

ENTRE LINA BO BARDI E PAUL POIRET diferenças e similaridades entre o projeto para figurino teatral e o fashion design

BETWEEN LINA BO BARDI AND PAUL POIRET
differences and similarities between the theatrical costume project and fashion design

Regilan Deusamar Barbosa Pereira

Evelyn Furquim Werneck Lima



Regilan Deusamar Barbosa Pereira

PhD student at The Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO)

Member of the Post-Graduate Program in Performing Arts (PPGAC/UNIRIO) with CAPES scholarship. Researcher of the Theatrical Space Studies and Urban Memory Laboratory.

Evelyn Furquim Werneck Lima

Full Professor at The Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO)

Architect and holds a PhD (UFRJ/EHESS). Professor of the Post-Graduate Program in Performing Arts. Researcher for the National Council of Technological and Scientific Development (CNPq) and is a Member of the Municipal Heritage Council of Rio de Janeiro. Leader of the Research Group Theatrical Spaces Studies and Space and Memory.

Regilan Deusamar Barbosa Pereira

Doutoranda da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Integrante do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO) com bolsa da CAPES.

Pesquisadora do Laboratório Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana.

Evelyn Furquim Werneck Lima

Professora titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

É arquiteta e PhD (UFRJ/EHESS). Atua junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO).

Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e membro do Conselho do Patrimônio Municipal do Rio de Janeiro.

É líder dos Grupos de Pesquisa “Estudos do Espaço Teatral” e “Espaço e Memória”.

RESUMO

Este artigo trata das diferenças e similaridades entre os projetos artísticos do figurinista de teatro e do fashion designer. Os discursos de ambos podem evidenciar expressões culturais e hábitos sociais significativos para a compreensão das relações humanas na atualidade, suas razões e subjetividades. Observou-se, no entanto, a necessidade de se fazer a análise independentemente dos ditames mercadológicos.

Palavras-chave figurinista de teatro; *fashion designer*; discurso; bens simbólicos; Lina Bo Bardi

ABSTRACT

This article is about the differences and similarities between the costume designer's speech and the fashion designer's one. Their communications through clothes can tell us significant contents about different cultural expressions and society's behavior which must be seen independently in relation to marketing rules.

Keywords: Costume Designer; Fashion Designer; Speech; Symbolic Assets; Lina Bo Bardi

ENTRE LINA BO BARDI E PAUL POIRET diferenças e similaridades entre o projeto para figurino teatral e o fashion design

Regilan Deusamar Barbosa Pereira/ Evelyn Furquim Werneck Lima

A história do vestuário atesta que o ato de se vestir é constituído de propósitos que vão além da exclusiva necessidade de cobrir o corpo. Tais propósitos se encontram nos recônditos da subjetividade humana e podem revelar a razão de certos hábitos sociais e culturais significativos para a manutenção de uma vida saudável em comunidade. Em 1974, o sociólogo Pierre Bourdieu realizou análises críticas em “O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia”¹ a respeito da moda e suas relações sociais, políticas e econômicas. Estes estudos estabelecem fundamentos para balizar o quanto da realização no campo da moda está sujeita aos ditames mercadológicos. Tais ditames podem distorcer a compreensão que se possa ter a respeito da subjetividade humana relacionada ao ornato do corpo e hábitos de vestimenta, que se manifestam segundo conciliações entre tempo e espaço. A partir de noções mercadológicas fornecidas por Bourdieu, este estudo propõe-se a: (i) encontrar a área de interseção entre a realização do figurinista de teatro e a realização do *fashion designer*, no sentido de colaborar com a compreensão do ato de vestir-se minimamente dependente dos ditames econômicos; (ii) analisar hábitos de vestimenta, sua expressão, comunicação e subjetividades próprias tanto no campo da indumentária quanto no campo do traje em sociedade.

O VESTUÁRIO ENTRE A MODA E O FIGURINO TEATRAL

Entre a vestimenta para uso individual e social e a vestimenta teatral destacam-se inicialmente as respectivas divergências de função: a primeira aplica-se aos termos das relações sociais: relações de trabalho, vestidos de festa, trajes esportivos, etc. Já o figurino para teatro, cinema, televisão se destina às atividades artísticas da representação cênica ou *performance*. No vestir-se socialmente está implícito um ato de comunicação que configura um diálogo a partir do hábito. Por exemplo: uma mulher que veste calça comprida comunica nas atuais culturas ocidentais impressões e até mesmo movimentações corporais distintas da mulher que veste saia. E neste ato de comunicar, representações sociais entram em vigor e a vestimenta em muitas destas representações assume a feição de uma máscara social, à maneira do terno para mulheres executivas e empresárias que precisam demonstrar competência em áreas de atuação que por muito tempo foram tradicionalmente masculinas, por exemplo.

