



ISMAEL IVO - O FIGURINO E A CONSTITUIÇÃO DO CORPO IMAGEM

Ismael Ivo – the costume design and the constitution of the body-image

Moura, Carolina Bassi de; Doutora; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
carolina.moura@unirio.br¹
Núcleo de Pesquisa Traje de Cena

Resumo: O artigo investiga a constituição do corpo imagem na dança contemporânea, tendo escolhido o trabalho do bailarino e coreógrafo brasileiro, Ismael Ivo, para abordar a questão. Também compara o efeito de alguns dos figurinos de Ivo com outros, da bailarina e coreógrafa americana moderna, Martha Graham, em obras em que parece haver um hibridismo de linguagens artísticas.

Palavras chave: Ismael Ivo; Corpo-imagem; Figurino.

Abstract: The article investigates the constitution of the body-image in contemporary dance, having chosen the work of the Brazilian dancer and choreographer, Ismael Ivo, to address the issue. It compares the effect of some of Ivo's costumes with others by modern American dancer and choreographer Martha Graham in works in which there seems to be a hybrid of artistic languages.

Keywords: Ismael Ivo; Body-Image; Costume Design.

¹ Carolina Bassi de Moura é mestre e doutora pela ECA/USP, professora adjunta do curso de Cenografia e Indumentária da Escola de Teatro da UNIRIO desde 2016.



15° COLÓQUIO
DE MODA

12ª EDIÇÃO INTERNACIONAL
14º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
6º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

15° COLÓQUIO
DE MODA

12ª EDIÇÃO INTERNACIONAL
14º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
6º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

UNISINOS - PORTO ALEGRE
DE 01 A 04 DE SETEMBRO DE 2019



Introdução

Esta pesquisa visa entender melhor como se dá a constituição do corpo imagem no trabalho de dança contemporânea do intérprete-criador Ismael Ivo, destacando qual a colaboração do figurino (ou traje de cena) neste processo. Visa entender também como se dá, nos casos de constituição de um corpo imagem, a extrapolação das funções usuais de representação do figurino. Por exemplo, há casos em que ele se funde com o cenário; outros com o espaço; pode tornar-se objeto cênico manipulável; ser a totalidade da cenografia do espetáculo; ou completar, interferir na coreografia (pode ser utilizado pelos bailarinos desde o princípio, como um “pré-figurino”, participando ativamente do pensamento criativo). Entende-se que, assim, o figurino pode alternar ou mesclar sua função original com outras, acumulando funções de outros elementos da linguagem teatral. O presente trabalho tem caráter analítico, observando o efeito dos figurinos dos espetáculos de dança de Ismael Ivo por meio de vídeos dos espetáculos disponibilizados pela internet e documentários sobre o intérprete-criador, além de fotos e textos a respeito das obras escolhidas. Nota-se que a intenção de constituir um corpo-imagem parece vir das raízes da dança moderna, a partir de Loïe Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis, na transição entre os séculos XIX e XX. Parece haver, a partir de então, dois modos de relacionar-se com o corpo na dança: um, focando na relação do corpo com o espaço a sua volta, resultando numa *desmaterialização do corpo* (como em Fuller); e outro, pondo o foco no corpo em si, ressaltando sua *materialidade* (como em Duncan e em St. Denis). Em ambos os casos, o figurino exerce papel fundamental, resultando em corpo-imagens diferentes e potentes para as intenções que possuem. Para refletir sobre este ponto, o artigo se baseia nos estudos promovidos por Gabriele Brandstetter em seu livro *Poetics of dance, body, image and space in the historical avant-gardes*. No entendimento da construção desse corpo-imagem será considerada outra grande figura da dança moderna, a americana Martha Graham, que tinha inclusive como hábito conceber os figurinos de suas obras ou, minimamente, interferir em sua concepção, podendo mesclá-los à criação de elementos de cenário.



