



FIGURINO – DA DANÇA À DANÇA-TEATRO DE MARILENA ANSALDI

MOURA, Carolina Bassi de; Doutora; Professora adjunta,
carolina.moura@unirio.br¹

RESUMO

O presente artigo se destina a descrever e analisar brevemente o trabalho criativo de uma artista brasileira intensamente autoral – Marilena Ansaldi (1934), mediante as transformações sofridas pela dança ao longo da história. É precursora da dança-teatro no Brasil, envolvendo em suas obras diferentes linguagens – dança, teatro, poesia, literatura, música. Embora sua carreira tenha se iniciado no balé clássico e nele tenha obtido grande sucesso, sentiu necessidade de expandir suas possibilidades expressivas como intérprete-criadora. Assim, em 1975, estreou o espetáculo solo *Isso ou Aquilo*, que inaugurou um novo gênero e foi muito bem recebido pela crítica. O solo inaugurou também o espaço fundado por iniciativa dela: o Teatro de Dança Galpão (1975-1981). Este espaço reuniu muitos artistas experimentais da dança que misturaram os limites da dança e do teatro. O interesse no trabalho de Ansaldi se deve à originalidade da natureza de suas obras e por ter concebido não somente a coreografia dos solos que performou, como também, muitas vezes, participado ativamente nas escolhas dos elementos da cena, como cenário/objetos cênicos, maquiagem e figurino (em muitos casos, cenográfico), nosso assunto de interesse.

Palavras-chave: traje de cena; dança-teatro; intérprete-criador

¹ Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP. Professora do curso de Cenografia da UNIRIO. Diretora de arte, cenógrafa e figurinista. Interessa-se pela construção poética da imagem em cinema, televisão, teatro, performance, fotografia, literatura e artes em geral.

O figurino - da dança à dança-teatro no ocidente

No início do século XX, o mundo passa por muitas tensões: políticas, econômicas e sociais - humanas. E, sabemos, estas crises foram expressadas pelas vanguardas artísticas - em todas as suas linguagens. Se formos pensar em termos bastante ligeiros, no início daquele século, houve uma crise de identidade fomentada pelo embate entre duas referências temporais: o *presente* de um mundo em profundas transformações e o *passado* de um mundo que se desejava ultrapassar.

O balé havia se desenvolvido como uma arte aristocrática, desde o seu surgimento nas cortes - *Balé Cômico da Rainha*² e outros *Balés de Corte*³. Tinha a função de entreter o monarca e seus súditos, provocando a interação social naquele meio, revelava uma hierarquia social pelo modo como se estruturavam aquelas coreografias, ao mesmo tempo que ensinava uma etiqueta social ao representar, de modo codificado na dança, certas situações do cotidiano daqueles indivíduos. Para atender ao prazer destas pessoas, evidentemente os trajes utilizados eram os mais suntuosos quanto possível. Repletos de excentricidades, bastante coloridos, representavam personagens alegóricos, utilizavam materiais raros misturando tecidos, pedrarias, penas e plumas.

Tendo surgido posteriormente, mas a partir desta tradição, o balé clássico também contava com gestos e movimentos codificados, que eram precisos e duros, assim como os trajes utilizados nesta dança. Os trajes femininos contavam com corpetes apertados, confeccionados em material rígido, contribuindo para aquele tipo de movimentação limitada e obrigando a uma postura enrijecida. Os outros elementos da indumentária operavam no mesmo sentido: as saias possuíam suporte para acrescentar volume e contrastar com as cinturas marcadamente finas dos corpetes, dificultavam a interação física entre os indivíduos, distanciando-os, e os sapatos eram sociais, com um pouco de salto. A ideia de liberdade estava definitivamente distante

² O *Balé Cômico da Rainha* (*Ballet Comique de la reine*) foi o nome dado ao balé oferecido na corte de Catarina de Meédis (1519-1589), em comemoração ao casamento de sua irmã, em 1581. Era composto de ação falada, cantada e dançada, misturando poesia, música e dança em uma só apresentação. Possuía figurinos bastante suntuosos.

³ O *Balé de Corte* foi bastante divulgado por causa dos balés oferecidos na corte de Luís XIV, tendo sido o mais conhecido dentre eles, o *Ballet de la nuit*, de 1653.

destes corpos, desta dança, tanto quanto das buscas pessoais e sociais daquele tempo.