1 Estudo que constitui um capítulo do livro *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*.

Na linguagem teatral tradicional, o figurino é uma convenção. Ele não dissimula ou disfarça formas de relações sociais, é um signo destinado convencionalmente à representação, auxiliado pelos estudos da semiologia. Performances contemporâneas podem extravasar a função semiológica do vestuário cênico na medida em que a vestimenta do *performer* assuma outras funções além da representação, porém, no contexto tradicional da indumentária, a vestimenta representa uma época, uma cultura, uma religião, ou uma nação, entre outros significados. E as sutilezas da dissimulação de intenções e sentimentos se aplicam usualmente aos hábitos da moda, ou seja, aos hábitos sociais, que o teatro representa como um grande espelho emoldurado pela boca de cena².

Tanto o *fashion designer* quanto o figurinista formulam um discurso, um pensamento a respeito da vestimenta, quando materializam suas criações. No entanto, Bourdieu afirma que os criadores no campo da moda atuam para manter este segmento³ que se constitui como *produção de bens simbólicos*⁴. Esta forma de produção no campo da moda se materializa, nos termos de Bourdieu, à maneira de um eufemismo que dissimula os interesses econômicos que subjazem aos ciclos estruturais de produção do vestuário, os quais apesar de atentarem para as demandas sociais, não deixam de impor padrões físicos e comportamentais.

Se em termos econômicos sociais o *fashion designer* atua dentro do delimitado mercado da moda, em que espaço atua o figurinista de teatro? Quando consultamos as críticas jornalísticas e os programas explicativos criados pelas produções teatrais que informam os espectadores a respeito da ficha técnica do espetáculo e seu respectivo conceito cênico, encontramos avaliações conceituais bem como logotipos dos patrocinadores, estes, dependendo do capital empregado na produção, podem ocupar páginas inteiras dos folhetos explicativos e até mesmo ser um dos principais divulgadores da temporada teatral. Constata-se a partir deste fato que também o discurso do figurinista está submetido à *produção dos bens simbólicos*. Mas se ambos o *fashion designer* e o figurinista se encontram submetidos aos ditames da produção mercadológica, onde estaria a autonomia dos seus respectivos discursos?

Paul Poiret, após a Primeira Guerra Mundial, tentou dar continuidade às suas

2 “[...] o objetivo deste [o teatro], a princípio e agora, foi e é oferecer um como espelho à natureza, mostrar à virtude os seus próprios traços, à derrisão a sua exata efígie, à idade e corpo da vida social a sua verdadeira forma e imagem” (Hamlet, ato III, cena 2, Shakespeare, 1976).

3 “[...] os costureiros de vanguarda defendem os interesses da alta costura em seu conjunto... Tendo assumido o custo das pesquisas estéticas... e das inovações comerciais... em um período de redefinição da demanda, esta estratégia pode ser a única maneira de assegurar a sobrevivência da profissão... ela constitui o fator de uma luta que concerne à própria definição do campo e ao controle do direito de entrada” “O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia” in: A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos (BOURDIEU, 1974, p. 174-175).

4 “[...] Esse sistema permite vender um pouco de tudo: sonhos, talvez, ilusões, além de produtos nos quais a parcela de criação é mais ou menos importante. É evidente que, ao colocar sua grife em meias, o investimento real de Dior é mínimo: o que se paga é seu nome” (BOURDIEU, 1974, p. 155).

criações no campo da moda, com uma linguagem teatral característica e colorido exuberante, mas sucumbiu perante as dificuldades econômicas e políticas pelas quais passou a Europa do pós-guerra. Christopher Breward considerou irresponsável a atitude de Poiret diante dos problemas financeiros do período, mas também reconheceu o pioneirismo deste *designer* da moda que alçou o vestuário ao campo do sonho e do desejo⁵. A atuação de Poiret deixa entrever a relação dúbia do profissional da moda com a história e a sociedade, pois assim como ele interfere em hábitos comportamentais e de vestimenta, também está sujeito às oscilações políticas, econômicas e sociais.

O caso do figurinista teatral aparentemente é mais independente das oscilações externas ao campo das artes do espetáculo porque este profissional atua num setor dedicado exclusivamente à produção subjetiva que acompanha a secular história da humanidade, já a moda criada por *designers* e que possui ciclos sazonais é mais recente e foi urdida de acordo com as demandas surgidas a partir da revolução industrial e ascensão do capitalismo. No entanto, não é possível desconsiderar que o teatro, cinema e televisão também dependam das condições econômicas favoráveis, mas os ciclos da moda delimitam mais rigidamente a atuação e o discurso no campo do vestuário.