O corpo e o corpo-imagem na dança moderna e contemporânea

A dança contemporânea não negou muitos dos conceitos estabelecidos pela dança moderna e soma ao seu escopo um apanhado de muitos conceitos já pontuados nas últimas décadas, de 60 a 90. Bons substratos para a dança contemporânea poderiam ser: a dança americana tecnológica de Merce Cunningham, a dança-teatro de Pina Bausch (influenciada pelo expressionismo alemão de Mary Wigman e Kurt Joss), os pensamentos orientais de transcendência do tempo e do espaço pesquisados por Maurice Béjart, e a vídeo dança explorada por William Forsythe na década de 70 (antes já experimentada por Maya Deren na década de 50 e Norman McLaren na década de 60). Ou seja, passando pela fisicalidade, expressividade e pela interdisciplinaridade das artes, temos hoje a pluralidade do corpo na dança, mantendo a experimentação como exigência de criação.

O corpo, nesse contexto, se mantém enquanto campo de experiência, suporte para narrativas podendo ser multiplamente explorado:

Ainda que o espetáculo de dança não apresente, necessariamente uma lógica linear, o corpo em si propõe uma história, a partir de suas marcas (cicatrizes, rugas, celulites, estrias, pelos, pés de galinha, marcas de expressão, postura, delineamento, etc). **Se o corpo é inscrição, ele é, portanto, texto. E enquanto texto torna-se, em cena, (possibilidade) de narrativa.** Dessa forma, entendemos a estrutura psicofísica e, portanto, a dança que se manifesta desta constituição, como possibilidade material de composição sonora, olfativa, visual, gustativa, tátil e **discursiva**. [grifo meu] (MUNDIM. 2009. p.199)

Esta aproximação entre dança e literatura já havia sido feita por Mallarmé, em seus escritos sobre a dança de Loïe Fuller, o que lhe revelou a *relação entre o corpo e a roupa* – como *análoga à associação entre texto e significado*. (BRANDSTETTER. 2015. p. 275) Considerando o axioma de que o dançarino não é um homem ou uma mulher que dança, mas que se apresenta destituído de sua individualidade, e que seu gesto dançado, tanto quanto o seu corpo, se apresentam enquanto *metáforas*, tem-se a



escritura corporal de que fala Mallarmé. Uma escritura de traçados que se inscrevem no corpo que dança, gerando uma ideia em forma de imagem, como na poesia.

Sobre a perspectiva do corpo, Mundim acrescenta:

Ainda que imóvel, o corpo se inscreve enquanto espaço, porque, além de sua inerente forma (imbuída de seu contexto social), o que se estabelece enquanto matéria, ele está em constante movimento interno. Os contornos estabelecidos por nossa kinesfera representam uma externalização desse turbilhão interior. A dança é nossa possibilidade poética de elaborarmos essas pinturas e borrões como espaço, por meio da corporeidade em movimento.

Nesse sentido pode-se destacar o apontamento sobre a participação do espaço na configuração do corpo-imagem em movimento. No caso de Fuller, Mallarmé menciona o “vão das vestes” que se dá a partir do corpo da dançarina como se este efeito tornasse visível a expansão de seu próprio ser. Isto só é possível graças à ocupação que o traje de cena faz do espaço em torno do corpo da bailarina, em flutuação. A ideia de leveza, contida nesse tipo de movimento e na qualidade do tecido utilizado é somada ao caráter imaterial da luz, com que Fuller tinge a forma viva em movimento. A coreografia, que só se completa pelo uso daquele figurino, produz um corpo-imagem de efeito espiritual, a grande lição desta obra na opinião do poeta francês.

Fuller foi intérprete-criadora de sua *Serpentine danse*, tendo elaborado para a dança os efeitos de luz, bem como o traje de cena com que dançou. Segundo depoimentos de Helen McGehee, bailarina e figurinista da Companhia Graham, a coreógrafa Martha Graham também cuidava pessoalmente de seus figurinos, concebendo-os junto com a coreografia e lidando com este elemento de cena de maneira muito híbrida, extrapolando seus usos convencionais:

[...] I think she must always have in mind what the clothes should like before she started to work on the choreography. Frequently, Martha seemed to regard costume, more or less, as a prop for the dance.



