

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

ANA CLEIA CRISTOVAM HOFFMANN

PINTURAS DE SI: MODA E ARTESANIA DA EXISTÊNCIA

Porto Alegre

2015

ANA CLEIA CHRISTOVAM HOFFMANN

PINTURAS DE SI: MODA E ARTESANIA DA EXISTÊNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Linha de Pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Christovam Hoffmann, Ana Cleia
Pinturas de si: moda e artesanian da existência /
Ana Cleia Christovam Hoffmann. -- 2015.
157 f.

Orientadora: Paola Basso Menna Barreto Gomes
Zordan .

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Roupã. 2. Subjetivação. 3. Artesania de si. 4.
Dandismo. 5. Estilo. I. Basso Menna Barreto Gomes
Zordan , Paola , orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ANA CLEIA CHRISTOVAM HOFFMANN

PINTURAS DE SI: MODA E ARTESANIA DA EXISTÊNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

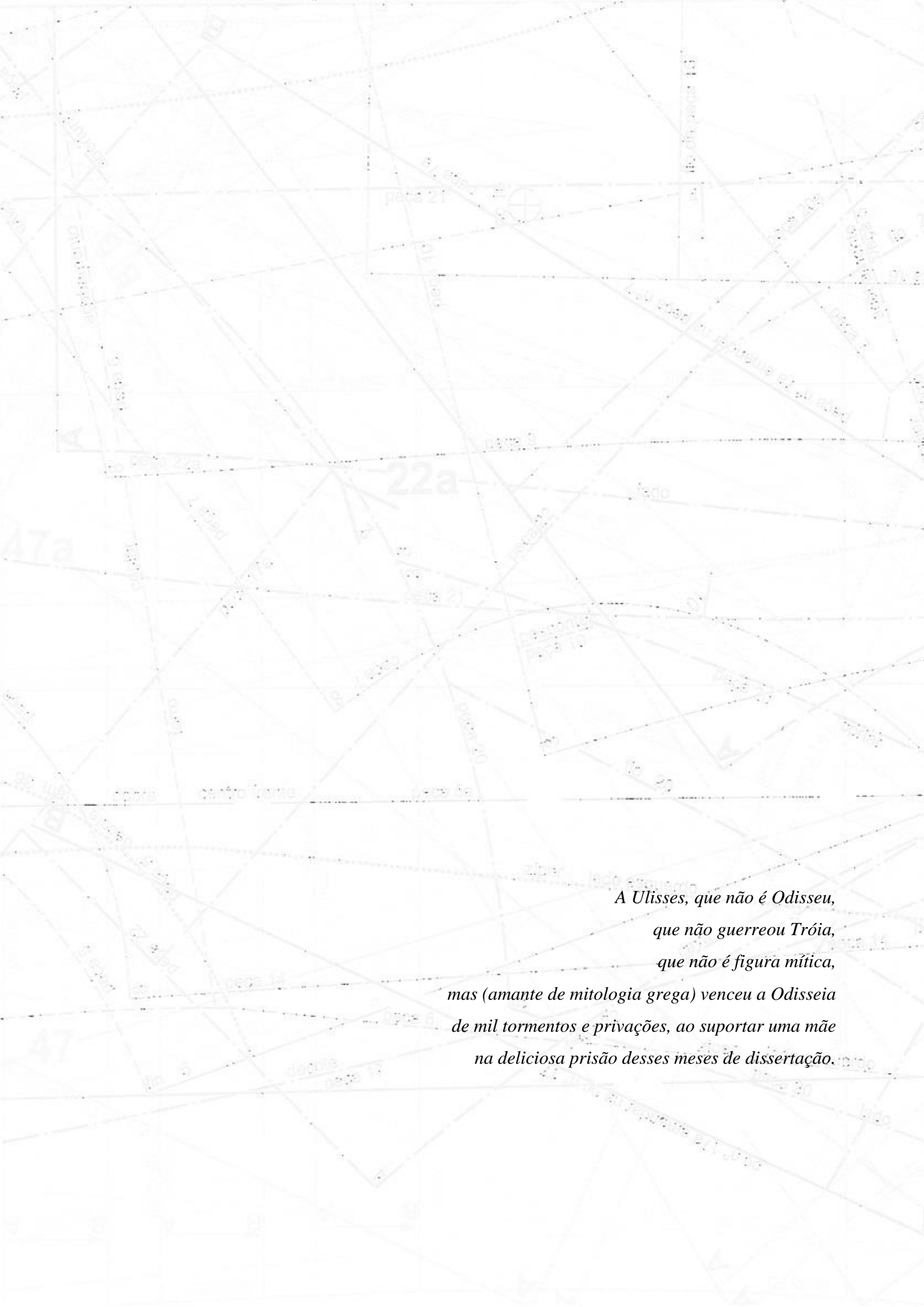
Aprovada em _____ de _____ de 2015.