O questionamento, portanto, diz respeito à audácia e inventividade de ambos realizadores na área do vestuário. Como *designers* de moda e figurinistas conseguem ampliar a autonomia de seus respectivos discursos e porque tal ampliação é necessária?

Tradicionalmente, o figurinista faz o projeto de acordo com a concepção cênica defendida pelo diretor e elenco, mas de acordo com a complexidade dos figurinos, estes podem interferir em movimentações cênicas, em conteúdos de imagem e até mesmo na dinâmica temporal do espetáculo, mas para além da interferência na cena, o figurinista dialoga com a plateia por meio do vestuário, e aí reside seu discurso e sua relevância. O diálogo começa com a equipe cênica, mas esta compreende um conjunto de profissionais, já a plateia reúne uma parcela da sociedade, majoritariamente leiga das técnicas artísticas, com a qual se realiza o ato de comunicação. E este ato de comunicação atesta a importância do discurso do artista, ao qual está incluso o discurso do figurinista, que apesar de se fazer em conjunto com atores, iluminadores, cenógrafos, possui independência e especificidade enquanto signo e mesmo que se trate de ações performáticas que dependam de ações singulares no tempo e no espaço, ainda assim a presença ou ausência da vestimenta vai dialogar. Nesse diálogo reside a importância do discurso. Nas atuais sociedades embasadas pelo sistema capitalista, que segundo

5 [...] After the First World War, though Poiret continued to produce flamboyant collections using the folk motifs and rich decoration which had always attracted him, the collapse of the elite society which had sponsored his rise, a shift in popular taste, and his own irresponsible attitude towards business matters ensured eventual bankruptcy... a perceptive understanding of the idea of desire as propounded by contemporary pioneers of psychoanalysis, Poiret anticipated Hollywood and offered a showman's definition of fashion as dream. This interpretation of couture is one that still persists in the industry in the twenty-first century albeit in a more commercially viable version (BREWARD, 2003, p. 40- 41).

Fredric Jameson não se importam com o conteúdo, mas com circulação monetária independentemente de preceitos éticos⁶, a maneira como o discurso se faz e o que ele comunica confere o grau de expressividade do mesmo, pois este sim compreende uma realização ética, de valorização das relações sociais.

No caso do vestuário para moda, o que hoje se verifica, é que o discurso do *fashion designer* está amplamente inserido e a favor do mecanismo de funcionamento capitalista, de acordo com as “estratégias altamente eufemizadas”⁷. Se o discurso se faz segundo eufemismos para, entre tantas outras finalidades capitalistas, justificar preços exorbitantes de vestidos, bolsas e sapatos, então, neste caso, o discurso do *fashion designer* na verdade se constitui como um sofisma para ludíbrio dos que pretendem se distinguir pela vestimenta e depreciação daqueles que gostariam de obter esta distinção, mas não possuem renda para tal. Façamos, a partir de então, um retorno analítico e breve à realização artística de Paul Poiret, segundo as observações de Christopher Breward em *The Rise of the Designer* (2003).

Beward esclarece que Poiret principiou suas atividades no teatro, produzindo figurinos, tendo inclusive realizado criações para Sarah Bernhardt, encorajado por Jacques Doucet, que já tinha forte atuação neste setor. Considera-se que esta experiência forneceu originalidade às suas criações na área da moda e propiciou sua ascensão neste setor, o qual ele inovou com a particularidade de suas experimentações acerca de formas e estamparias. Poiret também inovou ao atuar em parcerias com o fotógrafo Edward Steichen e com ilustradores como Paul Iribe e Georges Lepape. Suas experimentações na forma e na estamparia bem como suas inovadoras parcerias de trabalho configuraram uma linguagem autoral e um discurso no segmento da moda que possuíam uma densidade onírica e de festa. É importante considerar que Poiret não construiu tal expressividade isoladamente. Breward destaca o envolvimento de suas criações com o movimento artístico e de vanguarda vienense. Portanto, não se tratava de uma linguagem e discurso isolados, mas uma interação com a expressividade artística daquele período e sociedade. Poiret fracassou ao tentar manter esta mesma linguagem no pós Primeira Guerra, pois sua área de atuação estava diretamente ligada ao corpo, o alvo de tantos massacres.

O onírico, no entanto, não deixou de se expressar em telas e literaturas daquele período. Podemos considerar a partir de então a diferença entre a criação no campo do *design* com função de vestimenta e a criação no campo das artes, e aí ponderarmos a respeito do fato que Poiret teria sucumbido porque sua matéria de estudo, o corpo

6 [...] monopólios extremamente poderosos reorganizam tudo em uma base puramente formal (em outras palavras, em termos de lucro ou retorno do investimento), sem nenhuma preocupação com o conteúdo da atividade (O marxismo realmente existente in: JAMESON, 1994, p. 68).