It's difficult to say if whether the jersey tube in her early solo, *Lamentation* is a costume or a prop. It is both; it is neither; it is the dance itself.

Since costuming was always such an integral part of choreography, we never rehearsed without using practice clothes – which were either old costumes or something which provided the dance with the desired character. When started a new work, Martha would often leave the rehearsal room and go to the costume room of the studio kitchen, rummage around and come back into the studio with some prop or costume to work with besides the dancer. [grifos meus] (McGEHEE. 1984. p. 58)

O bailarino e coreógrafo americano Alwin Nikolais (1910-1993) chegava a não ter colaboradores, criando seu próprio acompanhamento sonoro, figurino, cenários, objetos, e efeitos de luz, frequentemente com instrumentos que ele mesmo inventava. Os pensamentos de Nikolais são muito parecidos com os dos artistas da Bauhaus das décadas de 20 e de 30, embora ele nunca tenha afirmado tal filiação. Ele, assim como Loïe Fuller, Mallarmé e os artistas da escola alemã, parecem preocupar-se com uma forma pura, um movimento puro, de luz e de som.

No Brasil, na década de 1970, a intérprete-criadora Marilena Ansaldi, propunha na maior parte das vezes ao diretor o texto com que gostaria de trabalhar, fazendo ela mesma a adaptação literária quando se tratava de um texto não dramático em sua origem. Ela mesma chegou a manipular as luzes do espetáculo, propôs a música e não deixou de propor o figurino. Na mesma linha de trabalho, o brasileiro Ismael Ivo, também participa sempre do conceito e da escolha estética nos espetáculos que dirige, seja aqueles em que ele mesmo dança, sendo solos ou não, seja aqueles em que dirige outros bailarinos. Poderíamos finalmente apontar como característica comum aos intérpretes-criadores o hibridismo, a capacidade de lidar com muitas habilidades diferentes.

Ismael Ivo

Ismael Ivo é nascido na periferia de São Paulo, afrodescendente, costumava passar em frente ao Teatro Municipal da cidade na adolescência e sonhar que dançaria



naquele lugar um dia. Ismael não apenas sonhou com isso, como alçou uma carreira de muito trabalho e sucesso na dança, dentro e fora do país. Estudou no Teatro Galpão de Dança durante a década de 1970, onde pôde aprender técnicas de dança diferentes das que ele experimentava, pois aquele espaço, bastante inovador para a época, proporcionava aos bailarinos clássicos aprenderem técnicas contemporâneas, e aos bailarinos contemporâneos, aprenderem a técnica clássica. Nesta época, fez contato com vários outros artistas da dança, tanto colegas que se formaram concomitantemente, quanto importantes professores de dança, brasileiros ou não. Desenvolveu, por exemplo, um espetáculo com René Gumiel, introdutora da dança moderna no país.

Já no final da década de 1980, apresentando-se em um festival de dança na Bahia, foi descoberto pelo coreógrafo Alvin Aley, que o levou para sua companhia nos Estados Unidos. Lá, Ivo tomou contato com as técnicas Horton e Graham, com que a companhia trabalhava e, a partir de então, empreendeu outros vôos internacionais, sendo fundador de festivais e bienais de dança na Alemanha e na Itália.

Quando questionado sobre suas influências, Ivo aponta as técnicas de dança modernas americanas de Alvin Aley, Horton e Graham, mas também a expressionista alemã, com a dança teatro. Influências teatrais também podem ser notadas como as de Artaud e Grotowsky, além de um diálogo entre o butô e o nô, gêneros do teatro oriental japonês. Para ele, a dança deve promover uma ‘reflexão sobre o indivíduo e a sociedade. E o indivíduo, para mim, deve colocar todo o seu corpo no jogo. O bailarino tem de trazer sua própria vida.’ (BOGEIA, 2015) Recentemente convidado a dirigir o Balé da Cidade de São Paulo, Ivo retornou ao Brasil e tem se mostrado bastante ativo artisticamente junto à população paulistana, promovendo intervenções por toda a cidade, e encorajando outros bailarinos negros a participarem do corpo de Balé.

