

## **Camarim fantasma: o traje de cena ressignificado em *La loge des Fratellini***

*Ghost dressing room: the costume re-elaborated in La  
Loge des Fratellini*

MARIA CELINA GIL<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6829-9617>

[resumo] Este artigo analisa a obra de arte *La loge des Fratellini*, do artista francês contemporâneo Michel Aubry, tendo em vista especialmente sua exposição na 30<sup>a</sup> Bienal de Arte de São Paulo (2012). A obra era uma instalação que mimetizava um camarim de circo. Em vez de trajes para espetáculos, porém, estavam expostos trajes e objetos militares. Ao adentrar mais fundo na obra, descobre-se que aqueles trajes eram fruto de obras de arte anteriores de Aubry. O artista produziu uma série de vídeos realizando refilmagens de filmes de guerra da primeira metade do século XX. São os trajes de cena utilizados nesses filmes que estão expostos no camarim. Além disso, o artista promoveu uma performance a partir dos objetos da instalação: um desfile de moda em que as modelos usavam os trajes expostos. É sobre o diálogo entre a guerra, a moda, o traje de cena, a performance e o cinema que esse artigo se debruça.

[palavras-chave] **Traje de Cena. Michel Aubry. Moda. Performance. La Loge des Fratellini.**

[abstract] This paper aims to analyze the work of art *La Loge des Fratellini* by the contemporary French artist Michel Aubry, especially given his exhibition at the 30th Bienal de Arte of São Paulo (2012). The artwork was an installation that mimicked a circus dressing room. Instead of costumes for spectacles, however, military clothes and objects were exposed. As we go deeper into the installation, we discover these costumes were used on Aubry's earlier works of art. The artist produced a series of videos re-filming war movies of the first half of the twentieth century; the costumes used in those films were exposed in the dressing room. Besides, the artist promoted a performance art from the objects of the installation: a fashion show in which the models wore the costumes exposed. This article approaches the dialogue between war, fashion, costume, performance art, and cinema.

[keywords] Costume. Michel Aubry. Fashion. Performance Art. La Loge des Fratellini.

Recebido em: 21-03-2019.

Aprovado em: 07-06-2019.

---

<sup>1</sup> Mestra em Artes pela ECA-USP. Doutoranda em História do teatro na ECA-USP. E-mail: mariacelina.gil04@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9361522342451254>.

## Introdução

*Aux artistes morts pour que le spectacle vive.*  
Aos artistas mortos, para que o espetáculo continue.

A primeira vez que vi a obra de Michel Aubry, eu não vi a obra de Michel Aubry. É que ele estava dividindo o espaço do segundo andar do prédio da Bienal de São Paulo com Arthur Bispo do Rosário.

A 30ª Bienal de Arte de São Paulo tinha como tema “A iminência das poéticas”. A proposta naquele ano era criar “constelações” a partir de artistas e obras que dialogassem entre si. Arthur Bispo do Rosário era o artista homenageado naquela edição.

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) possui uma obra marcada principalmente pela ressignificação de objetos do cotidiano<sup>2</sup>. Ele criou suas obras onde passou quase toda a sua vida adulta: no centro psiquiátrico Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Todas as suas criações saíram desse universo e partiram de materiais que tinha à sua disposição. Seu trabalho é fortemente ligado aos têxteis e ao bordado.

Naquele ano, algumas das obras mais conhecidas de Bispo foram trazidas para São Paulo, dentre elas, suas obras “vestíveis”: o *Manto da Apresentação* e as casacas militares. A ligação de Bispo com o exército não era gratuita: ele passara parte de sua vida servindo na Marinha. É desse contexto militar que nasce muito da inspiração para seu trabalho artístico.

Em frente ao espaço dedicado a ele, estava uma porta que levava a uma outra sala. Em cima dessa porta, lia-se a frase “Aos artistas mortos, para que o espetáculo continue”. Essa era a porta de entrada para a instalação *La loge des Fratellini* (O camarim dos Fratellini), de Michel Aubry.

Eu não sabia então, mas a obra de Aubry exposta naquele dia tinha muitas camadas: a instalação era composta por trajes de cena utilizados em obras de arte audiovisuais do artista, inspiradas em filmes dos anos 1920 a 1940. Além da instalação, a obra contou com uma performance: um desfile de moda com os trajes expostos.

Eu me apaixonei por Bispo e, como todo amor à primeira vista, nada mais em volta me chamou a atenção. Mas, de alguma maneira, *La Loge des Fratellini* (figura 1) ficou escondida nas dobras da minha memória, pois sete anos – e três Bienais de Arte – depois, foi ela quem me veio à mente quando li a frase “Traje de cena em tempos de guerras e guerrilhas”. Este artigo é sobre a guerra, a moda, o traje de cena, a performance, o cinema e a homenagem aos artistas mortos que se encontram fundidos nesta obra de arte.