7 [...] estratégias altamente eufemizadas, que visam a imposição do valor de um produto particular, são outras tantas contribuições para a constituição do valor genérico de uma classe particular de produtos... para a produção de um mercado favorável a estes produtos. (JAMESON, 1994, p. 163 e 164).

humano, encontrava-se depreciada, mas a subjetividade no campo da criação artística de literatos e pintores surrealistas europeus teve correspondência com a criação de Poiret. Podemos inquirir a respeito de uma separação entre corpo e mente. Um traje que não agradava por seu colorido expressivo, contrário à vivência cinzenta daqueles tempos de guerra, e uma arte que investigava a mente humana, sua complexidade e obscuridade, manifestada pelos surrealistas. A partir destas considerações, de fato o traje criado por Poiret não poderia agradar, mas considerá-lo como irresponsável por não atentar para a depreciação financeira é relegar sua sensibilidade artística ao reduzido ditame econômico. De fato, o corpo estava massacrado, mas a pintura e a literatura expressavam o extremo vivido pelos sombrios tempos de guerra, e suas letras e paletas, em muitas das expressões artísticas, eram em tons expressivos, representante de uma sociedade europeia paradoxal, entre os rápidos avanços tecnológicos e a depreciação da raça humana.

Poiret tentou manter seu discurso, mas o campo no qual atuava não lhe permitiu continuar. Este distanciamento entre as artes e a moda atesta a afirmação de Bourdieu a respeito do quanto a moda é dependente da sistemática mercadológica⁸. Existirá uma alternativa de escapatória a esta dominação, ao menos um vislumbre desta possibilidade a qual permita maior autonomia ao discurso do criador na área do vestuário? Talvez a análise de caso do vestuário cênico possa conferir meios para se cogitar a autonomia do discurso do criador no campo da vestimenta social, o qual não seria um *design*, pois não se trata de criação de um produto para mercado e nem seria moda, porque não estaria atrelado ao compromisso sazonal. Trata-se então de um vislumbre de realização subjetiva e artística independente dos meios de mercado e consumo, relacionado diretamente ao hábito social de vestir-se e comunicar.

É importante considerar que o sistema de produção sazonal da moda certamente tem expressividade propícia à análise artística, restrito, porém, ao seletivo grupo da área de criação, e alienado do expressivo número de trabalhadores explorados num sistema fabril repetitivo, de salários mal remunerados, em termos de Brasil, e que não investe na capacidade humana de desenvolver um ofício, o que seria o caso das atividades dos ateliês de costura e alfaiataria. Entretanto, pensar os hábitos de vestir fora do mecanismo mercadológico aponta para uma área de criação imprecisa, a qual, por ser nebulosa, configura-se como matéria de investigação. Nesse sentido, trataremos neste estudo da criação para figurino, pois esta ocorre de forma dependente de verba para se concretizar, mas com maiores possibilidades de autonomia no que se refere à sistemática

8 [...] Por que, entre o objeto e seu usuário, interpõe-se tal superabundância de palavras (sem contar com as imagens), tal rede de sentidos? A razão é, como todos sabem, de ordem econômica; [...] Por trás dessa Lei, existe uma instância exterior à Moda: trata-se do fashion-group e suas razões econômicas... não tendo constituído seu objeto em sua verdade, isto é, em sua função de celebração, o analista do discurso sobre a moda limita-se a trazer uma contribuição suplementar ao discurso de celebração da moda que... participa do culto dos bens de luxo e, por isso mesmo, da produção de seu valor indissociavelmente econômico e simbólico (Poiret, p. 160 e 161).

de comércio e varejo.

ENTRELINHAS ENTRE LINA BO BARDI E PAUL POIRET

Se considerarmos que algumas décadas separam as criações de Poiret em princípios do século XX e os figurinos de Lina Bo Bardi para a peça *Ubu Rei*, encenada no Brasil na década de 1980, o termo entrelinhas torna-se inadequado, anacrônico inclusive por se tratar de realizadores no campo das artes em épocas tão distintas, mas se o objetivo for o de averiguar uma possível correspondência entre o discurso autônomo do *fashion designer* que manteve sua liberdade de criação independente dos ditames mercadológicos e o discurso da arquiteta que realizou cenários e figurinos para afirmar sua crença na arte como mecanismo facilitador do pensamento crítico, então é considerável que se trata de possíveis singularidades artísticas, cuja distância no tempo, neste caso, não comprometerá a aproximação que se fará em termos de atuação artística, ou seja, considerações a respeito de dois artistas que optaram por manter uma expressividade autônoma, embora por motivações diferenciadas e, aí, neste dado, residem as entrelinhas, as quais, nestes estudos, se destacam entre os trajes da vestimenta social e os trajes para a cena.