Profa. Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan (Orientadora)

Profa. Dra. Juliane Tagliare Farina (UFRGS – PPGPSI)

Profa. Dra. Rosane Preciosa (UFJF)

Prof. Dr. Samuel Edmundo Lopez Bello (UFRGS – FACED)



*A Ulisses, que não é Odisseu,
que não guerreou Tróia,
que não é figura mítica,
mas (amante de mitologia grega) venceu a Odisseia
de mil tormentos e privações, ao suportar uma mãe
na deliciosa prisão desses meses de dissertação.*

AGRADECIMENTOS

A meu pai e minha mãe, mesmo distantes, sempre presentes;

Aos amigos Eliane Iensen, Raphael Scholl, Joeline Lopes e Rachel Gerhardt;

À UFRGS e ao PPGEDU;

À Paola Zordan, minha estimada orientadora;

À Sandra Corazza e o bando Escrileituras;

*Aos colegas de mestrado, pesquisa e atividades acadêmicas: Carina S., Anderson S.,
Wagner F., Diego M., Ana A., Máximo, Idalina, Virgínia, Simone, Guilherme, Gabriel,*

Renato L., Dani Noal, entre outros;

Ao Prof. Samuel Bello, Prof. Nilton Pereira, e seus respectivos seminários;

Ao MALHA (Movimento Apaixonado pela Liberação de Humores Artísticos);

À Feevale (Coord. Emanuele Magnus e colegas).

Aos meus alunos do curso de Moda, motores do meu pensamento.

Ao pessoal das idas e vindas Feevalísticas: Carla Lemos, Vanessa Valiati, Ricardo

Lichtler e Mercedes Matte da Silva.

Ao pessoal do teatro: Alessandro Peres, Eduardo Kraemer, Renato del Campão, Mari

Del Pino, Rafael Albuquerque, entre outros.

*A todos aqueles que me apoiaram incondicionalmente e que, direta ou indiretamente,
estiveram comigo compondo este espaço-tempo.*

Em especial, ao Ulisses, meu amado filho, pela paciência e pela espera.

*Corpo esgotado que não se sustenta mais
Mente que não para,
Sono que não vem...
Duas horas da manhã de um dia qualquer:
Madrugada silenciosa de vozes que se multiplicam.
O delírio é real.
Corpo-esgotado-operante.*

*naquela noite amena de outono, o estágio delirante se agravou.
como uma lagarta, que se torna borboleta, que se torna lagarta tornou as suas
máscaras a sua própria realidade.
assim passou a ser todos aqueles fantasmas que a revestiam.
sua vida passou a ser um espetáculo no palco da sua existência.
na sua vida de incertezas, outros contornos eram formados, contornos
flutuantes, certamente.
para aquele grande esteta o grande questionamento da sua existência era: o que
é real? verdadeiro?
forjado pela sua aparência, tornara-se um eu-larvar, que renascia a todo
instante.
do corte de cabelo, a roupa usada, ao modo de se conduzir, nunca satisfeito
seguia a delirar.
sonhando acordado, transfigurava e delirando repetia:
"- eu acredito que a gente vai se tornando..."*