---

<sup>2</sup> O livro *Arthur Bispo do Rosário – o senhor do labirinto*, de Luciana Hidalgo (2012), é uma das biografias mais completas do artista. As passagens detalhando sua vida e acontecimentos de sua história presentes neste artigo foram todos selecionados a partir dessa obra.

FIGURA 1 – INSTALAÇÃO *LA LOGE DES FRATELLINI* NA 30ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO (2012)

FONTE: THE IMMINENCE of Poetics • Biennale de Sao Paulo, Brésil • 07.09.12 - 09.12.12. 2012. fotografia 1.  
*In:* AUBRY, Michel. **Michel Aubry**, 2012. Disponível em: <http://www.michelaubry.fr/exposaopaulo.html#>.  
 Acesso em: 21 mar. 2019.

## Michel Aubry

Michel Aubry (1959) é um artista contemporâneo francês cujo trabalho toma a temática da guerra frequentemente como referência<sup>3</sup>. Apesar de ser constantemente referido como escultor, Aubry é um artista multimídia: produz objetos, instalações e filmes.

Possivelmente, foi seu trabalho com os tapetes de guerra que o colocou em diálogo com Bispo do Rosário na Bienal de São Paulo. Aubry é um colecionador de um tipo muito específico de tapeçaria: após a ocupação soviética do Afeganistão, em 1979, os artesãos começaram a incorporar em seus tapetes imagens de signos referentes à guerra. Motivos florais e arabescos, tradicionais da arte afegã, começaram a conviver com armas de fogo, aviões de

<sup>3</sup> Todas as informações acerca do artista e suas obras citadas ao longo deste artigo foram retiradas diretamente de seu site (AUBRY, [2000?]).

guerra e mapas nas obras de arte têxtil (LENDON; BONYHADY, 2004). Aubry tornou-se um entusiasta do assunto e possui atualmente 42 tapetes de guerra, garimpados ao longo do tempo (figura 2).

FIGURA 2 – TAPETES DE GUERRA DA COLEÇÃO DE MICHEL AUBRY NA 30ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO (2012)



FONTE: LE GRAND JEU. 1 fotografia. In: AUBRY, Michel. **Michel Aubry**, [2000?]. Disponível em: <http://www.michelaubry.fr/tapis.html>. Acesso em: 27 jul. 2019.

Além do seu trabalho como colecionador, chama a atenção a produção audiovisual do artista. No projeto *Répliquêre* (nome que mistura a palavra *replique*, “réplica” em francês, e o prefixo alemão *ur*, que significa algo como “o primeiro estado das coisas”), Aubry, em parceria com os artistas Marc Guerini e David Legrand, recria e reelabora cenas de filmes franceses do início do século XX que, de alguma maneira, tiveram influência em sua vida. Segundo ele, o projeto produz “cópias originais” dos filmes, atentando-se para os detalhes das obras. Um dos aspectos do projeto é a reconstrução dos trajes de cena desses filmes, buscando fidelidade com a obra original.

Além disso, no projeto *Dialogue fictif*, Aubry produz filmes em que imagina encontros que nunca existiram entre personalidades, artistas e cineastas. *La loge des Fratellini* une os trajes, moldes de costura, adereços e objetos de cena utilizados em seus filmes. A obra começou a ser composta em 2005 e vem acompanhando Aubry desde então.

### *La loge des Fratellini*

A instalação *La loge des Fratellini* era uma sala que simulava um camarim (figura 3). Havia mesas e espelhos com luzes em volta. Além disso, armários envidraçados para guardar adereços e araras para pendurar trajes ocupavam o ambiente. Havia também suportes para apoiar chapéus e espaços para guardar sapatos. Os trajes, chapéus e adereços tinham todos um ponto em comum: eram partes de trajes militares.

Mas por que um camarim de trajes militares se chamaria “O camarim dos Fratellini”?

Tudo começou quando Aubry tomou conhecimento de uma carta escrita pelo artista Alexander Rodchenko (1891-1956) para sua esposa. Rodchenko é um dos artistas que Aubry admira e já havia produzido um filme sobre ele chamado *Rodchenko à Paris* (2003). Nessa carta, Rodchenko descrevia sua experiência dentro do camarim do circo dos irmãos Fratellini. Eles eram palhaços muito populares na França dos anos 1920, chegando mesmo a ter como admiradores cineastas da época, principalmente Jean Cocteau. Eles se apresentaram por muitos anos, até a morte de um dos irmãos na Segunda Guerra Mundial.