No entanto, principalmente com a Revolução Francesa (1789-1799), e com a Revolução Industrial (Inglaterra, século XVIII), muda o pensamento vigente e, em decorrência dele, mudam as modas, em todos os sentidos. Deixa de ser elegante a suntuosidade da corte com a queda daquela aristocracia, e o padrão almejado passa a ser a simplicidade e a praticidade, com o apogeu da classe burguesa. Assim, com o surgimento de um novo público, emergente do povo, foi necessário atualizar a linguagem da dança, de modo que ela pudesse ser totalmente entendida e apreciada, também por essas pessoas, e os trajes acompanharam essas transformações, aos poucos.

Nesse contexto, surgiu o francês Jean-Jacques Noverre (1727-1810), bailarino e professor de balé, buscando desenvolver uma dança com mais vida. Para atingir este objetivo, simplificou os trajes, para que favorecessem a movimentação dos bailarinos, liberando-os para serem mais expressivos. Para ele, o gestual deveria ser atualizado segundo os modos de sua época. Em razão disto, Noverre acompanhava seus alunos às ruas da cidade, em crescente ebulição, para que observassem os transeuntes, os gestos cotidianos das pessoas comuns, e estes lhe servissem de base, não mais aqueles de uma nobreza obsoleta.

No século XIX, essas buscas continuam e se aprofundam. Surge Michel Fokine (1880-1942), coreógrafo e bailarino francês, que veio a dar maior importância para os cenários e figurinos no contexto da dança, trazendo a colaboração com pintores, que irá se intensificar com a parceria do empresário Serguei Diaguilev (1872-1929), figura importante no desenvolvimento dos Balés Russos. Estes espetáculos contavam já com uma caixa cênica desenvolvida para acolher os efeitos imagéticos pictóricos impactantes que foram gerados por pintores como Pablo Picasso, Henri Matisse, Picabia, Leon Bakst, entre outros. Eles desenvolviam cenários e figurinos para estes espetáculos de dança, brincando com o caráter bidimensional da pintura, aplicando-a na tridimensionalidade do palco e dos corpos em movimento. A plasticidade da cena aqui estava toda em conexão, os bailarinos se tornaram

massas moventes de cor e traduziam muito mais atmosferas, ideias impalpáveis, do que teciam uma narratividade linear acerca daquela obra.

Para entender o que começa a acontecer neste período é interessante observar a influência das artes, umas sobre as outras e, antes disto, a influência do pensamento da época sobre a construção de suas linguagens. Na passagem do século XIX para o XX, temos uma crise da representatividade nas artes visuais, e uma crise da narração na literatura. Essas duas crises são, na verdade, a mesma, porque se dão pela mudança no ponto de vista das pessoas em relação à vida que se desenrolava ao redor, mediante as diversas transformações que estavam acontecendo naquele período. Com a invenção das máquinas, por exemplo – a máquina fotográfica, o cinematógrafo, os automóveis, o avião, os trens mais velozes – a velocidade do trânsito dos corpos provoca uma mudança na percepção da realidade e no ritmo desta percepção. A capacidade das máquinas de registrar com perfeição o que se vê, dispensando que a pintura o faça, também provoca outra reflexão. Dá vazão a que se queira representar aquilo que não se vê necessariamente com os olhos, mas aquilo que se pensa e aquilo que se sente a respeito do que se vê. Há, nas artes deste momento, uma valorização do sujeito e, portanto, de seu pensamento e sensação sobre as coisas, em detrimento de uma representação figurativa, linear, literal. Esta intenção perpassa todas as linguagens artísticas e provoca fortes mudanças. Permite o surgimento de teorizações sobre como traduzir, por meio de diversos recursos, esses aspectos impalpáveis da realidade.

