

O VISÍVEL E O INVISÍVEL NA CRIAÇÃO DE UM FIGURINO DE DANÇA

Visible and invisible in the creation of a dance costumes

LISETE ARNIZAUT MACHADO DE VARGAS

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul,
Brasil.

lisete.vargas@ufrgs.br

Resumo

Este artigo discorre sobre o processo de criação do figurino confeccionado em papel Kraft pelo coreógrafo Ivan Motta para a coreografia de dança contemporânea “Ir e Vir”, que teve sua estreia em Porto Alegre no mês de janeiro de 2014 e a relação com a receptividade e com a subjetividade do espectador. Tem como objetivo principal analisar esta proposta e apresentar os resultados atingidos através desta performance. Para isso busca-se referências em alguns trabalhos de autores que pesquisam sobre a importância do traje de cena e a percepção do espectador, somando à uma entrevista aberta realizada com o coreógrafo que relatou como elaborou e desenvolveu a obra, os caminhos percorridos e os resultados cênicos a que chegou. Buscando relacionar os elementos que se apresentam na cena, os acidentes que ocorreram durante a concepção da performance a partir da ideia inicial do trabalho com a cena que se apresenta ao espectador.

Palavras-Chave

Figurinos de Dança. Figurino. Figurino em papel. Dança Contemporânea

Abstract

This article discusses the creative process of figurines made of Kraft paper by choreographer Ivan Motta for the choreography of contemporary dance "Ir e Vir" which had its debut in Porto Alegre in January 2014 and the relationship with the responsiveness and the subjectivity of the viewer. Aims to analyze this proposal and present the results achieved through this performance. For this we go through some papers from authors who research about the importance of costume and scene the viewer's perception, and even interviewed the choreographer who told us how he came to this idea, as the work developed, the paths that ran through the scenic and results they arrived.

Keywords

Dance Costumes. Costumes on paper. Contemporary Dance.

INTRODUÇÃO

Para iniciar este artigo sobre a construção de um figurino de dança temos que nos aproximar da arte, considerando-a uma atividade estritamente humana ligada às manifestações estéticas e comunicativas, que se realiza por meio de uma grande variedade de linguagens, constituindo uma construção cultural variável e sem significado constante.

A arte tem como característica a renovação e a comunicação que se apresentam dos mais variados modos. Traz a inovação definida como fazer mais com menos recursos, por permitir ganhos de eficiência nos processos. Arte e inovação também são características da moda, entendendo-a como um fenômeno sociocultural que expressa os valores, usos, hábitos e costumes da sociedade em uma determinada época.

Um figurino de performático, ou como neste trabalho também chamamos de traje de cena, junta questões da arte, da moda e da inovação na construção de uma veste que comunica uma ideia e afeta a subjetividade do expectador.

Neste trabalho será abordado o processo criativo envolvido na concepção de uma performance de dança contemporânea, e em especial a criação do figurino, para o trabalho de dança intitulado “Ir e Vir” do coreógrafo gaúcho Ivan Motta¹. O objetivo principal deste artigo reside em analisar a concepção do figurino da referida performance, com relação ao material usado na criação do traje de cena² em papel Kraft, apresentando as relações que se estabeleceram entre os elementos cênicos e as possíveis sensações provocadas no espectador. E dentre os objetivos específicos, é válido destacar a importância e a atenção dada à iluminação, aos modos como a voz foi utilizada, e demais elementos que foram apresentando-se na cena durante o desenvolvimento e composição da performance.

Como metodologia de trabalho faz-se uso de uma entrevista aberta, onde o coreógrafo conta sobre todo o processo, enfatizando os pontos que

¹Ivan Motta estudou dança de 1979 a 1984 em Porto Alegre com os professores Tony S. Petzhold e Walter Arias (técnica clássica) e Ceci Frank (técnica Graham); estreou como coreógrafo em 1986; de 1990 a 1992 foi diretor artístico da extinta Companhia de Ballet Mudança em Porto Alegre; recebeu o Troféu Açorianos da Secretaria de Cultura de Porto Alegre como melhor coreógrafo da temporada de 1993, 1997 e 2000; melhor espetáculo de 1995; em 1995 compõe a Companhia H a qual dirige até hoje.