Aubry elaborou a instalação que leva o nome do camarim dos Fratellini para ser uma obra itinerante e em permanente modificação. Como nos circos, ela deveria ser capaz de ser montada e desmontada de acordo com a necessidade e condições espaciais do local que a recebesse. Além disso, interessava a Aubry a possibilidade de ressignificação de objetos. Algo que foi usado para uma função específica em um filme, poderia se tornar objeto decorativo ou ajudar a compor outro personagem em outra circunstância.

Não há gratuidade na escolha de um camarim para atingir tais propósitos. O camarim é um espaço de transformação. É lá que o ator se despe de si para vestir-se da personagem. Um espaço que guarda trajes de cena, não como local de armazenamento apenas, mas sim como espaço de criação, onde há potência de criação. O camarim do palhaço guarda ainda o aspecto da caracterização completa, com a maquiagem que cobre o rosto e apaga os traços do ator por baixo dela.

FIGURA 3 – A INSTALAÇÃO NA BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO



FONTE: THE IMMINENCE of Poetics • Biennale de Sao Paulo, Brésil • 07.09.12 - 09.12.12. 2012. fotografia 3.

In: AUBRY, Michel. **Michel Aubry**, 2012. Disponível em: <http://www.michelaubry.fr/exposaopaulo.html#>.

Acesso em: 21 mar. 2019.

Se assumir-se a ideia de Pavis (2017) de que qualquer que seja ele: religioso, cerimonial ou cotidiano, “[...] o ritual exige nosso conhecimento das regras da performatividade” (PAVIS, 2017, p. 232), seria possível pensar em um paralelo entre a preparação para a batalha e o ato de preparar-se para entrar em cena?

Diversos autores já apontaram o aspecto ritual no traje de cena. Cunningham (1989) afirma que o traje de cena é um traje mágico, caráter herdado desde a pré-história, quando os homens usavam trajes rituais para transportar seus espíritos e assumir outras personas. Pavis (2008) também afirma que o traje de cena sempre esteve presente enquanto traje ritual ou cerimonial, principalmente nos momentos históricos em que a encenação teatral e a mítica/religiosa se entrelaçavam.

Trajar-se para a batalha é também, muitas vezes, um ritual. Segundo Dennen (2005), os chamados *rituais preparatórios* tinham o objetivo de proteger o guerreiro de todos os males, principalmente a morte. Dois ritos listados por ele como alguns dos mais comuns são particularmente importantes aqui: receber e usar amuletos mágicos (para eliminar a vulnerabilidade do guerreiro); e decorar o corpo com pinturas, penas ou uniformes que carregassem simbologia (DENNEN, 2005, p. 14).

Quando o espectador entra na instalação de Aubry, portanto, sente-se entrando, não apenas no camarim de um artista, mas sim no de um soldado. La loge des Fratellini é o espaço ritual de um militar que, a exemplo dos palhaços que se vestiam para enfrentar o público, se prepara para enfrentar a batalha. Cabe pensar agora por que, dentre tantas possibilidades temáticas do cinema, foi a guerra o tema dessa instalação – e das obras de arte que a precedem e compõem.

## Cinema e guerra

Não foi encontrado, até agora, nenhum registro de Michel Aubry que diga por que motivo a guerra é um tema tão presente em seu trabalho. O dado que se tem sobre o assunto é uma fala de Aubry (LEBOVICI, 2000) sobre sua coleção de tapetes de guerra, em que diz que os pintores do século XX não produziram obras de arte retratando a guerra como os artistas fizeram até então. Para o artista, talvez àquilo que os pintores não tenham conseguido se adaptar, os artesãos tenham: as armas modernas e a tecnologia da guerra associaram-se aos têxteis para retratar a guerra.

Se não há nas artes “tradicionais” representação das guerras do século XX, nas artes “mais novas” a presença da guerra é constante. O cinema foi uma das artes que mais tomou para si a responsabilidade de representar a guerra. O filme de guerra é um gênero cinematográfico que encontrou espaço desde os primórdios do cinema, estabelecendo uma relação muito próxima entre os dois.

As imagens documentais de cinema relacionadas à guerra datam de períodos bastante iniciais dessa arte. Talvez uma das experiências de filmes de guerra mais conhecidas até hoje date da primeira metade do século XX: os filmes de Leni Riefenstahl (1902-2003), documentários produzidos para serem reforço da ideologia nazista, nos anos 1930.