A aproximação entre Poiret e Lina Bo Bardi, cujas obras estão distanciadas pelo tempo, embasa-se nos já citados estudos de Bourdieu. Na década de 1970, Bourdieu fez detalhada análise do funcionamento do sistema da moda e todos os casos de realizações de sucesso, por ele apresentados, funcionavam para manter este sistema. Tais realizações assim se manifestaram porque elas constituíram a consolidação de um sistema que se principiara entre o final do século XIX e início do XX, conforme destaca Christopher Breward em *The Rise of the Designer*. Seu capítulo inicial apresenta três criadores na área da moda que revolucionaram o setor neste período de virada do século: Charles Frederick Worth, Paul Poiret e Coco Chanel. Destaque principal foi para Worth e Chanel pelo sucesso e ascensão financeira alcançados e por suas atuações como grandes estrategistas comerciais. Sem esta astúcia, somente o fato de serem criativos no setor do vestuário não lhes teria possibilitado o renome e construção de rico patrimônio. Verifica-se que ainda nos atuais dias, tal sagacidade nos negócios constitui a qualidade que diferencia o *designer* de moda daquele ou daquela que tem unicamente talento criativo no setor de vestuário. Bourdieu cita o estilista André Courrèges justamente para explicar este fenômeno na moda:

Courrèges é aquele que exprime e assume, com maior convicção, a idéia da empresa *total*: "Um produto é uma criação, mas também uma técnica e o valor agregado. É um todo. Ora, para

ser totalmente responsável por um produto, é preciso controlar os instrumentos de fabricação; tornei-me gerente para ser dono do meu produto (Bourdieu, 1974: 187).

Ou seja, no espaço de tempo entre as realizações de Poiret e de Lina a história da moda destaca, em termos de realização profissional, majoritariamente, aqueles que souberam atuar no sistema de consumo e seus respectivos artifícios para manter um complexo ciclo econômico. Esta história não revela criadores que, apesar do talento, não foram bem-sucedidos neste sistema. Poiret foi um inovador neste setor conforme a própria história atesta, mas esta mesma história destaca seu declínio, sua “irresponsabilidade”, por não se adequar aos problemas econômicos. No entanto, o revés financeiro do período entre guerras se deu por conta de desajustados fatores humanos, sistemas políticos, econômicos e sociais que levaram ao colapso do continente europeu. A sensibilidade artística do período expressou tal momento nos diversos movimentos de vanguardas e Poiret talvez tivesse tentado não se render aos ditames materiais. Sua tentativa foi frustrada e os que alcançaram êxito foram aqueles que compactuaram com a sistemática de mercado e consumo. Nos dias de hoje a marca *Chanel*, por exemplo, é sinônimo de elegância, mas sinônimo também de quem tem condições materiais para manter-se na moda dessa elegância.

Portanto, coloca-se a evidência justamente na materialização da vestimenta como representativa de imaginações e subjetividades humanas independentes de ditames econômicos. Lina Bo Bardi não atuou no setor da moda, mas atuou como figurinista de teatro e cinema e, embora sua expressão máxima tenha sido no campo da arquitetura, ela trouxe para sua realização teatral a marca de uma atuação crítica, não concordante com as mazelas geradas por sistemas políticos e econômicos opressivos, daí a opção pelo estudo de caso de uma de suas produções em comparação com o singular caso na história da moda de Paul Poiret.

Tanto o figurinista quanto o *fashion designer* são estudiosos do comportamento humano, estudam história, mas também observam hábitos comportamentais cotidianos e captam subjetividades nas quais estamos na maior parte do tempo imersos inconscientemente. Poderia se falar em estudo de estilo, porém de acordo com Ernst Hans Gombrich em *Os usos das imagens*: “Não devemos nunca esquecer que o estilo, bem como qualquer outro uniforme, também é uma máscara que nos esconde tanto quanto revela” (Gombrich, 2012: 261). Daí a conclusão de que se trata de uma entrelinha, de algo que diz respeito à interioridade, subjetividade, mas também expressividade humana, entre o imaginário e o cotidiano, e o que se destaca nas observações feitas tanto por figurinistas quanto por *fashion designers*.