²Este termo será mais bem definido no capítulo a seguir.

considerava relevante, sendo complementada por uma revisão bibliográfica em que os estudos de diversos autores do tema dão fundamentação teórica a este trabalho de pesquisa. O texto é complementado com algumas imagens da performance, obtidas a partir do acervo do coreógrafo, possibilitando ao leitor a visibilidade da cena.

As experiências e inquietações que levaram Ivan Motta a construir esta proposta de trabalho artístico mostra o quanto a inovação pode se dar na criação de propostas onde nem sempre se precisa grandes investimentos, mas apenas de boas ideias para se criar trabalhos originais, a exemplo do então inusitado figurino de papel Kraft.

A CRIAÇÃO DE FIGURINO PARA UMA PERFORMANCE EM DANÇA

Ao falarmos em Dança Contemporânea vimos que esta tem por característica a experimentação tanto de diferentes propostas de movimentação como também a abertura a propostas inovadoras de figurinos e uso de diversos recursos. Na cena contemporânea a coreografia tem-se mesclado muito com o teatro e com a performance. Reconhecemos a performance artística como uma interferência interdisciplinar que pode reunir diferentes modalidades e vanguardas das artes.

Ao iniciar esta análise se reconhece que o traje usado em cena é a veste do espetáculo e deve ser o mais apropriado possível ao contexto em que se desenvolve, à ideia que pode passar e sobretudo, ao argumento em que se baseou e para onde quer transportar o espectador. Roubine (1998) afirma que o bom figurino é aquele que respeita as regras da encenação proposta e interage com o conjunto do espetáculo, não sendo este uma peça alheia à realidade da produção em todos os sentidos.

O figurino pode ser compreendido como traje de cena. Sua composição pode se dar com roupas e acessórios do cotidiano ou com vestimentas produzidas especificamente para personagens, intérpretes, bailarinos, apresentadores e outros. É criado, projetado, elaborado e/ou escolhido pelo figurinista, que se baseia em roteiro, características de personagem e definições de direção, de coreógrafos, de produtores e de artistas em geral, sempre considerando todas as possibilidades e limitações do orçamento financeiro disponível. (SOUZA& FERRAZ, 2013, p. 21).

No caso do figurino estudado nesta pesquisa toda a concepção foi elaborada a partir de uma proposta especial do coreógrafo em relacionar o movimento efêmero da dança com a transitoriedade e transformidade do papel. Com interesse de apresentar um trabalho onde o material poderia ser além de inusitado, algo que fizesse parte do cotidiano, que não se apresenta como especialmente criado para fins de figurino e, além disso, não seria oneroso à produção.

Para Gianni Ratto o figurino é cenografia. “Refere-se ao figurino como resultado de um estudo verticalizado da personagem dentro de uma determinada situação de existência e cujo resultado visual deste estudo é o próprio traje como a pele de uma personagem que ainda não existia como escritura teatral” (PEREIRA, 2012, p.25).

O figurino transforma a cena e corrobora na cenografia. Para Viana (2007) o termo cenografia em sua origem etimológica significa desenho da cena. Para este autor o traje de cena é composto principalmente por seis elementos: cor, forma, volume, textura, movimento e origem. Quanto mais rico e intenso for processo criativo na concepção visual de um espetáculo, mais interessante e adequado será seu resultado.