Não é só no campo do documentário que a guerra e o cinema se aproximaram. A temática da guerra foi explorada no cinema ficcional, muitas vezes com o mesmo objetivo

que os documentários: propagar a ideologia vigente. Principalmente o cinema americano de Hollywood foi um dos grandes responsáveis por moldar a imagem que o contemporâneo assume de diversos conflitos. A discussão ética acerca da produção de filmes com temática de guerra assombra de tempos em tempos a indústria cinematográfica, principalmente quando trata de assuntos muito recentes. Ao longo do século XX, Hollywood elegeu os inimigos das nações a partir de seu próprio prisma: russos, chineses e, mais recentemente, povos do Oriente Médio, já foram os vilões frequentes de filmes, criando imagens que perduram até hoje.

Para Virilio (1993), inclusive, nem a própria guerra é separada de uma ideia de “espetáculo”:

A guerra não pode jamais ser separada deste espetáculo mágico porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, e infligir, antes da morte, o pânico da morte. [...] a história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção. Ou seja, a guerra consiste menos em obter vitórias materiais (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da imaterialidade dos campos de percepção. À medida que os modernos combatentes estão decididos a invadir a totalidade destes campos, impõe-se a ideia de que o verdadeiro filme de guerra não deve necessariamente mostrar cenas de guerra em si ou de batalhas. O cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica (VIRILIO, 1993, p. 12, 15).

Se para Aubry, no caso dos tapetes de guerra, o trabalho dos artesãos têxteis foi eficaz na representação da guerra, os trajes de cena de filmes de guerra podem ser tão simbólicos quanto. É também através do traje de cena que os cineastas são capazes de influenciar a visão que se consolida acerca das guerras.

Na instalação de Aubry, o cinema se fez presente principalmente na figura de um cineasta cujo nome lia-se em letras garrafais em uma das paredes: “Stroheim”, em referência à origem de alguns dos trajes ali expostos. Além de reinterpretações de trajes utilizados por artistas e performers, havia também a recriação de figurinos de filmes de Erich von Stroheim (1885-1957) e Jean Renoir (1894-1979).

Stroheim (figura 4) foi diretor e ator cinematográfico no período do cinema mudo. Um dos filmes pelo qual se tornou mais conhecido é *Esposas ingênuas* (1922). No filme, ele interpreta um farsante que se apresenta como Conde Karamzin, que viaja para Monte Carlo junto com suas comparsas a fim de aplicar golpes em mulheres casadas buscando aventuras. O filme se passa logo após o fim da Primeira Guerra.

*Esposas ingênuas* foi um filme caro. O orçamento inicial de 250 mil dólares acabou sendo quadruplicado e o filme se tornou a primeira produção da história do cinema a custar 1 milhão de dólares. Um dos elementos que provocou tamanho excesso no orçamento foi justamente o figurino. Stroheim era um detalhista: mandou trazer de Paris trajes extravagantes, que contavam até mesmo com meias de seda pura e trajes interiores com monogra-



mas dos atores bordados. O diretor queria que eles entrassem de cabeça nas personagens e se sentissem verdadeiramente aristocratas.

Tamanha atenção com o figurino nos filmes não poderia passar despercebida a um amante do cinema de Stroheim. Talvez por isso, ao propor as refilmagens e releituras da obra do diretor, Aubry tenha se dedicado tanto à recriação de seus trajes de cena. Os trajes militares dos filmes de Stroheim são recriados com riqueza de detalhes, atentando-se desde à modelagem até a minúcias como bordados e medalhas.

FIGURA 4 - ERIC VON STROHEIM EM *ESPOSAS INGÊNUAS* (1922)



FONTE: "FOOLISH Wives" Erich Von Stroheim 1922 Universal \*\*I.V. **IMDB**, [2000?].

Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0002233/mediaviewer/rm110663680>. Acesso em: 17 mar. 2019.

O cineasta também se faz presente no boneco ventríloquo sentado em uma cadeira no camarim. O boneco é uma possível referência a outro filme do cineasta, *The great Gabbo* (1929). Nesse filme, Stroheim interpreta um perturbado ator, conhecido como o grande Gabbo, que se apresenta com um boneco ventríloquo chamado Otto. Gabbo era casado com uma dançarina que, sem suportar a convivência com um homem psicologicamente alterado, o deixa para seguir sua carreira. Anos se passam até que eles se reencontrem, mas o psicológico de Gabbo se torna cada vez mais alterado. O ator tem conversas com o boneco ventríloquo, que culminam em brigas e uma sequência em que ele agride Otto até praticamente destruí-lo. O ator acaba caindo em desgraça.