Neste estudo, analisamos escritos realizados pela arquiteta Lina Bo Bardi por ocasião do processo de construção dos figurinos para a encenação em 1985 de *Ubu*

– *Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, a partir da peça *Ubu-Roi* escrita por Alfred Jarry em 1896 que estreou no Teatro João Caetano de São Paulo e sob a direção de Cacá Rosset⁹. O cotejamento das duas criações artísticas, ou seja, a concepção de Lina Bardi e a opção artística de Paul Poiret permite inquirir a respeito de criações autorais que não partem apenas da genialidade artística e individual, mas que propõem um estudo direcionado aos hábitos do vestir, aos quais subjaz a forma, a subjetividade e a expressividade do ser humano.

A vertente surrealista de Jarry foi reinterpretada por Lina Bo Bardi que, ao criar não só o figurino como também a cenografia ^{da peça}, deixa transparecer uma tendência tropicalista da arquiteta (Lima, 2014). Tal consideração fica evidenciada por dois aspectos. O primeiro constituído pelo discurso da própria arquiteta que afirmava o interesse em que a imaginação criadora do espectador completasse a obra exposta¹⁰, portanto, de acordo com um dos grandes expoentes tropicalistas e amigo da arquiteta, Helio Oiticica e sua proposição artística da *Nova Objetividade*¹¹. O segundo aspecto diretamente relacionado à materialidade dos figurinos e realização de dispositivos cênicos estimula no espectador esta atitude *recriadora*, conforme os termos de Bo Bardi, provocava uma avaliação crítica da sociedade e suas relações, de acordo com uma reavaliação de valores tradicionais e proposição de novas atitudes e pensamentos. Em três esboços artísticos realizados pela arquiteta para *Ubu Rei*, destacam-se a personagem da “Mulher Ubu” e a Rainha, cujos trajes se constituem de materiais têxteis que ela seleciona para evidenciar aspectos psicológicos diferenciados. O momento em que a Mulher Ubu se encontra na plenitude da sua majestade é evidenciado por meio do longo vestido branco em tecido brocado, com echarpe em tule também branco, e na cabeça as “penas vermelhas imitando colibris”. Por outro lado, a rainha contraditoriamente se apresenta desprovida do seu signo de realeza ao trajar vestes rotas e cabeleira despenteada, com xale preto, vestido com a barra rasgada e botas velhas. O momento de loucura evidenciado pela Mulher Ubu, é apresentado pelo desenho de uma mulher com gestos extravagantes, de braços abertos, olhos arregalados e boca também aberta, um corpete veste a parte superior do corpo e na parte inferior apenas as longas meias pretas, e todo este traje revelado pelo kimono aberto; calçada com botinas. Tanto a qualidade

9 Esta análise tem como fonte os desenhos de Lina Bo Bardi reproduzidos no livro Lina Bo Bardi, coordenado por Marcelo Carvalho Ferraz em parceria com Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

10 A arte para mim só está completa quando desperta em quem vê um processo re-criativo. In: STAAL, Ana Helena Camargo de. Zé Celso Martinez Corrêa - Primeiro Ato. Editora 34 São Paulo. 1998, p.147

11 Esquema Geral da Nova Objetividade Hélio Oiticica, 1967: “Nova Objetividade”: seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); é – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade> acessado em 23 de janeiro de 2014.

dos tecidos, como o brocado, o tule, quanto as cores em branco, preto ou vermelho, e ainda peças do vestuário que compõem tipologias bem definidas como o corpete e o kimono, funcionam como signos representativos de valores e identidades os quais informam o espectador a respeito das condições sociais e humanas dos personagens em cena. No caso dos trajes descritos acima se destacam os extremos: preto e branco, roto e majestoso, vestido longo e corpete com meias. Estes contrastes, no entanto, conferem clareza à comunicação entre cena e plateia, independente de avaliações estéticas que uma concepção de figurinos permite considerar. A partir da observância destes contrastes para concepção de figurinos, destaca-se a opção que Lina fez por signos bem definidos, de fácil identificação, facilitadores do ato de comunicação, de acordo com seu discurso como artista, não só no contexto teatral, mas também como arquiteta. Um discurso que privilegiou a disseminação do conhecimento fosse por sua preferência em projetar museus, edifícios teatrais ou espaços de lazer populares, fosse por sua parceria de trabalho com diretores que propuseram debates críticos em suas encenações como Martim Gonçalves e José Celso. Uma trajetória artística, portanto, embasada por alianças que permitiram uma atuação efetiva no campo da ética nas artes, da preocupação com o diálogo e a promoção da livre expressão. Mas sua parceria com Caca Rosset também foi exitosa como demonstram as cenas abaixo (Figs 1 e 2).



Fig 1 - Nesta foto destacam-se as penas de colibri propostas por Bo Bardi para a “Mulher Ubu”, interpretada por Rosi Campos.

