
Com a pouca eficácia dos “escândalos”, os surrealistas deixaram as performances e concentraram seus trabalhos na difusão de poesia, ensaios, manifestos, pinturas, colagens, esculturas e cinema. No entanto, seus preceitos, enquanto provenientes de uma lógica onírica, confluem em diversos aspectos à arte da performance.

A exemplo, tem-se o balé *Parade*, obra coletiva escrita por Jean Cocteau com música de Erick Satie, coreografias de Leonide Massine e figurinos e cenários compostos por Pablo Picasso. Mesmo que levado ao palco em 1917, antes do Primeiro Manifesto, tornou-se referência no alinhamento da performance com o surrealismo devido ao prefácio de Apollinaire, que menciona a palavra “surrealismo” para explicar a proposta de um “novo espírito” que *Parade* viria inaugurar e que futuramente seria adotado no pós-guerra. A saber: “Havia em *Parade* uma espécie de surrealismo em que vejo o ponto de partida para uma série de manifestações do Novo Espírito” (APOLLINAIRE, 1972⁹ *apud* GOLDBERG, 2006, p. 68).

O espetáculo causou grande tumulto na noite de estreia; Satie utilizou o som de sirenes e ruídos de máquina de escrever, o argumento de Cocteau satirizava o *music-hall* e incorporava cenas cotidianas – pela primeira vez utilizadas em um balé. O público sentiu-se enganado e os artistas só conseguiram fugir da plateia graças à intervenção de Apollinaire, que apareceu vestido com um uniforme de tenente do exército (GLUSBERG, 2005).

⁹ APOLLINAIRE, Guillaume. *Apollinaire on Art*. Essays and Reviews 1902-1918. Organização L. C. Breuning. Nova York: Thames & Hudson, 1972.

FIGURA 4 – FIGURINO DO BALÉ *PARADE*



FONTE: PICASSO, Pablo. Déuxieme Manager – Kostüm aus “Parade” des Russischen Balletts. In: RAYNAL, Maurice. **Picasso**. Munique: Delphin Verlag, 1921, p. 360. Disponível em: <https://archive.org/stream/picasso00raynuoft#page/n359/mode/2up>. Acesso em: 16 de jun. 2019.

Com relação aos figurinos criados por Picasso, Goldberg (2006) salienta que a concepção em diferentes formas e cores remetia às obras do próprio artista. Evidenciavam formas geométricas em proporções exacerbadas e cobriam todo o rosto com máscaras disformes, em ângulos, nas cores vermelha, amarela e preta. O resultado plástico dos figurinos de Picasso foi notavelmente peculiar aos seus trabalhos em tela e sua arte cubista (figura 4).

Através da análise das imagens da obra, nota-se coerência plástica para a composição dos cenários e figurinos; entretanto, a composição destes figurinos era aparentemente limitadora para a expressão corporal dos bailarinos, o que gerou polêmica aos olhos da crítica. Com dimensões quase monumentais, desproporcionais aos padrões de modelagem de uma vestimenta comum, as peças preenchiam o palco, elevando o conceito do traje para além do sentido de mera caracterização conforme o senso comum do tradicionalismo teatral.

Também é imprescindível mencionar a famosa imagem da bailarina no filme *Entr'acte*, de René Clair, que fora apresentado entre os atos do balé *Relâche*. Na cena, era Picabia quem dançava usando saia de renda (figura 5). As imagens eram tomadas de baixo para cima, através de uma chapa de vidro. O movimento da saia e das pernas proporcionava um estado que se aproxima da experiência do sonho, conforme analisou Deleuze, sob contexto de seus estudos sobre o cinema de diferença. O filósofo utiliza a cena para exemplificar o estado de indiscernibilidade que o circuito de anamorfoses proporciona: a saia se abre como uma flor, a flor abre e fecha sua corola, estende suas pétalas e estica seus estames, tornando-se novamente as pernas da bailarina (DELEUZE, 2007, p. 73). O traje em *Entr'acte*, portanto, surge novamente como potencial coadjuvante na construção das cenas performativas dos movimentos de vanguarda.

FIGURA 5 – CENA DO FILME *ENTR'ACTE*, DE RENÉ CLAIR



FONTE: *ENTR'ACTE*. Direção: René Clair. 1924. Paris: Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou.
Disponível em: <https://petitegalerie.louvre.fr/oeuvre/entr'acte>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Bauhaus: vestindo a forma e o movimento

Em 1919 foi fundada por Walter Gropius a escola de artes alemã Bauhaus. Sob o manifesto de unificação de todas artes em uma “catedral do socialismo”, expressava com otimismo um auspicioso projeto de recuperação cultural de uma Alemanha dividida e empobrecida no pós-guerra (GOLDBERG, 2006, p. 82).