Aubry, em sua instalação, transforma o próprio Stroheim em um boneco ventríloquo, porém usando os trajes do filme *A grande ilusão* (1937). Diferente dos filmes citados anteriormente, este é de fato um filme de guerra – já que *Esposas ingênuas* e *The great Gabbo* apenas retratam personagens no pós-guerra ou algum imaginário da guerra presente. A obra conta a história de um grupo de oficiais franceses feitos prisioneiros por forças alemãs durante a Primeira Guerra. Não por acaso, Stroheim é transformado em boneco ao fazer referência a esse filme: *A grande ilusão* foi dirigido por Jean Renoir, não por Stroheim. Neste caso, ele não estava no controle da produção.

Além disso, *A grande ilusão* segue a linha de pensamento acerca dos filmes de guerra citada por Virilio (1993): não há cenas de batalhas neste filme. Em vez de momentos de enfrentamento épico, a história se passa num campo de prisioneiros: um local onde soldados de diversas nacionalidades se encontram na mesma posição. Renoir pinta uma imagem da guerra como uma “grande ilusão”: a guerra não muda ou resolve os problemas do mundo. Mesmo os vencedores veem suas vidas modificadas e, muitas vezes, permanentemente destruídas.

Há, em *La loge des Fratellini*, um movimento de ressignificação do traje de cena. De parte integrante da obra audiovisual, ele se torna ao mesmo tempo obra de arte e documento, registrando os processos do filme ao qual pertenceu. A multiplicidade de significados da instalação se dá, também, pelo fato de que mesmo que não se reconheça a quais obras os trajes expostos pertencem, entende-se a noção da ritualização da guerra e da reelaboração do significado do que é ser um soldado e ser um artista.

Porém, a instalação não era ainda a obra em sua totalidade. Havia um outro elemento, que ocorreu apenas uma vez: uma performance-desfile dos trajes. O prédio da Bienal de Arte, que foi sede durante muito tempo da São Paulo Fashion Week, recebeu modelos desfilando em suas passarelas mais uma vez.

## Performance e desfile de moda

Segundo a descrição da filmagem da performance-desfile, fornecida pela própria Bienal de Arte (BIENAL DE SÃO PAULO, 2012), a performance se dava criando um desfile com os trajes e acessórios expostos na instalação. Apesar de serem personagens quase exclusivamente masculinos, o “desfile de moda” (descrito no texto original entre aspas) era composto apenas de modelos femininas. Se, por um lado, essa opção faz com que a performance se aproxime ainda mais dos signos esperados do desfile de moda, por outro, causa um estranhamento: a relação das mulheres com a guerra não é historicamente da mesma natureza que a dos homens.

A presença das mulheres nos campos de batalha não é ainda tão comum no imaginário popular. A imagem recorrente dos papéis de gênero na guerra é de que os homens partem para a ação corpo a corpo e as mulheres ficam à espera nas casas. O olhar feminino sobre a guerra costuma carregar outras memórias que não a da batalha: a manutenção do cotidiano em tempos de exceção e as estratégias para driblar o tempo de ausência são temas mais frequentes da produção das mulheres acerca da guerra.

Aubry inverte a expectativa da ligação da guerra com o masculino e coloca mulheres desfilando com os trajes, aproximando-se assim de um campo tratado de maneira estereotipada como feminino: a moda. Além da questão do gênero em si, há ainda outros estereótipos que pautam a moda e que a afastam de tudo aquilo que se convencionou ligar à guerra. A associação da moda com a comunidade LGBT, tema ainda tabu na vivência cotidiana militar, e a noção de que a moda estaria ligada à futilidade – em oposição à ideia de que a guerra seria algo necessário ou imprescindível para atingir um determinado fim – são outros dois elementos que causam um estranhamento na associação entre trajes militares e um desfile. É importante notar aqui que não se trata de uma referência a elementos de trajes militares, como muitas vezes já se viu na moda, mas sim de deslocar os trajes em si para a passarela, sem adaptações que os tornem mais ajustados ao corpo feminino ou ao corte dos trajes sociais.

Além disso, na performance-desfile proposta por Aubry, as modelos deveriam desfilarem interpretando as cenas em que os trajes apareceram originalmente (figura 5). Ainda segundo o texto de descrição, “a *mise-en-scène* desta apresentação e dos objetos devem permitir a comunicação com os fantasmas dos artistas e diretores do passado que assombram o camarim” (BIENAL DE SÃO PAULO, 2012). A performance foi realizada apenas uma vez ao longo de todo o tempo de exposição, no dia 9 de setembro de 2012, e as modelos foram preparadas no próprio espaço da instalação.