In <http://youtube-downloader-mp3.com/watch-ubu-teatro-do-ornitorrinco-id-YQwAhmnmfBb0.html?similar> Acesso 5/06/2016



Fig. 2 – Ao centro da foto, o personagem de Pai Ubu, interpretado por Cacá Rosset. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398508/ubu-folias-physicas-pataphysicas-e-musicas> Acesso 05/06/2016.

Poiret foi o *fashion designer* escolhido para discutir expressividade e subjetividade do ato de se vestir porque no pós Primeira Guerra Mundial, o estilista não tentou adequar sua expressão artística aos ditames mercadológicos e manteve sua linguagem característica a respeito das formas e cores no vestuário, o mesmo tom surrealista que utiliza em suas vestimentas. Apesar disto, suas criações não mais se popularizaram, ainda que nas artes visuais o movimento surrealista ganhasse destaque na década de 1920.

Bo Bardi buscou parcerias artísticas, ainda assim sua biografia revela não somente felizes realizações, mas também entraves por questões políticas e econômicas, mas em comparação com Poiret, a arquiteta não sofreu o desalento de um obscurecimento artístico. É consenso entre os estudiosos da história da moda que as produções de Poiret não mais foram condizentes com os hábitos femininos que se tornaram mais modestos no pós Primeira Guerra. No entanto, no campo das artes plásticas, exuberantes imagens surreais e dadaístas ganhavam espaço, independentemente de condicionamentos econômicos. Parece que, em que pesem às criações de Poiret demandarem uma riqueza e um brilho contrastantes com os novos anseios femininos, seus conceitos possivelmente reverberaram formas e conteúdos que tinham conexões com os movimentos artísticos de seus contemporâneos. Tal consideração deixa transparecer o quanto os ditames econômicos interferem na sensibilidade humana impondo comportamentos contrários à sensibilidade subjetiva.

Estas considerações a respeito da maneira como Paul Poiret conduziu sua atividade artística e seu conseqüente declínio, sugerem indagações a respeito das parcerias artísticas como as realizadas não somente por Lina Bo Bardi no campo artístico, já que a história do teatro revela realizações capitais por grupos brasileiros e internacionais, mas inclusive parcerias no campo do vestuário. A seguir duas imagens que apresentam criações de Paul Poiret, as quais transitam entre a parceria artística e a subjetividade individual:

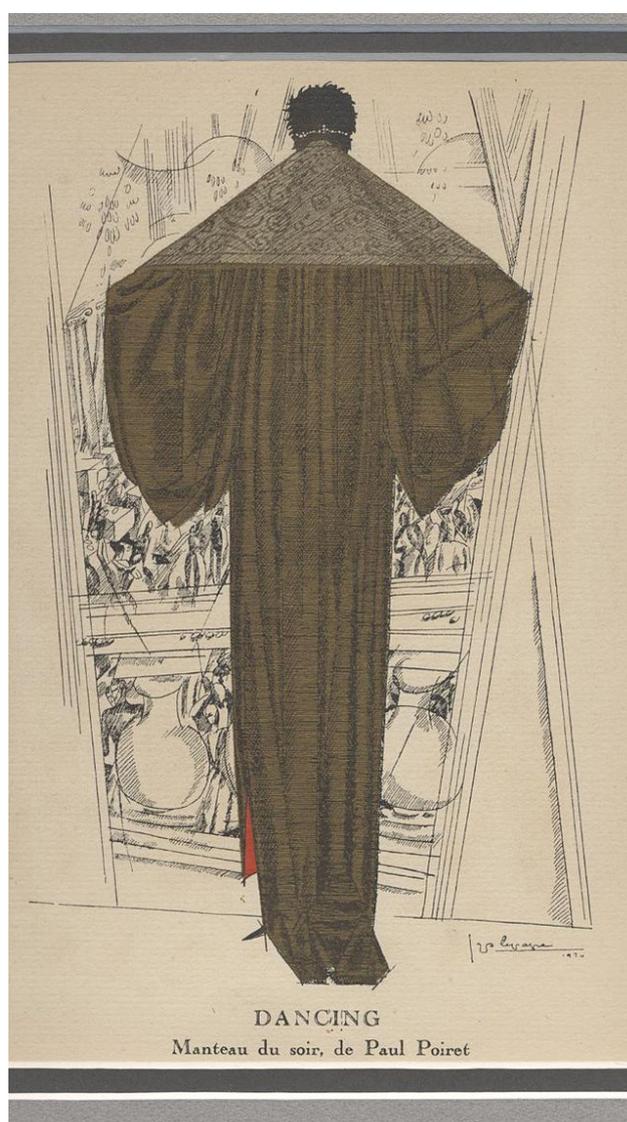


Fig. 3 – Esta ilustração assinada por Georges Lepape apresenta uma criação de Poiret denominada Dancing. Manteau de Soir de Paul Poiret. A respeito desta ilustração de 1920 existe uma interessante observação: “This image was cited by Mary E. Davis (Classic Chic, p56) as an example of cubist art in the Gazette” disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lepapedancing.jpg?uselang=pt-br> Acesso em 04/05/2016.