RESUMO

A *pintura de si* anunciada nesta dissertação não versa sobre nenhum tipo padrão de estilo, tampouco sobre normas do bem vestir. Busca, antes, modos de escapar do já instituído para pensar esta ação que nos acompanha diariamente, como uma *artesanaria da existência* que implica múltiplos modos de viver. Por isso, toma o dandismo como disparo para pensar um modo de vida que conjugue existência com aparência numa proposta ético-estética destinada a fortificar a alma. Como alguém evita as coisas mecânicas, ao produzir seu estilo pedagógico, faz com que surja o *dândi educador*, trazendo consigo suas histórias para (re)criar novos estímulos. O modo de vestir como projeto educacional nos coloca a pensar sobre as forças que motivam tais pinturas: a roupa, a ação de vestir e se conduzir em meio à vida. Vida como obra de arte, sendo o si da roupa tratado com Michel Foucault e o conceito de subjetivação. Viver implica correr riscos através de uma experimentação diária que nos torna potentes e únicos, formadores de novos valores. Por isso, é também uma pedagogia em prol de novas possibilidades de vida. Essa pintura, possível de ser pensada através dos pensamentos de Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman, permite fabricar o conceito roupa de sensação, uma possibilidade inventiva, uma enchente de ideias, um vazio, uma fruição que percorre o corpo todo. A produção de figurinos cria forças que motivam tais pinturas. Por isso, é também um trabalho de composição entre superfícies fora de subterfúgios. Operações da moda que implicam uma *toilette do pensamento* feita de políticas de resistências, que se relacionam e se afetam entre si. O *corpus* do corpo da professora pesquisadora em moda e figurino vê no vestir uma ação para pensar o seu próprio fazer, sua didática feita de divagações, delírios, interlúdios e (inter)calações. Formas nunca plenas, que seguem inacabadas, abertas aos delírios. O que é permanente é a escrita do que se faz, procedimentos repetidos que, porém, nunca se repetem. Um pensamento descontínuo, pela escolha dos autores, pela escolha da temática, pela vida de quem escreve, pela vida que se inscreve. Tal como se aprende a caminhar, tal como dormir e acordar todos os dias, se vestir todos os dias, as ações, embora se repitam, nunca reproduzem os movimentos idênticos, pois existe aí uma vontade de mundo que muda, ao sabor dos humores, ao sabor do destino.

Palavras-chave: Roupa. Subjetivação. Artesania de si. Dandismo. Estilo.

ABSTRACT

The painting itself announced this dissertation is not about no master formula of style, either on well-dressed standards. Search before, ways to escape the already set up to think this action, which accompanies us every day, as a craftsmanship of existence which involves multiple ways of life. So take the dandy as trigger to think about a way of life that combines existence and ethical and aesthetic appearance a proposal to fortify the soul. As someone avoids the mechanical things, to produce his pedagogical style, makes emerge the educator Dandy, bringing their stories to (re)create new push. The mode of dress as an educational project puts us to think about the forces that motivate such paintings: the clothes, the action of dress and conduct themselves in the midst of life. Life as a work of art, and the other the treated clothes with Michel Foucault and the concept of subjectivation. Living means taking risks through daily experimentation that makes us powerful and unique, forming new values, so it is also a pedagogy towards new possibilities of life. This painting, possible to be thought through the thoughts of Gilles Deleuze and Georges Didi-Huberman, allows manufacturing the clothing concept of sensation, an inventive possibility, a flood of ideas, an emptiness, an enjoyment that runs through the whole body. The production of costumes design creates forces that motivate such paintings. So it is also a work of composition between surfaces without of subterfuge. Fashion operations which imply a toilet thought, made of resistances that relate and affect each other. The teacher's body corpus researcher in fashion and costume seen in the dressing action to think your own doing, his teaching made of ramblings, delusions, interludes and interleaves. Never full recipe, which follow unfinished, open to delusions. What is permanent is the writing that is done, repeat procedures, which, however, never repeated. A discontinuous thinking, the choice of authors, the choice of the theme for the life of the writer, the life which follows. As one learns to walk, as sleep and wake up every morning, get dressed every day, the shares although it repeat never reproduce the same movements, as there a world that changes will, at the mercy of the moods, the flavor of the destination.