FIGURA 5 – UMA DAS MODELOS DA PERFORMANCE-DESFILE



FONTE: BIENAL DE SÃO PAULO. Michel Aubry: Fashion Show. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2012. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ChN9-oE2t7c>. Acesso em: 17 mar. 2019. Impressão de tela (52 seg).

Não é gratuito que se escolha justamente o prédio da Bienal de Arte para a performance-desfile. Como já mencionado, esse foi o local que abrigou por muitos anos a *São Paulo Fashion Week* – a semana de moda de São Paulo –, um dos maiores eventos de moda do país. A Fashion Week, porém, não tinha o hábito de aproveitar a arquitetura do prédio da Bienal para os desfiles. Normalmente, o evento constrói estruturas e salas fechadas onde ocorrem os desfiles. O olhar de Aubry sobre os largos corredores e rampas do prédio foi outro. O artista francês aproveitou a arquitetura do próprio espaço do prédio como cenografia e, numa semelhança visual com a estrutura das passarelas, propôs um desfile em local inesperado. Após momentos de ação mimetizando os gestos das personagens que utilizaram os trajes originalmente, as modelos se enfileiravam e caminhavam até a instalação, reproduzindo o gestual do desfile de moda (figura 6).

A relação entre teatro e desfile ainda provoca dúvidas e equívocos. Ainda que não seja tarefa simples definir o que é o específico do teatro (FÉRAL, 2015), há que se evitar algumas armadilhas, como a crença de que o teatro só pode ocorrer em espaços específicos ou que ele deve se fundar em um texto escrito. A partir do século XIX, o termo encenação se torna frequente para definir a preocupação tanto verbal quanto visual do teatro. Veja-se a definição de encenação teatral, segundo o verbete do *Dicionário de teatro*:

Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação [...]. Numa acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática (VEINSTEIN, 1955<sup>4</sup> *apud* PAVIS, 2008, p. 122).

Apesar de se poder tratar tanto os produtos das artes cênicas quanto o desfile sob o termo espetáculo, parece possível afirmar que o desfile tem missão diferente: seu objetivo é mostrar os valores da marca e apresentar elementos estéticos norteadores das próximas coleções. As fronteiras ficam menos sólidas na medida em que os desfiles buscam novas propostas de apresentação e espaço, muitas vezes dialogando com a performance. Segundo Schechner,

O termo “arte performática” foi cunhado nos anos 70, um guarda-chuva que recolhía trabalhos que, de outra maneira, resistiriam à categorização. O resultado é que, hoje em dia, muitos dos eventos que formalmente não seriam pensados como arte são agora assim designados (SCHECHNER, 2006)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> VEINSTEIN, André. *La Mise en Scène Théâtrale et sa Condition Esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.

<sup>5</sup> Versão em português de R.L. Almeida, disponível em: [http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O\\_QUE\\_EH\\_PERF\\_SCHECHNER.pdf](http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf). Acesso em: 23 jul. 2019.

É comum que se fale em uma característica teatral principalmente na alta costura, em que há um trabalho diferenciado na criação das roupas e na concepção dos desfiles. Deve ficar claro, no entanto, que nem o desfile se torna teatro e nem as roupas se tornam trajes de cena nestas condições. O que ocorre é que a moda tende cada vez mais a experimentar novos meios de passar sua mensagem enquanto marca. Mensagens enquanto abstrações precisam ser traduzidas de maneira coerente em elementos concretos. Esses elementos passam desde a escolha de um espaço até uma música, um perfil de modelos, materiais usados nos trajes etc. Isso não significa, no entanto, que o compromisso da marca deixou de ser com o consumo dos produtos – mais do que com as ideias.

É justamente aí, no seu objetivo principal, que o desfile e o teatro se diferenciam. Duggan (2001) defende que, ainda que a ideia de espetáculo seja capaz de provocar intersecções entre moda e arte, a finalidade do desfile o distancia da arte:

Desfiles que caem na categoria de espetáculo são fortemente conectados com as artes performáticas do teatro e da ópera, assim como com filmes e videocliques. Como em performances de palco, desfiles criados por estilistas do espetáculo possuem bem mais de um traje. Na maioria dos casos, se apresentam como pequenos dramas, com personagens, locações específicas, trilha sonora relacionada e temas reconhecíveis. Frequentemente, o único elemento que diferencia desfiles de moda de seus correspondentes teatrais é seu propósito – funcionar como um estratagema de marketing (DUGGAN, 2001, p. 245).