Na literatura, o narrador vai deixar de contar factualmente e cronologicamente a história, para contar todo o fluxo de pensamento que se dá enquanto se transcorre uma determinada ação. Na pintura, a imagem é distorcida em suas formas e cores para representar a ideia do pintor sobre aquilo que vê. Na música, são incluídos os ruídos, os silêncios, as dissonâncias, os sons distorcidos são incluídos como material musical, explicitando a fragmentação do indivíduo e a fragmentação de sua percepção. Na dança, de modo similar, os gestos passam a externar muito mais um fluxo interno de sensações e sentimentos do bailarino. Todas essas mudanças influenciaram, portanto, na construção da narrativa e do personagem em todas

essas linguagens artísticas. Como explica Maria Levy Candeias: “A fragmentação da personagem é um fenômeno concomitante, em termos históricos, à perda de contornos da figura na pintura e à desvalorização da melodia na música”. (CANDEIAS, 2012. p.3)

Por conta disto, os personagens desempenhados pelos bailarinos são muito mais uma expressão de seus próprios pontos de vista enquanto artistas, do que um personagem bem definido e facilmente identificável. Seus trajes e a escolha dos objetos cênicos deixam de ser literais em suas representações e passam a ser mais abstratos, tanto quanto a movimentação e o gestual dos bailarinos. Um grande defensor do balé abstrato foi o russo George Balanchine (1904-1983) – bailarino, coreógrafo e professor de balé. Influenciado pelo pai, que fora músico compositor, Balanchine também estudou piano e composição, e chegou a ser um dos coreógrafos de maior conhecimento musical de sua época. Fez parte dos Balés Russos de Diaguilev e trabalhou em colaboração com Igor Stravinsky (1882-1971) durante muito tempo. Este intercâmbio necessário entre música e dança foi o responsável por grandes mudanças. Podemos lembrar que Nijinsky, ao ser convidado por Diaguilev para desenvolver uma coreografia para *Sagração da Primavera* (1913), de Stravinsky, precisou criar um tipo de movimentação completamente nova porque a dança clássica não contemplaria a música composta por ele.

A incorporação da tecnologia também faz parte da cena dançada moderna. O jogo de luz esteve cada vez mais conectado com a coreografia, complementando a dança e servindo como recurso potencializador do figurino, desde experimentos como os da bailarina Loïe Fuller (1862-1928) e continuou a evoluir. Outro exemplo importante a ser dado neste sentido é o coreógrafo americano, compositor e designer, Alwin Nikolais (1910-1993), que também acreditava fortemente na dança abstrata e na combinação dos mais diversos efeitos visuais aos movimentos dos bailarinos. Ele desenvolveu em 1953, *Tensile Involvement*, a primeira peça a incorporar todos os elementos - luz, som, figurinos e objetos cênicos - na dança, designando o que ele chamou de “teatro de dança total⁴”.

⁴ DANCETEACHER. Disponível em: <https://www.dance-teacher.com/alwin-nikolais-1910-1993-2392640652.html>

Já não é possível dizer se as *action paintings* dos anos 50 são *happenings* ou artes visuais, ou se determinadas execuções musicais do americano John Cage (1912-1996) são performances ou concertos, ou se certos trabalhos do alemão Joseph Beuys (1921-1986) e de Hélio Oiticica (1937-1980), no Brasil, são pinturas ou esculturas, ou se os trabalhos desenvolvidos pela alemã Pina Bausch⁵ (1940-2009) e pela brasileira Marilena Ansaldi (1934), a partir da década de 70 são dança ou teatro, entre muitos outros exemplos. Esta miscigenação entre as linguagens artísticas, que se intensifica na era moderna, continua a acontecer pela década de 60 e 70, e se estende até os dias de hoje.

São muitos os nomes que nos importariam dizer, mas devido ao espaço restrito deste artigo, destaco apenas alguns para dar a medida das modificações que foram sendo feitas até que se pudesse chegar às experiências de dança-teatro que serão mencionadas a seguir.

Marilena Ansaldi - a intérprete-criadora

Marilena Ansaldi é paulista, filha de dois cantores de ópera de São Paulo, o que a fez, desde a infância, ter muita intimidade com os teatros. O pai, Paulo Ansaldi, não desejava que sua filha escolhesse a carreira artística, por isso Marilena só pôde iniciar os estudos de balé aos 14 anos de idade, depois dele ter-se separado de sua mãe. Nunca desejou ser cantora operística, mas considerava-se filiada à Ópera – por ser esta, justamente uma arte somatória de todas as outras – a “obra de arte total”.