Keywords: Clothing. Subjectivation. Craftsmanship. Dandyism. Style.

LISTA DE IMAGENS¹

Figura 1: Artesanias.....	capa
Figura 2: Criar minhas próprias marcas.....	11
Figura 3: Vida que jorra.....	24
Figura 4: Espetáculo <i>Love me do</i> – Ensaio para composição dos figurinos.....	29
Figura 5: Cenas do espetáculo <i>Pode ser que seja só o leiteiro lá fora</i>	30
Figura 6: Gareth Pugh – Spring 2015.....	33
Figura 7: Espiral de Hundertwasser.....	43
Figura 8: Sanitarium.....	44
Figura 9: Panos que não me vestem mais.....	51
Figura 10: Esculturas têxteis (fragmento de produções da disciplina Produção de Moda).....	64
Figura 11: Urdideira-caos (fragmento de performance durante aula da disciplina Projeto de Figurino).....	81
Figura 12: Teia.....	86
Figura 13: Encontros fiandeiros.....	87
Figura 14: <i>Insights</i> para performance <i>Bodyarn</i>	88
Figura 15: Linhas.....	94
Figura 16: Beau Brummel.....	98
Figura 17: Contornos.....	104
Figura 18: Mochila de códigos.....	110
Figura 19: <i>Flyer</i> de divulgação da Performance.....	112
Figura 20: Máquina de guerra.....	115
Figura 21: O corpo rostificado.....	116
Figura 22: Espaços que me fisgam.....	118
Figura 23: Experimento 1.....	121
Figura 24: Experimento 2.....	123
Figura 25: Experimento 3.....	124
Figura 26: Experimento 4.....	125
Figura 27: Experimento 5.....	125
Figura 28: Experimento 6.....	126
Figura 29: Experimento camisa de força.....	127
Figura 30: Conversando com os meus botões.....	129
Figura 31: Mapas.....	136

¹ As imagens que não possuem referência quanto à fonte fazem parte do acervo pessoal da pesquisadora.

UM ROTEIRO PARA “SI” LER (SUMÁRIO)

DELÍRIO-PELE.....	12
SÉRIES DE PELES.....	13
PINCELADAS TÊXTEIS.....	14
DELÍRIO-PANO.....	25
DANDISMO E A INVENÇÃO DO ESTILO.....	26
[roupa-figurino-sensação].....	27
DELÍRIO-PELES QUE NÃO ME VESTEM MAIS.....	52
GALERIA DE TIPOS.....	53
GABARITO DE CORES.....	65
DELÍRIO-FABULAÇÕES TIPOLÓGICAS.....	66
MODA (OU ROUPA?): DISPOSITIVO PARA (APARÊNCIAS-REPETIÇÃO- MULTIPLICIDADE-ESTILO) O ETERNO RETORNO.....	67
[Na medida da dobra].....	78
DELÍRIO-URDIDEIRA-CAOS.....	82
TRAMAS DA SUBJETIVIDADE.....	83
[Roupa-pintura].....	88
DELÍRIO-MOVIMENTO.....	95
O QUE TOMO COMO PINTURA... UMA <i>TOILETTE</i> DO PENSAMENTO.....	96
DELÍRIO-DESEJO.....	105
ARTESANIAS DE SI.....	106
[Encontro 1: Deleuze e novas possibilidades].....	108
[Encontro 2: Observatório Escrileituras].....	119
DELÍRIO-EXCESSOS.....	130
PARA REPETIÇÃO, PROCEDIMENTOS.....	131
DELÍRIO-PROVISÓRIO.....	137
EPÍLOGO.....	138
FIOS E TINTAS DO MANUSEIO.....	141
ANEXO A – NA ESFERA DA PRODUÇÃO DE SI MESMO.....	150
ANEXO B – UMA HISTÓRIA DE BORBOLETAS.....	152



DELÍRIO-PELE

Pele, camada visível,

aquilo que tu veste é o que te determina?

e aquilo que acontece entre a pele o e pano

traço singular que nunca que se repete?