Há ainda, segundo Duggan (2001), um outro aspecto que pode aproximar a moda e as artes: seu processo de feitura. Aos designers que trabalham dessa forma, Duggan dá o nome de “estilistas de substância” (DUGGAN, 2001, p. 250). Desfiles de substância se focam no conceito, na ideia abstrata que permeia o desfile sem que ele tenha necessariamente uma narrativa linear por trás. Estilistas que se propõem a fazer esse tipo de desfile se inspiram nas ideias de *happening e performance*.

Curiosamente, muitas vezes na base da comparação entre moda e artes cênicas está a discussão acerca do conceito de teatralidade. Esta é uma das discussões centrais da pesquisa contemporânea em teatro. A confusão que parece existir entre criação de moda e de traje de cena parece estar fundada numa ideia lugar-comum do que seria teatral; ideia esta, muitas vezes, ligada a um caráter pejorativo de que o teatral seria algo falso ou fora da realidade. Por vezes, esse termo é usado também para designar uma criação de moda mais conceitual ou hiperbólica, mais afastada do consumo direto, como se o termo teatral significasse algo “que visa demais um efeito fácil sobre o espectador, efeito artificial e afetado, julgado pouco natural” (PAVIS, 2008, p. 371).

FIGURA 6 – PERFORMANCE-DESFILE DE MICHEL AUBRY NA 30ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO



FONTE: BIENAL DE SÃO PAULO. **Michel Aubry**: Fashion Show. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2012. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ChN9-oE2t7c>. Acesso em: 17 mar. 2019. Impressão de tela (2 min).

A performance-desfile de Aubry parece dialogar mais com a ideia de substância do que com a ideia de espetáculo, nesse sentido. O que fundamenta a performance, nesse caso, é a história daquelas peças. Quando cria refilmagens de fragmentos de obras audiovisuais, Aubry não está produzindo uma cópia, mas uma releitura, uma ressignificação. A história inerente a esses trajes de cena é sua possibilidade de serem colocados em diferentes situações com diferentes significados.

Esse movimento já havia ocorrido quando Aubry optou por tornar os rastros de seus filmes uma instalação, trazendo novo significado aos trajes e objetos. Se o artista entendesse que os trajes eram apenas um elemento documental de seu trabalho, ele poderia ter optado por simplesmente arquivá-los. Não foi isso que Aubry fez. A instalação levou os processos de feitura de sua obra para a frente dos olhos do público.

Ao entender que, além de instalação, aqueles trajes ainda poderiam ter mais um desdobramento não previsto anteriormente, Aubry cria uma performance-desfile que, além de trazer mais possibilidades para os trajes, dá ao camarim a sua verdadeira função. Ao preparar as modelos para a performance no espaço do camarim, o artista dá ao espaço a chance exercer sua função primordial: a de transformar. Há, portanto, na obra de Aubry dois movimentos: o traje de cena que se torna traje de desfile e, posteriormente, que se torna instalação, ou seja, obra de arte.

## Apontamentos finais

Segundo Pavis (2017),

Uma instalação convida o visitante-espectador-olheiro (*viewer*) a relativizar, e até questionar, a identidade teatral, sua pretensão de enfeixar o essencial, ou de concentrar-se nas circunvoluções de um texto ou nas facetas insondáveis de um corpo, a não jurar senão pela assim chamada especificidade do teatro, a presença, a *live* etc. Instalando-se em um espaço, dado ou construído, a instalação afirma que ela é visível, visitável, repetível e que possui também sua maneira, ou antes, suas maneiras de mostrar e de fazer falar o corpo humano, de inventar mil outras maneiras de contar, de fazer explodir a noção e os quadros da representação teatral e, de um modo mais geral, artística (PAVIS, 2017, p. 165, grifos no original).

Aubry, através de sua instalação, trabalha essencialmente com o questionamento dos limites entre as artes. A obra de arte não precisa ser imutável, mas sim pode estar em permanente transformação. A experiência com a obra de arte se renova, nesse caso, não só porque nossa percepção se altera dependendo do momento em que a vemos. A própria obra sofre alterações, que narram a história do artista e de si mesma.

Em *La loge des Fratellini*, Aubry desdobra o fazer artístico em muitas camadas: primeiro, a recriação audiovisual de obras cinematográficas; então, a criação de uma instalação a partir dos rastros dessas recriações; e, por fim, uma performance, resignificando esses trajés mais uma vez.

Por que um traje de cena deveria ser exposto? Para Viana e Girotti:

Os trajés de cena, muitas vezes acidentalmente, são o único elemento que atravessam a história das representações teatrais. Acabam tornando-se os únicos testemunhos materiais de uma determinada representação teatral. Com isso, mudam seu status para “documento” (VIANA; GIROTTI, 2010, p. 3).