Foi primeira bailarina do Teatro Municipal de São Paulo e também convidada a ser primeira bailarina do Ballet Bolshoi, em Moscou, onde dançou por alguns anos. Em 1965, de volta ao Brasil, casou-se com o crítico de teatro Sábado Magaldi. Este encontro foi muito importante em amplos sentidos na vida da artista porque a colocou em contato com profissionais do teatro, críticos e intelectuais do meio. O contato mais aproximado com esta arte despertou nela questionamentos sobre os rumos do trabalho que vinha desenvolvendo. Foi um

⁵ Pina Bausch foi aluna de Kurt Joss, fundador da escola Folkwangshule, onde reuniu vários professores. Foi o primeiro a cunhar a expressão "teatro de dança". In *Dance of the Century*, documentário exibido pela GNT, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7IPxMIY-1v8> Acesso em: 23 jul.2018.

momento de profunda crise. Marilena tinha cerca de 37 anos e percebeu que havia perdido a sua identidade artística. Percebeu que não poderia mais continuar a trilhar o mesmo caminho de antes, ainda que ele tivesse lhe conferido tanto sucesso e reconhecimento até então. O problema é que Marilena não sabia ao certo qual a nova “forma” que ela gostaria de assumir.

Sentiu que precisava falar de suas questões como artista, de suas angústias como uma criadora que não desejava limitar-se a apenas uma linguagem ou formato. Foi então que escreveu um texto bastante pessoal e poético em que refletia sobre isso. Mostrou-o para dois grandes amigos: a artista visual, Emilie Chamie (1927-2000) e o diretor teatral, Iacov Hilel (1949-). Eles sugeriram a ela que improvisasse corporalmente sobre aquele texto e assim ela fez, convidando-os para que opinassem. Desse modo, surgiu o espetáculo *Isso ou aquilo*, que estreou em 1975⁶.

A estreia se deu no Teatro de Dança Galpão, inaugurado ainda naquele ano, por iniciativa de Marilena. Consistia em um espaço de estudo e experimentação destinado à dança cênica, que se mantinha com financiamento público, apoiado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, representada por Pedro Magalhães Padilha. O apoio, inédito até então ao setor, durou de 1974 (quando iniciaram as reformas do espaço, inserido no Teatro Ruth Escobar) a 1981, quando findava o contrato, mas as atividades ali seguiram até o ano de 1984.

A década de 1970 parece ter sido um momento muito profícuo para a modernização da linguagem da dança em São Paulo. Vê-se que algumas ações estavam sendo feitas nesse sentido, como por exemplo a criação do Ballet Stagium, em 1971, por Marika Gidali e Décio Otero, que tinha a intenção de unir elementos da cultura popular brasileira e erudita em uma nova proposta artística. Mas o Teatro de Dança Galpão parece ter-se destacado entre todas as iniciativas feitas. Nele, os artistas ampliaram as fronteiras das linguagens artísticas, aproximando o teatro e as artes plásticas (por meio dos *happenings* e das performances) à dança. Congregando professores nacionais e internacionais, em cursos regulares e livres, o Teatro de Dança Galpão tornou-

⁶ Com direção de Iacov Hilel, roteiro de Marilena Ansaldi e Emilie Chamie, e concepção visual de Emilie Chamie.

se um espaço valioso de aprendizado onde os bailarinos clássicos podiam aprender técnicas de dança contemporânea, e os bailarinos contemporâneos podiam aprender técnicas de dança clássica. Nele, todos podiam aprender e experimentar o que quisessem.

Dentro destas novas propostas em dança, surgiram experimentos coreográficos com objetos cênicos e trajes específicos, que naturalmente fugiam aos do ballet clássico. Eram trajes que serviam muito mais à movimentação dos bailarinos, em termos de praticidade, e a uma proposta estética que, ora podia ser mais sintética⁷, com o uso de malhas justas (como em *Isto ou aquilo*), ora podia aproximar-se de um traje social (como em *Escuta, Zé Ninguém!*, 1977). O fato é que os trajes e os objetos cênicos poderiam corroborar com a cena/coreografia, ou mesmo participar de sua criação, como reitera Inês Bogéa sobre as experimentações feitas no Teatro de Dança Galpão:

Muitas questões foram abertas: qualquer movimento podia ser material para a dança; música, figurino, cenário, iluminação, e dança tinham suas estruturas internas conectadas no todo da obra, porém com identidades próprias [...] (BOGÉA. 2008, p. 12)

Paralelamente é importante dizer que, ao mesmo tempo, ao longo da década de 1970, uma grande mudança também estava acontecendo fora do Brasil no universo da dança. Na Alemanha, em 1973, a bailarina, coreógrafa e diretora Pina Bausch (1940-2009), fundou o Wuppertal Tanztheater e promoveu um sistema de improvisações com seus bailarinos, exigindo muito mais do lado intérprete-criador de cada um deles. Ou seja, assim como Marilena Ansaldi decidira falar, através da dança, sobre suas inquietações frente ao seu trabalho como artista, e de questões contemporâneas, outros

⁷ Como as propostas feitas para dança pelo encenador Adolphe Appia (1862-1928), no início do século XX, para o Instituto Jacques-Dalcroze (1911), em Hellerau. Seus trajes não apenas favoreciam a movimentação dos bailarinos, por serem malhas, como favoreciam a imaginação do espectador que não encontrava naqueles figurinos nenhuma informação literal, apenas sugestões por meio da coreografia, do gesto, do cenário e da luz, a qual poderia colorir o tecidos, que eram sempre neutros – em branco, cinza ou preto. Para saber mais sobre o assunto, recomendo o livro *O figurino das renovações cênicas do século XX*, de Fausto Viana (Ed. Estação das Letras e Cores, 2016)

artistas também estavam refletindo sobre os mesmos assuntos. Conforme relata Inês Bogéa, sobre o trabalho de Pina àquela época:

[...] o bailarino interpretava a sua própria personagem, havendo uma dissociação entre o gesto dançado e as situações representadas. O espetáculo se construía a partir de um jogo de perguntas e respostas com os bailarinos – perguntas que envolviam tanto aspectos do cotidiano (“O que você viu no mercado?”) quanto pessoais (“Do que você se orgulha?”), ou ainda questões abstratas (“A esperança”). As respostas dançadas podiam ou não virar material para outras improvisações, as quais tinham possibilidade ou não de ser utilizadas posteriormente. (BOGÉA. 2008, p.16)

Esse método de trabalho combina com o que pensava Marilena, que afirmou na época em que voltava ao Brasil, na década de 60: *“Eu procuro sempre dançar os meus pensamentos, as minhas sensações, e não passos”*. Este pensamento parece ter, desde sempre, guiado a artista que, quando criou *Isto ou aquilo*, queria dançar suas inquietações de vida:

Marilena se mostrava ali, como nunca até então, uma criadora à altura dos grandes: **partia do mais profundamente particular para falar do universal** – traduzia, a partir de suas experiências pessoais, as questões de aprisionamento, censura e autocensura, seguidas de uma análise sensível dos modos de empreender e viver a liberdade que, por fim, se mostram sempre parciais. (SONO, Márcio Junji. FIGURAS DA DANÇA. 2008, não paginado)

A artista estava em profunda conexão com tudo o que estava acontecendo nas artes pelo mundo e desenvolveu no Brasil um tipo de *dança-teatro-depoimento* que estava sendo desenvolvido quase que concomitantemente por Pina, na Europa.

No entanto, quando indagada sobre suas referências, Marilena aponta a dança na Alemanha dos anos 1930⁸, a bailarina Renée Gumiel⁹, e garante que o método de trabalho utilizado para o desenvolvimento de suas obras foi talhado por ela mesma. (FERREIRA, 2009)

Uma característica muito importante é que Marilena se apropriava de textos literários e de autores, tomando-os para si, e, só então escrevia os roteiros de suas peças¹⁰. Costumava partir de um autor do qual gostasse muito e, a partir dele, criava o texto final. Assim, transcreveu, por exemplo, *Um sopro de vida* e *Paixão segundo G.H.*, ambos de Clarice Lispector, um poema de Mario Chamie em *Por dentro/por fora* e *O livro do Desasossego*, de Fernando Pessoa. Esta prática explicitava o seu desejo de aproximar a literatura da dança, sobre o que, a própria Marilena explica:

Posso usar o vocabulário e a sintaxe da Clarice Lispector, mas as palavras, depois que as seleciono, são minhas. Se não fizerem parte de mim, não me interessa dizê-las, porque não posso dar aos outros alguma coisa que não me pertence. (ANSALDI, 1994, p.155-156)

A linguagem musical, parece operar para Marilena da mesma forma que a literatura, pois, para a artista, a música a leva a estados emocionais e lhe dá textos próprios, que são dela para si mesma, conforme afirma em entrevista concedida em 2011, no camarim, antes de entrar no set do clipe *Eu te amo*. Enfática, sublinha – “*Música é minha vida, música é Deus pra mim*”.