A roupa que aperta, a marca que fica

prescrita do padrão seguido, do modelo que guia,

a roupa deixada pra traz...

nem tudo cabe nestas peles que nos revestem,

e existe uma imensidão em nós para além das
significações.

Roupa vestida
Roupa trocada
Roupa sentida
Roupa usada

Roupa que não serve mais.

PINCELADAS TÊXTEIS

Estilizar a existência na presença do outro, descongelar as formas identitárias, forjar outros modos de ser, experimentar a força da multiplicidade que proporciona outros posicionamentos para o indivíduo, uma pintura de si, como anuncia o título desta dissertação que versa sobre a roupa e as ações do vestir. Modos de vestir que atraem os olhares e que estão presentes na trajetória da pesquisadora e da pesquisa, que iniciou muito antes de iniciar. Modos de vestir que incluem a produção da matéria-prima, a ação de fazer a roupa, vestir a roupa, despir a roupa, trocar a roupa. Inclui a roupa, mas também um pensar. Pensar a criação como uma invenção da vida que produz arrebatamentos e estranhamentos, maneiras de se viver. Um dispositivo mencionado por Gilles Deleuze (1996) no texto *O que é um dispositivo* e que se compõe de

Linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de brecha, de fissura, de fractura, que se entrecruzam e se misturam acabando por dar umas nas outras, ou suscitar outras, por meio de variações ou mesmo mutações de agenciamento².

Esse dispositivo, mencionado na dissertação, se refere ao conjunto de práticas que se desenvolvem na modernidade e que vão fazer surgir outras possibilidades de vida, termo nietzschiano para pensar a vida como obra de arte, desenvolvido por Michel Foucault. Inere-se que as práticas que surgem nessa época, através do *dândi*, *lumpên* e *flanêur*, são modos heterogêneos de se viver e se constituir política e esteticamente. Ou seja, estas figuras variáveis que surgem não devem ser remetidas somente à aparência, mas ao modo como se dispõem ou se apresentam dentro de uma instituição.

O dispositivo, por ser variável, não cessa de se reinventar: “conjunto multilinear, composto por linhas³ de natureza diferente. [...] traçam processos que estão sempre em

² DELEUZE, 1996, p.3.

³ O conceito de linha está entrelaçado ao conceito de subjetivação. As coisas, as pessoas, são compostas de linhas bastante diversas, e que elas não sabem, necessariamente, sobre qual linha delas mesmas elas estão, nem onde fazer passar a linha que estão traçando: em suma, há toda uma geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga etc. Vejo meu amigo Jean-Pierre me explicando, a propósito de outra coisa, que uma balança monetária comporta uma linha entre duas espécies de operações aparentemente simples, mas que, justamente, os economistas podem fazer com que essa linha passe em qualquer lugar, de modo que não sabem onde fazer com que ela passe. É um encontro, mas com quem? Com Jean-Pierre, com um domínio, com uma ideia, com uma palavra, com um gesto? Com Fanny sempre trabalhei dessa maneira: Suas ideias sempre me pegaram de surpresa, vindas de outra

desequilíbrio”⁴. Dessa maneira, esta dissertação se propôs pensar esses novos modos de se reinventar ao tomar o dandismo como disparo para a fabricação de um conjunto de práticas nas quais possam se operar outros modos de pensar a moda. “E cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir⁵, distintos dos que operam noutra”⁶.

Essas operações da moda implicam resistências e assujeitamentos, rigores que operam em prol de uma reinvenção. São traços (rápidos, lentos, vigorosos), modos de fazer artificiais e conscientes que dão vida à obra. O tecido é desenhado, construído ao corpo e traz para a superfície o modo de viver e sentir as coisas do mundo, através de elementos que ora representam, ora tentam fazer ver forças que são invisíveis. O olhar se expande, não mais se amarra aos significados prontos, e são as incertezas que motivam viver, criar e ser criação ao mesmo tempo. Uma superficialidade experimentada e sentida, mas difícil de ser explicada. Mascara o natural para embelezar-se e fazer-se simulacro que por meio de artifícios que a tornam reais.