Com essa instalação, Aubry cria uma espécie de arquivo em perpétua modificação. A decisão do arquivo, tão presente nas pesquisas contemporâneas em artes, aparece aqui com grande pujança: o que é um rastro de uma obra de arte? O que é possível ser guardado como documento de um processo artístico ou de um espetáculo? E, ainda, por que guardar qualquer rastro de performance que seja?

*La loge des Fratellini* não deixa de travar uma pequena guerra pessoal nesse sentido. O momento não é do perene, mas sim do transitório. Já não se compram mais DVDs ou CDs, pois pode-se assistir a filmes e ouvir músicas pelas plataformas de streaming; as fotografias são

mais populares em recursos temporários das redes sociais, ficando disponíveis apenas por 24 horas. O que a instalação de Aubry afirma é que, mesmo diante do reforço ao transitório, ainda é importante guardar elementos para que as memórias possam ser ressignificadas.

A produção audiovisual de guerra era do discurso hegemônico, reforçando a necessidade da luta para que um mal maior não se instalasse. Hoje, já não é possível mais entender a experiência da guerra de maneira tão maniqueísta. Acreditar que há bem e mal fixados de maneira tão estanque já não parece mais fazer tanto sentido quanto fazia antes. Além disso, guerra é prejudicial para todos os envolvidos. A ressignificação das memórias da guerra, de modo a tornar essa experiência menos dolorosa, é um movimento comum tanto a perdedores quanto a vencedores.

Há uma potência no traje de cena que aqui é documento de diversos processos: dos filmes feitos por Aubry, da instalação que se modifica e viaja, e da performance-desfile. Um mesmo traje, portanto, se torna registro de múltiplos processos, expandindo os significados intrínsecos ao traje.

Por fim, a obra de Aubry denota, em sua base, um amor pelo cinema. A homenagem que promove aos cineastas que lhe inspiram demonstra sua proximidade afetiva com o audiovisual; tanto é assim que os rastros de seus filmes – os trajes, objetos etc. – são guardados e arquivados, ressignificados em instalação para que não se percam. Mas como declarar o amor à arte em tempos de ódio à arte? Diante de constantes ataques à arte e aos artistas e ao questionamento da utilidade das artes no mundo, a declaração de Aubry denuncia seu lado na guerrilha que se instaura hoje na defesa do pensamento crítico e artístico. O artista está na luta.

## Referências

AUBRY, Michel. **Michel Aubry**. [2000?]. Disponível em: <http://www.michelaubry.fr>. Acesso em: 21 mar. 2019.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Michel Aubry**: Fashion Show. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2012. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ChN9-oE2t7c>. Acesso em: 17 mar. 2019.

CUNNINGHAM, Rebecca. **The Magic Garment**: Principles of Costume Design. Nova Iorque: Longman Inc., 1989.

DENNEN, Johan M. G. van der. Ritualized 'Primitive' Warfare and Rituals in War : Phenocopy, homology, or...?. **Default journal**, 2005. Disponível em: <https://www.rug.nl/research/portal/files/14454226/RITUAL.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2019.

DUGGAN, Ginger Gregg. The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art. **Fashion Theory**, v. 5, n. 3, p. 243-270, 2001. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2752/136270401778960883>. Acesso em: 21 mar. 2019.



FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário** – o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LEBOVICI, Elisabeth. Quand la guerre fait tapisserie. **Libération**, 4 nov. 2000. Critique. Disponível em: [https://next.liberation.fr/culture/2000/11/04/quand-la-guerre-fait-tapisserie\\_342997](https://next.liberation.fr/culture/2000/11/04/quand-la-guerre-fait-tapisserie_342997). Acesso em: 17 mar. 2019.

LONDON, Nigel; BONYHADY, Tim. About rugsofwar. **Rugs of War**, 2004. Disponível em: <https://rugsofwar.wordpress.com/about-rugsofwar/>. Acesso em: 10 mar. 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudinyr Fraga e Nanci Fernandes. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Tradução J. Guinsburg, Marcio Honorio de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHECHNER, Richard. What is performance? *In*: **Performance studies: an introduction**. 2. ed. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

VIANA, Fausto; GIROTTI, Marcelo. Figurino dos amadores: dos filodramáticos ao teatro lírico de equipe. *In*: COLÓQUIO DE MODA, 6., 2010, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Abepem, 2010. Disponível em: [http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71298\\_Figurino\\_dos\\_Amadores\\_-\\_Dos\\_Filodramaticos\\_ao\\_Teatro\\_L.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71298_Figurino_dos_Amadores_-_Dos_Filodramaticos_ao_Teatro_L.pdf). Acesso em: 21 mar. 2019.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.