A partir de 1921, Oskar Schlemmer tornou-se diretor dos departamentos de dança, escultura e teatro e transformou o setor de escultura num verdadeiro espaço cênico, pois considerava o espaço também uma experiência corporal e não meramente visual. Para o diretor, eram duas as principais características de seu tempo: a abstração e a mecanização (AMARAL, 1993).

Em 1922, Schlemmer estreou no Teatro Municipal de Jena o balé *Triádico*. A obra, que lhe proporcionou renome internacional, trazia diversos elementos da performance. O nome *Triádico* fazia relação ao número três por três fatores: a cena era composta sempre por três bailarinos, continha três partes da composição sinfônica e arquitetônica, e também por ser a fusão entre dança, figurinos e música (GOLDBERG, 2006, p. 101).

FIGURA 6 – BALÉ TRIÁDICO



FONTE: SCHNEIDER, Ernst. Costumes by Oskar Schlemmer (Bauhaus) for the Triadic Ballet, at Metropol Theater in Berlin. 1926. Apic/Getty Images. In: BROWN, Kate. The Bauhaus did Ballet? See the Surreal Costumes From the German Design School's Little-Known Performance. **Artnet News**, 22 jan. 2019. Disponível em: <https://news.artnet.com/exhibitions/triadic-ballet-bauhaus-1444630>. Acesso em: 16 de jun. 2019.

As músicas, compostas Paul Hindemith no piano, faziam um paralelo entre os figurinos e a linha matemática e mecânica do corpo. Estes aspectos proporcionavam uma unidade de concepção e estilos, em que os dançarinos se assemelhavam com bonecos regidos pela música (figura 5). Goldberg destaca que, após muitas horas, o espetáculo tornava-se uma “revisão metafísica” em que os bailarinos vestiam dezoito figurinos em doze coreografias. A qualidade da coreografia seguia os elementos sinfônicos da música. O processo de trabalho constituía-se de forma surpreendente. “Primeiro vinha o figurino, depois a busca pela música. Música e figurinos conduziam para a dança” (GOLDBERG, 2006, p. 102).

Na intenção de integrar, numa só linguagem, figurinos, música e dança, Schlemmer estabeleceu novas diretrizes à vestimenta cênica em que o corpo natural se tornava alma do corpo geométrico na composição do espaço. Seriam, na verdade, espécies de esculturas ou formas arquitetônicas que se acoplam ao corpo dos atores, e os atores, por sua vez, espécie de engrenagens que colocam essas formas geométricas em movimento.

Por motivo de desentendimentos, Schlemmer desligou-se da escola em 1929. Em 1933, as pressões do governo de Adolf Hitler determinaram o fechamento da escola. Porém, as últimas experiências cênicas de Schlemmer visavam estender suas pesquisas à pintura e à escultura, na utilização do espaço. Glusberg ainda salienta que alguns de seus trabalhos dos anos 1920, como *Figuras no Espaço* e *Dança no Espaço*, foram também importantes precursores do que viria ser a chamada arte da performance (GOLDBERG, 2006).

O vazio da guerra e o preenchimento das formas

Diante do contexto bélico que no século XX insurgiu, os movimentos artísticos de vanguarda encontraram nas ações performativas um meio de acenar para mundo o novo rumo que iriam tomar. Identificar as possibilidades que os trajes de cena proporcionaram junto a essas ações é algo bastante surpreendente e instigante. Pode-se observar que tais ações, em seus diferentes objetivos, nortearam um novo paradigma para o estatuto da arte na contemporaneidade.

Até o século XIX, a vestimenta cênica esteve relacionada às delimitações do palco, como um elemento a ser vestido pelo ator ou bailarino. As concepções eram predominantemente pautadas no compromisso com a caracterização da personagem. As transformações decorrentes da arte no século XX, entre tantos outros aspectos, proporcionaram o aspecto multidisciplinar para a arte ocidental. Surgem então as ações performativas como forma manifesta dos movimentos de vanguarda e que, mais adiante, no panorama histórico da arte, decorreriam nos *happenings*, na *body art* e na arte da performance. Desde então o figurino ultrapassou os limites da cena teatral e avançou até as galerias, as ruas, as exposições e passou a adquirir funcionalidade sobre o corpo do performer.