Segundo Viana (2007) os elementos que compõem o trabalho do figurinista estão divididos em três grupos: no grupo 1 - em primeiro lugar estão às opções estéticas do espetáculo e o estilo da direção e toda equipe precisa destas diretrizes para trabalhar. Em segundo está o impacto visual e em terceiro o recurso financeiro (a quantia de recursos financeiros disponíveis para o figurino, para que não haja surpresas e inviabilidades). No grupo 2 estão os itens (regras ou observações) que devem ser checados: em primeiro lugar as indicações do texto ou referências temáticas quando não houver literatura dramática. Em segundo e terceiro estão à iluminação e o cenário. Para que se possa estudar a relação do traje com a luz, as cores, as formas do espaço e devidas especificações. Mesmo que seja um projeto da iluminação e da cenografia, pois o grupo deve trabalhar em conjunto somando as particularidades de cada área. No grupo 3 estão os aspectos que o traje pode revelar em cena: espaço-localização espacial e geográfica, tempo-período histórico, clima e época do ano, hora do dia e ocasião, idade, sexo, ocupação, posição social e atividade e fatores psicológicos. (in PEREIRA, 2012, p.23).

O tema da coreografia “Ir e Vir” foram o lúdico e o efêmero. Ao dedicar-se a este conceito, se pode supor que o figurino em si poderia prestar-se a isto. Para tanto ele não poderia ser “útil” mas trazer em si a mensagem do frágil, do

transitório. O fato da oscilação da performance em sintonia com o figurino traz a questão do lúdico como algo que surpreende e diverte na incerteza do resultado, e do efêmero como algo sem permanência e instável que se acaba juntamente com a cena. O figurino efêmero constitui a opção estética do coreógrafo para causar no espectador além do impacto visual uma possibilidade de deslizar pela transitoriedade das sensações.

Para Valse (2003) a criação do figurino é um processo artístico, onde arte e design, e seus diversos aspectos, se reúnem para produzir um elemento comunicador. Pensar a arte e o design é pensar, também, nas transformações, nos processos, na recepção e nas interpretações possíveis, a partir de sua comunicabilidade.

Ivan Motta para esta performance convidou a bailarina Didi Pedone e a cantora Karen Wolkman para um diálogo entre voz e corpo, onde inicialmente não havia nenhuma proposta coreográfica. Apenas um roteiro de conversa entre os artistas e com a ideia do uso do figurino confeccionado em papel.

Para Souza & Ferraz (2013) “pensando o figurino cênico como aquele que é criado e produzido para uma cena (ou muitas cenas), é possível destacar que o figurino é um dentre tantos outros elementos que constituem essa(s) cena(s)” (p.22). Em “Ir e Vir” a bailarina começa em um determinado local da cena, dali passa para outro, improvisando constantemente em sua movimentação.

Por se tratar de um trabalho de dança contemporânea consiste em transições e oscilações na maneira em que se apresenta. Possivelmente muito do “lúdico e efêmero” estão ligados a estes imprevistos que se dão durante a cena. Onde mesmo havendo um roteiro pré-definido, acontecem acidentes no fluxo do movimento, nos tempos das cenas, na ocupação do espaço e, sobretudo no desfazer do vestido de papel, tornando cada apresentação única. Toda vez que se assiste a esta coreografia pode-se notar que ela segue o mesmo roteiro, mas os acidentes que acontecem é que fazem a coreografia diferente e isso é que dá o prazer e a surpresa do inusitado.

Ressalta-se que nesta performance todo o processo coreográfico surgiu em decorrência do figurino e não o contrário. Foi a partir da concepção do figurino que a movimentação aconteceu, assim como o roteiro das cenas foram sendo criados.

A escolha do material se deu da seguinte forma: comenta o coreógrafo que convivia em sua sala de trabalho com um rolo de papel Kraft que sempre o intrigou no sentido da fragilidade do material e ao mesmo tempo sua resistência e sua natureza bem mais rude que os demais tipos de papel. Aceitou o desassossego e pensou na possibilidade de criar um figurino original, diferente dos figurinos que já havia criado até então para trabalhos coreográficos anteriores conforme imagem 01.



Imagem 01– coreografia “Ir e Vir”.
Fonte: acervo do coreógrafo. Fotógrafo Claudio Etges.