São modos de vestir em que não há *a priori*, pois se dão nos encontros, e são nos encontros que multiplicidades podem ser produzidas. Rupturas de um modelo hegemônico que busca alternativas para abrir espaços num campo de possibilidades, onde possam se fazer presentes outros modos de olhar e fazer; criar.

Charles Baudelaire, no livro *Pintor da vida moderna*, utiliza o termo moda como sinônimo para a modernidade, ao ressaltar sua efemeridade. No seu surgimento — no final da Idade Média e início da Idade Moderna —, a moda estabelecia relações com as Artes. No século XIX, com a urbanização das cidades, os novos aparatos tecnológicos e o pensamento do homem moderno tornaram a moda uma complexa organização econômica que se iniciou através da produção da sua matéria-prima, dentro dos setores agrícolas, e passou por uma cadeia que envolvia todo tipo de beneficiamento dessa matéria-prima até tornar-se o tecido que iria produzir os artigos de vestuário. Esse

parte, de muito longe, de modo que nos cruzávamos ainda mais como sinais de duas lâmpadas. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 9).

⁴ DELEUZE, 1996, p. 1.

⁵ Deixar de ser uma coisa para tornar-se outra. Na ontologia das essências, das formas ideais, não há espaço para devir. Já na ontologia deleuziana, da multiplicidade, é o contrário. Nela não há nada que esteja totalmente formado, logo há devir. O devir só pode começar no virtual (mesmo que se atualize, que se espacialize, se moralize). Para sair do ponto, é preciso deixar-se conduzir pelas linhas fluidas gasosas da multiplicidade. É preciso perder o ponto. Devir minoritário, não se faz pela via moral. O devir vai sempre na direção inversa da tendência à estratificação, aos processos molares, à matéria-já-formada, às maiorias: devir-mulher, devir-animal, devir-molecular. O devir está sempre “entre” ou “no meio” (TADEU, 2004, p. 151-153).

⁶ DELEUZE, 1996, p. 3.

processo deu origem ao sistema que seguimos atualmente dentro da área: setor agrícola (matéria-prima) – cadeia têxtil (manufatura) – pesquisa – criação – desenvolvimento – comunicação – distribuição de produtos.

Aqui se pensa sobre modos de vestir que rompem com a espessura da pele e a torna intensa, real. Efeitos⁷ na superfície da tela, corpo forjado. Simulacro de si mesmo, para improvisações de um eu que se multiplica. Nas palavras de Roberto Machado em *Deleuze a Arte e a Filosofia*: “O simulacro, a imagem demoníaca, a imagem sem semelhança, ou que coloca a semelhança no exterior, é a diferença”⁸. Dialoga com o pensamento e a sensação e não se refere apenas à diferença (aparente) dos corpos, pois não coaduna com os modelos pré-determinados. Para alguém que se inventa personagem, ao ser tomado como simulacro, não interessa questionar se é falso ou verdadeiro, pois não é pelo juízo do certo e do errado que este se faz, mas principalmente pelo não-senso, uma vida de imaginação que, inventada, encontra a realidade pela fabulação.

O *corpus* do corpo da professora pesquisadora em moda e figurino vê no vestir uma ação para pensar o seu próprio fazer, sua didática feita de divagações, delírios, interlúdios e (inter)calações. Silêncio e disparate. *O delírio como método: a poética desmedida das singularidades*, sobre o qual falam Tania Mara Galli Fonseca e demais autores, lida com a possibilidade inventiva, uma “impregnação sensível de suas lógicas embrulhadas, bem como a conexão dos atributos relançados ao hibridismo da imanência”⁹.

São conexões heterogêneas de forças que atuam na produção de mundos impessoais através de uma “poética do desejo”¹⁰. Um olhar sensível sobre a vida, cujas tramas que se apresentam nos delírios que compõem esta dissertação, podem ser delírios da Ana, da Paola, da Rosane, da Juliane, do Samuel.

O método do delírio opera através de intercessores. Se não tiver um, há a possibilidade de criá-lo: fictícios ou reais, “potências do falso que provocam rupturas”¹¹. Operação cartográfica que abre a subjetividade para surgirem outros mundos.