A concepção visual do espetáculo de Marilena Ansaldi

Como já mencionado, em *Isto ou aquilo*, a concepção visual ficou a cargo de Emilie Chamie, que propôs algo bastante simples. O espetáculo era interpretado apenas por Marilena e o figurino era composto de um *collant*

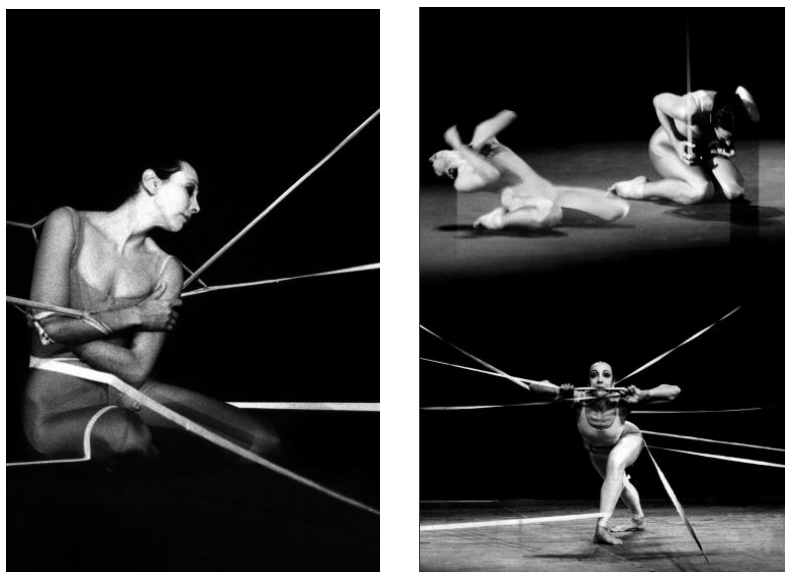
⁸ No início dos anos 1930, a dança moderna tinha uma importância maior do que o ballet clássico na Alemanha, e isto era um evento único na Europa.

⁹ Renée Gumiel (1913-2006), bailarina francesa, radicada no Brasil desde 1957, considerada introdutora da dança moderna no Brasil.

¹⁰ Em sua trajetória, utilizou apenas um texto teatral: *Hamletmachine* (1977), de Heiner Müller.

branco de alças finas, pernas longas e sapatilhas brancas de balé, do tipo que se amarra nos tornozelos, as de balé clássico. No início do espetáculo, este figurino era acrescido de alguns elásticos brancos amarrados à performer, que prendiam-na a todos os cantos da caixa cênica. Este recurso cênico integrava o corpo da bailarina ao cenário, que era composto por *slides* ao fundo e por uma barra de ginasta. A imagem resultante era interessante, pois poderia ser associada a um estilhaçamento da figura da artista durante aquela *dança-teatro-depoimento*, ou a um corpo faiscante contra o fundo escuro, para além da imagem de prisão e restrição de movimentos que as amarras poderiam proporcionar. A cor branca, evidentemente destaca a bailarina do fundo escuro, mas, ao mesmo tempo, tem um carácter neutro que permite ao figurino se somar facilmente aos assuntos tratados no espetáculo, é versátil como os trajes de Appia e sublinha o estado de suspensão pelo porvir em que a performer se encontra.

Fotos de cena de Marilena Ansaldi em *Isto ou Aquilo* (1975)



Fonte: Imagens retiradas do livreto *Figuras da Dança – Marilena Ansaldi*, disponível em: file:///Users/Carolina/Downloads/marilena_ansaldi.pdf Acesso em 29 jul 2018.