Foram utilizados 30 metros de papel com largura 60 centímetros. Nesta performance, este material é modelado no corpo da bailarina, preso por fita adesiva, cuja pressão serve para sua sustentação junto ao dorso. O figurino é construído fora da cena sobre o corpo onde primeiramente é construído um corpete ajustado e posteriormente é confeccionada a saia abaixo deste corpete envolvendo a dançarina. A bailarina entra em cena com o vestido pronto sobre seu corpo. A própria modelagem deste vestido no corpo da bailarina constitui a função ritualística que este figurino assume neste trabalho. Segundo Artaud (1999), o figurino de teatro não é meramente uma roupa e sim um indispensável instrumento ritual para o ator (...) o artista embrulhado em sua roupa passaria a ser uma efígie de si mesmo.

Durante o processo de criação da performance, Ivan relata que enrolou a bailarina com o papel como se fosse um bombom, fixando o papel com a fita adesiva de modo que aquilo foi tomando a forma de um vestido que tinha uma silhueta muito semelhante ao chamado New Look³ criado na década de 1950 pelo estilista francês Christian Dior. E esta criação no papel ficou muito próximo daquele formato, de um vestido de festa dos anos 1950 como pode ser visto na imagem 02.



Imagem 02 – Coreografia “Ir e Vir”.
Fonte: Acervo do coreógrafo – Fotógrafo Claudio Etges.

Durante a entrevista, ao ser questionado sobre a semelhança do figurino com o “New Look” de Dior, Ivan respondeu que ao perceber tais semelhanças, exclamou “isso é muito feminino!”. E optou por assumir estas semelhanças que

³ O “New Look” de Christian Dior criado em 1947, tinha a silhueta justa e uma saia volumosa caindo em comprimento midi, que enfatizava o busto e quadril com a cintura bem marcada. Na época de pós guerra e restrições de tecido, Dior usava até vinte metros para suas criações. O New Look se tornou extremamente popular, influenciando outros estilistas na década de 1950.

o figurino estabelecia com as silhuetas popularizadas na década de 1950, procurando reproduzir até a alça transversal muito comum em alguns modelos de vestido deste período.

“E foi aí que a Didi começou a improvisar e a dançar” completa Ivan em entrevista, informando também que foi assim que começou a dirigir a composição do trabalho com a bailarina Didi, dirigindo-a naquilo que ela poderia fazer com o vestido de papel e a ideia que antes de tudo se queria falar sobre o instável neste momento a criação se mostrou perfeita para isso. Neste caso não houve uma preocupação com as questões ergonômicas do vestido para adequar-se ao movimento da dança, já que a proposta era justamente rasgá-lo e despedaçá-lo, causando inquietação no expectador durante a performance.

“Na dança, deve-se pensar, principalmente, num figurino que exige uma série de técnicas para não atrapalhar, de maneira nenhuma, o movimento do corpo”. (MUNIZ, 2004, pág. 217). A liberdade que o coreógrafo conferiu à bailarina para improvisar e criar também contou com a possibilidade de alterar o figurino de papel a partir desta movimentação. O material frágil pode, e deve nesta proposta, ser modificado pela ação do corpo dançante como ilustra a imagem 03.



Imagem 03 – Coreografia “Ir e Vir”.

Fonte: Acervo do coreógrafo – Fotógrafo Claudio Etges.

Ivan Motta fala que a ideia do papel é do vir a ser do bailarino, de ordenar as coisas, o sentido é sempre o mesmo, o estável que se torna instável. “Aquele vestido que criamos, se tu olhares de fora parece pedra, dependendo da luz que se trabalha”. Foram feitas cinco apresentações e na última, não foi proposital, mas parecia pedra. “Ao movimentar se vê que é papel, mas se a bailarina ficar parada em cena, sem nenhum movimento parece pedra”, concordando com Viana (2012) sobre a interação do figurino com a luz, as cores, as formas do espaço, pois os elementos da cena devem trabalhar em conjunto, somando as particularidades de cada área, impressionando o espectador e indo a um estado de imersão na obra como pode ser visto na imagem 04.