⁷ Concepção deleuzeana para tratar as superfícies enquanto acontecimentos.

⁸ MACHADO, 2009, p. 49.

⁹ FONSECA et al., 2010, p. 170.

¹⁰ Ibid., loc. cit.

¹¹ Ibid., p. 171.

Enquanto a sensação é o efeito da pressão dos objetos exteriores sobre os órgãos dos sentidos, os quais, por sua vez, levam suas impressões até o cérebro, a imaginação é apenas uma capacidade de fazer permanecer estas aparências dos objetos em nossa mente, sendo a nomenclatura latina para o que os gregos chamavam de fantasia. Trata-se, portanto, do delírio do entendimento, posto que [...] o objeto é uma coisa, e a imagem ou ilusão é outra. [...] as certezas buscadas também podem limitar a complexidade da vida. [...] encharca-se com novas tramas e cores, e se joga no embate múltiplo entre o afeto, razão e fragmento inventado.¹²

Dessa maneira, nos tornamos efeitos e superfície, abertos aos experimentos, proliferações e tudo que possa surgir dessa embriaguez que escapa à produção de códigos e normas prescritos. Devaneios que produzem deslizos do eu, desmanches de sentido, terremotos que perfuram mundos, aventuras do pensamento. Afinal, parece que: “É preciso, pois, de vez em quando, saber perder-se, se quisermos aprender alguma coisa daquilo que nós próprios não somos”¹³. Não cria arte, nem ciência, mas toma elementos desses domínios para traduzir sua artesanaria. Abandonada aos livres impulsos, nada descobre, pois nada está oculto. Tudo está ali, matéria do manuseio e ações das aulas que lida com a roupa e o vestir.

Nas práticas de ensino em moda¹⁴, que lidam com os códigos estabelecidos do vestuário, costumes e hábitos podem ser retratados pela roupa e demais aparatos que a compõem e traduzem representações sociais. Dessa maneira, não só a roupa, mas o tecido da qual ela é produzida trabalham na produção dessas tipologias.

Historicamente, a produção e utilização de determinados tecidos acompanham a constituição socioeconômica de uma época. Assim, a moda trata o estilo apenas como o modo de se vestir e se portar na roupa, ou seja, carregar esses códigos prescritos ao longo da história, como fantasmas individuais.

A ação (de se vestir) nada passiva, acima de qualquer coisa, mostra como “estar na moda” pode ser a máxima da acessibilidade a determinados grupos. Desse modo, existirá a roupa que fará você se tornar “mãe de família”, “garota sexy”, “sexy sem ser vulgar”, “homem viril”, “homem elegante”, “mulher independente”... Os códigos classificatórios são intermináveis.

¹² FONSECA et al., 2010, p.177-178.

¹³ NIETZSCHE, 2011, p. 159.

¹⁴ Membro docente no curso de Moda, da Universidade Feevale, ministrando atualmente as disciplinas de Produção de Moda, Projeto de Figurino, Produção de Eventos e Marketing na Moda. Fora da instituição atua como figurinista, consultora de moda e performer.

Afinal, como fazemos as escolhas para vestirmos determinadas roupas? Uns dirão que é porque é tendência, porque saiu na última revista, no último desfile, porque a mídia "influencia", entre outros fatores. Falar dos aspectos que definem as relações sociais, tais como poder, *status* etc., parece tomar a moda como discurso já pronto e apenas reproduzi-lo. Pensar que seja apenas dessa maneira que elegemos nossos modos de se vestir parece não ser suficiente. Mas que outros modos podem ser? E que marcas sutis são essas, difíceis de se tornarem figuras capturadas por este sistema? Visto a roupa que me veste?

Para pensar o "si" da roupa, dialogo com Michel Foucault. Assim, procuro pensar o modo de se vestir como um projeto educacional que traça, com o meio social, os objetos, as coisas, as outras pessoas, seus modos de existência. O si, aqui, se veste, traveste-se de outros. Não se trata de um si fechado na sua interioridade, constituindo assim um eu essencial, mas uma multiplicidade. O que se quer dizer com isso é que, para além de vestir o que é posto como tendência, é necessário avaliar o valor (que não é monetário) que aquele modo de se vestir tem para quem o veste. Um traço singular assumido por cada um de nós.