Fig. 4 – Publicada em L' Illustration de 1911, esta foto permite considerações a respeito do gosto de Paul Poiret pelas formas, cores e estampas orientais, traços marcantes de sua obra. In: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Poiret_sultana_skirts_and_harem_pants_fashions,_1911.jpg?uselang=pt-br Acesso em 04/05/2016.

A história da moda também relata diversas formas de parcerias entre *designers* e grifes renomadas. O próprio Poiret, no auge de sua realização, trabalhou com ilustradores e artistas que tinham uma linguagem coerente com a dele. Entretanto, as parcerias entre designers e grifes da moda, conforme já verificado visa manter o sistema de mercado. É preciso burlar este sistema de dominação que impõe falsos valores. Burlar para adquirir autonomia de expressão e pensamento. Ao menos tentar a conquista desta autonomia. Seria talvez o caso de parcerias entre figurinistas e *fashion designers* ou parcerias entre costureiras e profissionais da área de criação em que prática e teoria possam interagir na realização de projetos no setor do vestuário, enfim, não mais sujeição nem de mão de obra mal remunerada em serviços de mera repetição mecânica e fabril, nem sujeição da expressividade artística de figurinistas e *fashion designers* à ditadura mercadológica. As associações de trabalho entre aqueles que têm afinidades

artísticas, de fato, permitem o vislumbre de uma alternativa eficaz.

A proposta de figurino idealizada por Lina Bardi para *Ubu Rei* delinea não só a personalidade da rainha e mulher Ubu, mas enfatiza, inclusive, a pesquisa que a indumentária empreende no campo da subjetividade humana. Destaca-se que a tarefa do figurinista não é sazonal, não dita tendências, nem está diretamente relacionada aos ditames de mercado o que não quer dizer que seja superior à tarefa do *fashion designer*, que está diretamente relacionada aos hábitos de vestimentas sociais.

O atual contexto de realização artística no campo do figurino permite maior independência e autenticidade na expressividade em relação à criação e aos estudos do traje, ainda que tal expressividade aconteça a partir de personagens ficticiais. O que está em cena é a humanidade. Certamente existem produções artísticas voltadas para encenações comerciais, mas este estudo considera justamente esta realização de Lina Bo Bardi porque, de acordo com suas próprias palavras, ela teve a intenção de um juízo crítico acerca do comportamento corrompido pelo poder ¹².

As considerações entre o discurso que se entrevê no projeto artístico do figurinista e o discurso conceitual aplicado aos trajes criados pelo *fashion designer*, bem como o que resulta da interseção destas atividades ainda podem ser objeto de novas investigações. Mas já podemos afirmar que o sistema de celebração dos criadores na área da moda desvia o olhar daquilo que os hábitos de vestimenta têm de genuíno, relativo à comunicação entre a interioridade subjetiva e criativa de homens e mulheres com a coletividade de seus grupamentos sociais. Por este motivo buscou-se construir um pensamento a respeito da comunicabilidade própria do ato de se vestir e se ornar, a qual deixa transparecer a subjetividade humana seja nos trajes sociais, seja nos trajes cênicos.

12 O que quisemos fazer, todos nós, quando montamos o Ubu, era continuar aquela poética que é uma poética da infância e da primeira adolescência. Jarry é o iniciador da única vanguarda positiva que não morre: a vanguarda do cinismo e da destruição” in: BARDI, Lina Bo. Coordenador editorial Marcelo Carvalho Ferraz. 3ª edição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

REFERÊNCIAS

BARDI, Lina Bo. Coordenador editorial Marcelo Carvalho Ferraz. 3ª edição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Trad. Guilherme J. de Freitas Teixeira & Maria da Graça Jacintho Setton. 3ª ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

BREWARD, Christopher. *Fashion*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

GOMBRICH, E. H. *Os usos das imagens. Estudos sobre a Função Social da Arte e da comunicação visual*. Trad. Ana Carolina Freire de Azevedo. Bookman, 2012.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*. Organização e tradução: Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Ubu - folias physicas, pataphysicas e musicaes: an artisanal and popular culture production by Lina Bo Bardi*. Conferência proferida na Oistat –E-Scapes, manuscript, 2014.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck e MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. *Entre arquiteturas e cenografias: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

STAAL, Ana Helena Camargo de. *Zé Celso Martinez Corrêa - Primeiro Ato*. São Paulo: Editora 34, 1998