Se o espectador dá sentido ao que vê, conclui-se que toda imagem é parcial, pois depende de um ponto de vista, não sendo possível observar esse espectador sem levar em conta seus saberes, pois deles dependerão a apreensão dos sentidos produzidos pela cena (ARAGÃO, 2012, p.84).



Imagem 04 – Coreografia “Ir e Vir”.
Fonte: Acervo do coreógrafo – Fotógrafo Claudio Etges.

Durante a movimentação da bailarina pode-se perceber a fragilidade do papel e o quanto esta fragilidade só faz aumentar com o decorrer da performance, tanto que chega um momento em que o vestido começa a

desfazer-se intencionalmente, e aquilo que não se desfaz por si só, termina por rasgar pelo movimento e pela intenção da dançarina.

A bailarina aproveita aquilo que sobrou do vestido rasgado, e são aproximadamente 30 metros de papel, para fazer um caminho e caminhar por sobre ele. Ela anda sobre este caminho e amassa sob seus pés, formando uma bola e com isso ela sai de cena por que esse transformar, aquilo que começa de uma maneira e termina de outra, que é o interessante da coreografia. Instiga o expectador a dar significado a esta imagem a partir de sua subjetividade.

Afirma Davallon (1999, pp. 29-30) que imagem é produção cultural, uma vez que aquele que observa tem liberdade para dar significações a ela, passando da visão à compreensão. Também Aumont compartilha deste pensamento, afirmando que “o espectador é também um sujeito com afetos, pulsões e emoções, que intervêm consideravelmente na sua relação com a imagem” (1993, p. 114).

E ao final da performance a bailarina rasga o seu traje como uma forma de aceitação deste momento transitório e que ao mesmo tempo serve para revelar uma estrutura invisível por detrás da roupa, o corpo humano. “O visível é impregnado de invisível, e de tal modo que para compreender plenamente as relações visíveis é preciso ir até a relação entre o visível e o invisível” (MERLEAU PONTY, 1992, p. 269). Este jogo de cena, esta instabilidade, o movimento do bailarino, é que assume a importância do trabalho e que passa a ser seu foco. Então o figurino de acessório passou a ser o foco do trabalho e de como se pode destruir aquilo graciosamente.

Ivan relata que cada vez que esta coreografia é apresentada, acontece alguma coisa diferente por que também é este o objetivo. “É um diálogo entre a bailarina e a voz. E como se estabelece este diálogo? Pelo ruído do papel. Todo o diálogo é feito entre o som que consegue tirar do amassar do papel e a voz da cantora”. Esse diálogo que permite estas diferenças, às vezes uma usa mais tempo, outra menos tempo, mas é perceptível que isso vai durar três a quatro frases no máximo, mas todo o limite está dentro disso e dando a liberdade de se movimentar como achar melhor.

O figurino de papel como mediador deste encontro produz barulho durante o dançar da bailarina e que nas pausas do movimento, possibilita a entrada da cantora, até atingir um momento onde ambas mergulham na ação e

a coreografia chega ao seu clímax no desfazer do vestido de papel, que acaba transformado em um caminho por onde passa o corpo performático e quase desnudo antes invisível por detrás do figurino. Na imagem 05 pode ser visto o momento em que a bailarina se liberta do vestido.



Imagem 05– Coreografia “Ir e Vir”.
Fonte: Acervo do coreógrafo – Fotógrafo Claudio Etges.

Este momento da coreografia provoca sensações diversas nos espectadores, pois segundo Aragão (2012) o olhar não é neutro: participa, se emociona, agrada, desagrada, afeta e é afetado. Explica esta autora que o olhar feito do visível e do invisível retém imagens fragmentadas, lembranças que guarda na memória: “vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos”, então, uma imagem é a representação e também algo que substitui, que “torna presente qualquer coisa ausente” (NOVAES, 2005, p. 20). Além do ponto de vista do espectador, se faz importante também tratar do como o diretor trabalha esta questão:

Do ponto de vista da direção, para o diretor Gabriel Villela, o traje liga o homem ao seu pensamento e à sua evolução. Afirmo que no traje de cena está impresso um arquétipo e que este chega ao público, pelo sentido da visão, antes mesmo que a palavra (...) Seu processo de direção está diretamente ligado ao processo de criação de figurino através de uma investigação epidérmica do corpo do ator e da pele da personagem. Para Gabriel Villela, o bom figurinista é aquele capaz de identificar a qualidade de um bordado pelo avesso e o figurino é a matéria que veste a alma da personagem no palco. (PEREIRA,2012, p.23).