Outro dado muito importante são as influências de outras linguagens artísticas na obra de Ismael Ivo, principalmente a pintura, a fotografia, o flerte com o registro da imagem em movimento, também explorada por estas duas linguagens artísticas já citadas, e a literatura.





Em *Delirium of a Childhood* (1989), há uma grande saia azul que cobre grande parte do palco. Ela é cenográfica e, como um elemento abstrato, conecta o intérprete-criador às suas lembranças de infância no quintal de sua mãe, em meio aos tecidos molhados que ela pendurava no varal para secar ao sol. Esta saia é rodopiada no ar e manipulada de várias formas. De uma só vez, remete aos tecidos a serem lavados numa bacia de alumínio (que também está presente em cena), ao vento, ao céu azul que ele, pequeno, observava deitado dentro da bacia, rodando, remete simbolicamente à água, elemento que ele também utiliza lavando-se em outro momento. A água e uma pintura corporal em tom de azul sublinha a corporeidade do corpo do bailarino. Quase nu, lança mão da nudez enquanto traje de cena, remetendo a um grau mais primitivo, natural, ancestral de seu ser.

Figura 1 e 2: Dois frames em que se vê Ismal Ivo em cena de *Delirium of a childhood*



Fonte: frames extraídos do documentário *Figuras da Dança*, de Inês Bogeia.



Em *Francis Bacon* (1993) vemos novamente o recurso de um figurino cenográfico, integrando o corpo de um dos bailarinos ao cenário. O tecido negro de malha estica permitindo que apenas a cabeça clara do personagem, com um adereço dourado, apareça e se mova em direção ao corpo do outro personagem, como se o fosse atacar. O efeito confere grande estranhamento e sintonia com as obras do pintor que dá nome ao espetáculo, pois distorce a nossa percepção do corpo humano agregando um valor sobrenatural aos movimentos, como a sensação que temos ao olhar para as pinturas. A criatura parece se materializar da sombra, amorfa, tendo apenas um rosto. O material de várias outras partes do cenário é metálico, como zinco, e possui manchas. O efeito visual é o de pinceladas grossas de tinta, criando texturas como as do pintor em seus quadros.

Figuras 3 e 4: Cena de *Francis Bacon* e pintura *Portrait of Poppe Innocence X*, 1953



Fonte: Divulgação

Fonte: <https://arteref.com/arte-no-mundo/8-fatos-curiosos-sobre-francis-bacon-o-artista-das-figuras-distorcidas/>

Em *Mappeltorphe* (2002), mais uma vez vemos a inspiração na fotografia, numa homenagem ao fotógrafo Robert Mapplethorpe (1946-1989). Ivo foi fotografado por ele na ocasião de uma entrevista e se tornaram amigos. O fotógrafo era conhecido por fotografar em preto e branco celebridades, corpos nus, e por expor à discussão o caráter fetichizante na veiculação midiática das imagens dos corpos negros. Esse espetáculo se