Ao pesquisar sobre o espetáculo sabe-se que a artista visual, Emilie Chamie¹¹, além de ter co-escrito o roteiro final com Marilena, foi a responsável pela concepção visual – portanto, pelo figurino e pelo cenário da peça. A artista

¹¹ Desenvolveu um trabalho vasto entre capas de livros, cartazes, logomarcas, mas também roteirizou e dirigiu um filme de longa metragem, e também algumas peças de dança teatro, entre a década de 1970 e 80.

visual foi uma das maiores designers do país, tendo tido Lina Bo Bardi como uma de suas principais mentoras. Sua economia de traços e cores é rigorosa e sofisticada, não deixando de ser expressiva e sugestiva, ao mesmo tempo.

Esta plasticidade sintética usada por ela combina com aquele modo de criação mais afeito às artes modernas, já mencionado anteriormente. Acredito também ter encontrado, mais especificamente, confluências entre a criação de Emilie e as de Alwin Nikolais.

Assim como as propostas do americano, Emilie também se valeu da projeção de *slides*, em que se podia ver fotografias referentes aos assuntos abordados pelo texto, falado pela performer Marilena Ansaldi enquanto dançava. Tal simplicidade está em todos os elementos do espetáculo e cria nele mais do que uma unidade orgânica. É como se todos eles formassem um todo único, que só funcionasse dentro daquele conjunto, performando com Marilena.

Ainda sobre o trabalho de Nikolais, diz-se que:

Nikolais projeta imagens figurativas e abstratas sobre a composição coreográfica, não exatamente com intenção decorativa, mas **para integrar corpo, movimento e espaço**. A relação luz-dança, por meio dos *slides* e das figuras aumentadas, busca ampliar a concepção do espaço e do movimento. Os figurinos adquirem importância dramática, emocional. **Em sua concepção, luz e roupa deveriam fazer parte do balé tanto como os próprios bailarinos**. [grifos nossos] (CAMARGO, 2012 p. 58)

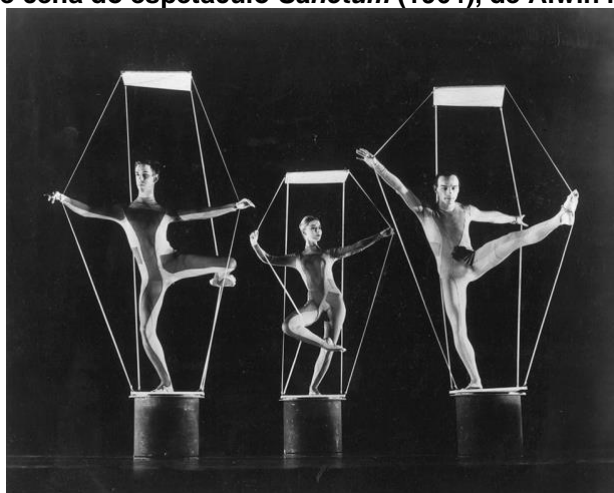
Pode-se ver abaixo, duas imagens de trabalhos deste coreógrafo (anteriores ao de Marilena), em que podemos notar o uso de elásticos brancos a serem manipulados pelos bailarinos durante as coreografias, gerando efeitos diferentes. O primeiro parece conversar mais com o trabalho de Marilena no sentido de oferecer resistência ao movimento dos bailarinos. Mas, pode-se dizer que, em ambos os casos, o elástico participa da dança junto aos corpos, integra-os ao espaço e ao cenário, soma-se ao seu figurino – fisicamente e semanticamente – construindo uma poética.

Foto de cena do espetáculo *Tensile Involvement* (1953), de Alwin Nikolais



Fonte: *Dance Teacher*, disponível em: <https://www.dance-teacher.com/alwin-nikolais-1910-1993-2392640652.html> Acesso em 29 jul.2018.

Foto de cena do espetáculo *Sanctum* (1964), de Alwin Nikolais



Fonte: *Dance Magazine*, disponível em: <https://www.dancemagazine.com/tbt-alwin-nikolais-2550852308.html> Acesso em 29 jul 2018.