A escolha das artistas foi de fundamental importância no resultado pretendido. A movimentação livre e improvisada da bailarina dentro da proposta e do roteiro criado, a direção desta movimentação pelo coreógrafo em sintonia com a voz cristalina e estudada da cantora induz a um diálogo em cena. Este resultado também é decorrente do conhecimento e domínio técnico de todos os envolvidos, especialmente do trabalho corporal que devém da experiência e maturidade cênica da bailarina Didi Pedone.

Na proposta desta performance as artistas buscam em sua interpretação a sensibilidade de perceberem-se em cena, conectarem-se e representar a proposta, provocando uma fantasia no espectador. O figurino de papel que provoca ruídos se desfaz no movimento e que tem uma movimentação e uma voz a seu dispor faz com que as artistas busquem sentir e interagir com estes elementos, sabendo que estes nunca reagem da mesma forma.

Perceber seria como a fusão do sentir com a constatação do sentimento de tomar consciência de algo e configurá-lo de imediato, envolvendo os sentidos somados à introspeção mental. Como uma reação do corpo a algo que nos afeta não apenas no plano dos sentidos, mas no plano mental, a sensação seria o reconhecimento de diversas qualidades e seus efeitos sobre nós. (ARAGÃO, 2012, p. 76).

Ivan Motta reconhece que a confecção de roupa em papel tem larga aplicação na história da moda, ainda hoje é utilizado em escolas e cursos de design de moda, pois neste caso permite através da arte de modelar (tecnicamente denominado *Moulage*) o desenvolvimento de uma visão crítica do produto em elaboração. O uso do papel Kraft é muito comum nos cursos de moda e design de moda, por ser material didático de uso técnico na produção e

elaboração dos moldes das roupas, tanto pela técnica da *Moulage*, quanto pelas técnicas de modelagem plana.

No Brasil durante a *São Paulo Fashion Week*⁴ 2004 o artista e designer Jum Nakao apresentou uma coleção inteira de roupas todas em papel, intitulada a “Costura do invisível”, que em uma verdadeira ação performática, ao final do desfile as modelos rasgavam as roupas que usavam as destruindo totalmente. Este é um trabalho, segundo Ivan Motta, de outra natureza que permite pouca mobilidade conforme ilustra a imagem 06.



Imagem 06 - Desfile “Costuras do Invisível” de Jum Nakao.
Fonte: <http://surrealmodaearte.com.br/>

Ivan fala que no caso de Nakao “tu tens que desfilas, ficar quietinho ali, por que é um papel muito mais delicado. O papel que eu uso é um papel resistente, permite mais movimentação, é outra proposta”, não apenas de desfile e exibição, mas uma movimentação intensa com a ideia de transfigurar e não apenas destruir o papel.

⁴São Paulo Fashion Week é o maior evento de moda do Brasil, o mais importante da América Latina e a quinta maior semana de moda do mundo - depois das de Paris, Milão, Nova York, Londres.

Reconhecemos que ambas as situações são obras de arte e mexem com o imaginário do espectador que a elas atribui significados: “Entendendo como uma imagem não produz o visível, mas torna algo visível através do trabalho de interpretação e pelo efeito de sentido que se estabelece na relação olhar-corpo-imagem, relação esta que depende do olhar de cada leitor, cada observador, cada subjetividade”. (ARAGÃO, 2012, p.87). Esta performance criada por Ivan Motta nos apresenta a mistura de elementos cênicos que compõem uma produção artística instigante ao expectador:

O figurinista desenvolverá o figurino como uma produção artística ou como uma produção cultural. Toda produção artística e toda produção cultural são frutos da(s) cultura(s). A produção artística, além de cultural, obviamente também é arte, mas nem toda produção cultural pode ser considerada arte, por não tratar de questões específicas das artes. (SOUZA& FERRAZ, 2013, p.33).