inicia em *black out* com o som do obturador de uma câmera (ou mais de uma) soando por detrás das poltronas da plateia, ao mesmo tempo em que *flashes* são disparados, gerando no público a impressão desconfortável de estar sendo fotografado sem permissão e de não saber quem o está fotografando. Em seguida, o palco se acende e vemos uma grande parede de metal e o personagem interpretado por Ismael Ivo está aprisionado em um nicho vertical inserido naquela parede, praticamente nu. Nesse momento, a cada *flash*, o bailarino tenta se esquivar e uma luz branca começa a dissecar seu corpo, indicando partes a serem fotografadas. A situação é incômoda, o personagem está encurralado e a nudez remete à situação de extrema exposição em que se fica quando se é fotografado por um desconhecido. O pequeno nicho vertical possui uma face de acrílico semi transparente, um pouco suja, por onde podemos ver o personagem, sem nitidez. O cenário metálico representa a câmera fotográfica que aprisiona o objeto da foto. Ao mesmo tempo, o personagem não possui identidade, é um "objeto", remetendo a objetificação que se faz das pessoas pelas mídias. Se pode haver alguma razão na antiga crença de que a fotografia aprisionava a alma das pessoas fotografadas, ela estaria no fato de que uma imagem pode querer cristalizar uma *alma exterior*, que não condiz com a *alma interior* daquele que é fotografado. O espetáculo possui ainda outras cenas bastante diferentes contrapondo uma paleta contrastante de elementos pretos e brancos, finalizando com a imagem do corpo nu retorcido e destituído de rosto, disposto num paralelepípedo, a ser exibido como um totem de beleza.

Figura 5: Ismael Ivo em cena de *Mapplethorpe*





Fonte: Site do fotógrafo Guto Muniz, *Foto in cena*

Considerações Finais

Por fim, não se pode deixar de considerar também nesta equação o fator de recepção, o espectador. Mundim recorre à ideia de caleidoscópio ao analisar a simbiose entre o espectador e o artista:

Assim como no caleidoscópio, as imagens estão dispostas na cena, no entanto, elas só se formarão enquanto signos no momento em que alguém girar o aparelho e observá-lo. Ou seja, a partir do momento em que o público se relaciona com a cena por meio de suas referências, constroem-se imagens múltiplas criadas de modo particular na conexão estabelecida entre cada observador e a obra. (MUNDIM. 2009. p. 201)

Desse modo, as imagens resultantes de cada espetáculo ainda poderiam guardar certo grau de diferenciação, variando de pessoa para pessoa. Além disto, um corpo dançando num espetáculo também guarda certa noção de inesperado, de instante único e não passível de repetição. Tudo isto poderia aproximá-lo de uma “obra aberta”, na acepção de Umberto Eco.

Pode-se notar como a constituição de um corpo-imagem é importante para a dança, na concretização de suas ideias, tornando-as visíveis. Espera-se ter clarificado a questão na obra de Ismael Ivo ao retomar obras da dança moderna criadas por Loïe



Fuller e Martha Graham. Seria interessante trazer ainda outras comparações, mas que não serão possíveis pelo espaço limitado deste artigo.

Referências

BOGEIA, Inês. **Um sonho existencial – o trabalho artístico de Ismael Ivo.** In *Figuras da dança – Ismael Ivo*. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança. 2012.

BRANDSTETTER, Gabriele. *Poetics of dance, body, image and space in the historical avant-gardes*. Tradução do alemão por Elena Polzer e Mark Franco. Oxford Studies in Dance Theory. London: Oxford University Press, 2015.

DINIZ, Roberta Kelly Paiva. *Literatura e Dança – Rastros de um diálogo e sua manifestação em Mallarmé, Valery e Nijinski*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2016. GITELMAN, Claudia. **Dança moderna americana: um esboço.** In *Pro-Posições* - Vol. 9 no. 2, publicado em 26 junho de 1998. pp. 9-22.

FERNANDES, Mariana Patrício. *O enigma de Herodiade: repensar a relação entre dança e linguagem pela experiência de Stéphane Mallarmé*. Revista Palavra. SESC, s/d.

KAUFMAN, Sarah L. **The painfull about those Noguchi stage designs.** In seção Theatre & Dance. Do jornal *Washington Post*. Publicado em 23 de fevereiro de 2017.

McGEHEE, Helen. “Working for Martha Graham.” *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 3, no. 2, 1985, pp. 56–64. JSTOR, www.jstor.org/stable/1290558.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. *Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio*. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2009.





STURM, J. V. **Absence in Mapplethorpe's wake.** In *Bodies we fail: productive embodiments of imperfection*. University of Amsterdam, Digital Academic Repository. 2012