Gostaria de destacar o fato de que Marilena Ansaldi, como uma artista intérprete-criadora, costuma ter participação ativa nas escolhas feitas em seus espetáculos. Não é o caso de *Isto ou Aquilo*, mas há alguns espetáculos em que ela chega a sugerir o figurino ou mesmo a manipular cenicamente a luz, como aconteceu em *Hamletmachine* (1987) e em *Cliptemnestra*, por exemplo. A artista alega que o acúmulo de funções é decorrente da falta de verba para desenvolvimento dos trabalhos, no entanto, acredito que, então, tenha “feito do limão uma limonada”, já que desta dificuldade, decorreu um trabalho extremamente forte e autoral.

Seus demais trabalhos, que se seguiram a este, são igualmente pessoais e necessários para a artista, que tenta sempre externar seus

pensamentos e emoções por meio de sua obra. Esteve nos palcos pela última vez às vésperas de seus 81 anos, no espetáculo *Callas – o mito*, e um ano antes, em 2005, performou o último espetáculo que concebeu - *Desassossego*, abrindo o evento *Dança em pauta*¹² e ganhando muitos elogios da crítica.

Sua atuação não foi apenas a de uma intérprete-criadora. Com a iniciativa de fundar um espaço para formação de artistas e experimentação em sua área, Marilena contribuiu para que surgissem figuras importantes como Ismael Ivo, hoje intensamente reconhecido internacionalmente, por exemplo.

Considero importante salientar que seu trabalho foi inédito no país, inaugurando entre nós a linguagem da dança-teatro na década de 1970, e também que ele parece ter sido relativamente concomitante às experimentações feitas por Pina Bausch, considerada a pioneira da dança-teatro.

Ademais, considero interessante frisar também que esta construção estética é resultado de um contínuo processo de transformações sofrido pela dança ao longo de tantos séculos, sob influência de transformações em todas as outras linguagens artísticas. Ter vencido todo este processo, de vasta miscigenação, inclusive, possibilitou a conquista de novos pontos de vista, mais libertários para a arte como um todo.

REFERÊNCIAS

ANSALDI, Marilena. *Atos - Movimento na vida e no palco*. São Paulo: Maltese, 1994.

BOGÉA, Inês. *Caminhos cruzados: Teatro de dança Galpão: 1974-1981*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

_____. *Figuras da dança – Marilena Analdi*. Documentário. 26 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HO3kzab8IYc> Acesso em 29 jul. 2018.

BOGÉA, Inês; CARDOSO, Iracity. *Figuras da Dança – Marilena Analdi*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo e Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

¹² Evento organizado em São Paulo, por Ana Francisca Ponzio, naquele ano homenageando a artista. Mais uma vez o espetáculo se baseava em uma obra de literatura, dessa vez, de Fernando Pessoa, o *Livro do desassossego*, com direção de Márcio Aurélio.

2008. Disponível em: file:///Users/Carolina/Downloads/marilena_ansaldi.pdf Acesso em 29 jul. 2018.

CAMARGO, Roberto Gill. *Função estética da luz*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. *A fragmentação da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CHAMIE, Emilie. *Rigor e Paixão: Poética visual de uma arte gráfica*. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

DANCETEACHER. *Alwin Nikolais (1910-1993) Multimedia Pioneer*. Disponível em: <https://www.dance-teacher.com/alwin-nikolais-1910-1993-2392640652.html> Acesso em 29. Jul 2018.

ENCICLOPEDIA BRITANNICA. *Alwin Nikolais – american dancer and choreographer*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Alwin-Nikolais> Acesso em 29 jul. 2018.

ESCOYNE, Courtney. **Alwin Nikolais on inventing your own solutions** in: *Dance Magazine* publicado em 05 abr. 2018. Disponível em: <https://www.dancemagazine.com/tbt-alwin-nikolais-2550852308.html> Acesso em 29 jul. 2018.

FERREIRA, Claudiney. *Jogo de ideias – Marilena Ansaldi*. São Paulo: Itaú Cultural, 15 set. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5kY0TiJs-r0&feature=youtu.be> Acesso em 29 jul. 2018.

JO SOARES. Entrevista com Marilena Ansaldi. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3702191/> Acesso em: 29 jul. 2018.

SALGADO, Sandra. *Marilena Ansaldi no camarim*. Entrevista concedida em julho de 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/73017081> Acesso em 29 jul. 2018.