Mesclando linguagens, trazendo diferentes sensações produzidas sobre o mesmo tema por subjetividades e corpos diversos o artista busca com esta performance encantar e instigar a plateia sobre a proposta inicial do lúdico e do efêmero na transitoriedade da cena e do figurino inusitado de papel Kraft.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um figurino performático que neste trabalho também denominamos de traje de cena, junta questões da arte, da moda e da inovação na construção de uma veste que comunica uma ideia e afeta a subjetividade do expectador.

Pode-se concluir este artigo com a clareza do quanto se faz importante o traje de cena, ou como se costuma denominar o “figurino” na realização do espetáculo. Os demais elementos da cena como a iluminação e a coreografia também colaboram para esta atmosfera de ilusão e introspecção do expectador na obra. Não seria mais importante do que a proposta inicial da ação que é o movimento sentido e transfigurado que brota do corpo, matéria prima da dança, mas que enriquece, abrilhanta e fantasia a cena. Que transporta o espectador ao espaço que se quer representar, podendo participar visualmente deste momento como mais um ator deste espetáculo. Dentro da cena, no clima da representação e fantasia que é a essência da arte.

Nesta performance pode-se ver mais uma vez a riqueza e o cuidado de Ivan Motta na concepção, no argumento, na movimentação e no figurino utilizado. É um artista extremamente criativo, várias vezes merecidamente premiado por seus espetáculos e figurinos que enriquece a cena artística do Estado com suas criações. Sempre dispõe de um intenso trabalho de pesquisa para fundamentar seus trabalhos e neste processo coreográfico de “Ir e Vir” demonstrou mais uma vez que figurino e fantasia se fundem com os demais elementos da cena para encantar e embalar o espectador na magia da arte.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Vera. **O olhar do espectador: o visível e o invisível na construção da imagem no Ballet**. European Review of Artistic Studies. Vol. 3, N 4. Rio de Janeiro, 2012.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papyrus, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução: José Arthur Giannotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

MOTTA, Ivan. **Ir e vir** (10 mar 2014). Entrevistado por: Lisete Arnizaut Machado de Vargas. Porto Alegre, RS: entrevista exclusiva à autora.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os Nus- O Figurino em Cena**. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2004.

NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

_____. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

PEREIRA, Dalmir Rogério. Ensaio Sobre Traje de Cena in **Anais do 8º Colóquio Internacional de Moda**. Rio de Janeiro, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SABINO, Marco. **Dicionário da Moda**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SOUZA, Anderson Luiz de; FERRAZ, Wagner. **O Trabalho do Figurinista.** Projeto, Pesquisa e Criação. Porto Alegre: INDEPIn, 2013.

VALESE, Adriana. et al. **Faces do Design.** São Paulo: Editora Rosari, 2003.

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

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. **Os Figurinos de Les Éphémères.** Sala Preta – Revista de Artes Cênicas, Núm. 7, pág. 117-122, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TREVISAN, Luísa Beatriz. **Performance:** Uma revisão conceitual. In MOZZINI, Camila; FERRAZ, Wagner (Orgs.). Estudos do Corpo: Encontros com Artes e educação. Porto Alegre: INDEP In, 2013. Disponível em http://issuu.com/indepinstituto/docs/estudos_do_corpo_encontros_com_arte

<http://surrealmodaearte.com.br/> acesso em 13/10/2014.

Recebido: 02/11/2014

Aprovado: 08/04/2016

Correspondência:

Lisete Arnizaut Machado de Vargas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Escola Superior de Educação Física
Rua Felizardo, 750
Jardim Botânico, Porto Alegre, RS
Brasil - CEP 90600-200