Os primeiros trabalhos relativos à performance no século XX foram as manifestações públicas do movimento futurista e do construtivismo russo. Neles pode-se perceber a utilização do traje como elemento improvisado à cena.

No espetáculo *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry, os figurinos assumiram o descompromisso com o realismo cênico e apontam novos rumos para o fazer teatral. As performances da-

daístas e surrealistas introduziram muito mais ousadia em relação aos trajes. Por vezes, delimitaram o movimento, mas causaram grandes efeitos visuais como no balé *Parede* ou na performance *Karawane* de Hugo Ball.

Sob outra perspectiva, Schlemmer designou ao figurino a responsabilidade de contribuir ativamente na concepção do espetáculo. Calculados com precisão matemática, permitiram ao corpo do ator adquirir formas geometrizadas e resultaram em trajes esculturais que antecipariam muitos dos trabalhos com a arte da performance realizados a partir dos anos 1970.

Os trabalhos aqui escolhidos certamente não contemplam a diversidade de eventos performativos que ocorreram no início do século XX. Neste contexto, ainda caberia explorar muito mais como, por exemplo, as propostas de Antonin Artaud para o traje ritual; as experiências cênicas do teatro sintético futurista; a concepção dos figurinos do balé *Relâche*, de Picabia; Flávio de Carvalho, que no Brasil se destacou como precursor da arte da performance a partir da década de 1930 com os trabalhos *Experiência nº 2*, *Experiência nº 3* e *O bailado do Deus Morto*. Em *Experiência nº 3*, de 1956, por exemplo, o artista “desfilou” pelas ruas do centro de São Paulo vestindo uma saia e lançando seu traje de verão masculino para climas quentes (COHEN, 2004).

O que se observa na atualidade é que as primeiras décadas do século XX foram somente a introdução de um período de intensas experimentações para o artista performativo com o traje de cena. A partir da década de 1970, a arte da performance estabeleceu-se por definitivo enquanto modalidade artística. No Brasil, os trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape instauraram a participação ativa do público pelo “vestir” nas respectivas obras *Parangolés*, *Camisa de força* e *Divisor*.

As performances feministas trouxeram questões do corpo e, em consequência disto, os trajes tornaram-se forte elemento de interação. Exemplo a ser destacado são os figurinos animados criados pela performer americana Pat Oleszko. A artista cria trajes inusitados e de proporções monumentais que ela mesma veste e desfila pelas ruas e eventos de Nova York desde 1970 (GOLDBERG, 2006).

Contudo, fica a reflexão de que o traje de cena contemporâneo traz em sua essência os vestígios de um início de século demarcado pela sensação de vazio que os eventos bélicos proporcionaram ao indivíduo de seu tempo. Forma e movimento vieram preencher este sentimento de vazio, e o que se viu foi o redimensionamento das formas humanas em novas proporções e em um corpo geometrizado. Os trajes, além de caracterizar propuseram também funcionalidade, e a ousadia na vestimenta tornou-se arma para o artista manifestar suas inquietações diante do inusitado novo século. Todas essas possibilidades que a performance e o traje performático descobriram sob os efeitos da Primeira Guerra perduraram no século XX e chegam ao século XXI nos revelando muitas possibilidades.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: Edusp, 1993.
- ARAÚJO, Nelson. **História do Teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho, Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BOZZOLA, Ângelo; TISDALL, Caroline. **Futurism**. Londres: C. S. Grafics, 1993.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II: a imagem-tempo**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2. reimp. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JARRY, Alfred. **Ubu-Rei**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- KIRBY, Michael. **Performance futurist**. Nova Iorque: Paj Publications, 1986.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifeste du Futurisme. **Le Figaro**, Paris, 20 fev. 1909. Versão em português disponível em: <https://entrelinhas.livejournal.com/53219.html>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- MICHELÍ, Mario de. **As vanguardas artísticas**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino**. Rio de Janeiro: Senac, 2003.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANDFORD, Mariellen R. **Happenings and other acts**. Londres: Routledge, 1995.
- VIANA, Fausto. **Para vestir a cena contemporânea**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.
- VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela M. **Roland Barthes e o traje de cena**. São Paulo: Eca- Usp, 2018. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/252>. Acesso em: 8 jul. 2019.