Como eu me relaciono com a roupa não quer dizer apenas o modo como a uso. Porto-me na roupa, a roupa pode ser meu porto seguro, mas pode ser também meu abismo, meu caos. Entrar em sintonia com o que se veste, para além do que vestir significa e comunica socialmente, pode ser também experimentar. E com isso, obviamente, quebrar algumas convenções, para se permitir criar e até mesmo "errar".

Esta dissertação não versa sobre o bem vestir, ou melhor, sobre as normas¹⁵ para o bem viver, muito menos as condena. Busca, em tudo isso, modos de escapar do já instituído para pensar sobre essa ação que nos acompanha diariamente e que se considera tão importante. Ela também pode ser entendida como um trabalho de composição, e é por isso que aqui pode ser chamada de pintura. Trabalhando com a produção de imagens de moda e figurino, o tecido se torna tinta, e o corpo, tela em branco, uma analogia vulgar. Essa pintura se revela também na simplicidade diária das

¹⁵ Sistemas homogeneizantes integrados à vida prosaica das pessoas e que regulam suas realidades e suas relações. "Em *Vigiar e punir*, aprendemos que o poder só pode ser analisado nos mecanismos pelos quais faz se exercer, sendo por eles que compreendemos o modo pelo qual a sociedade define o que é certo e o que é errado, legal e ilegal [...]. A vigilância, os juízos e as punições são exercidos sobre os corpos: esse, com suas 'submissões ativas', aguardando pareceres favoráveis, encontra-se à mercê de julgamentos que o inserem ou o repelem, ejetando suas forças dos espaços políticos e das relações de poder" (ZORDAN, 2014, p. 7).

ações. Com isso, falar de uma estética da existência também nos coloca a pensar sobre as forças que motivam tal pintura. É uma ética, mas também uma estética¹⁶.

Ao ser compreendida como uma composição, me parece que se faz por encontros, linhas em sobreposições, e o que esses encontros produzem em mim e no outro. Abre-se à subjetividade, expandem-se os universos para fazer surgir outras imagens. Licença poética de todos os dias em busca do bem viver, que não está comprometida em reproduzir significados hegemônicos, mas que busca uma relação consigo mesmo. Dar valor ao que se veste, de modo que você se torne o que você é.

Para ser, trata-se também de parecer, entrar em devir com o ser, liberar vida, sem prender-se aos significados e interpretações. É só vida fluindo nas veias. Ao buscar um sentido, coloca-nos diante das representações e simulacros. Esse pensamento fez surgir o conceito de *roupa de sensação*. Um movimento de liberdade que não busca apenas reproduzir o modelo, mas torcê-lo — e dessas torções, admitir aquilo que fará surgir o estilo, o traço estilístico da sua existência.

“Superficiais em profundidade” compõe um traço estilístico que não tomará como referência nenhum modelo, mas colocará em evidência o seu modo de ver o mundo. O seu modo no mundo. Assim, as cores, texturas, volumes, formas e caimentos são tomados como traços e intensidades. Sua pintura no mundo, semelhante ao que Constantin Guys fazia com as pinturas dos costumes no século XIX.

Pouco importa a roupa em si, mas o que ela é capaz de revelar ao mundo e capaz de produzir. Ser desejante do mundo e das coisas ao seu redor. Esse artista não nasce com estilo. Ser inacabado, aposta no exercício de si sobre si mesmo, no qual a combinação entre esforço e técnica será produto de uma ascese¹⁷ que está no corpo, por meio de um trabalho diário — e por isso, uma postura ética.

¹⁶ Pensando a estética com Hume de Deleuze: “A estética é a ciência que considera as coisas e os seres sob essa categoria do poder ou da possibilidade. Um belo homem em prisão perpétua é o objeto de juízo estético, não somente porque seu vigor e seu equilíbrio, características próprias do seu corpo, estão separadas de um exercício atual e são apenas imaginados, mas porque a imaginação se apaixona então por suas características próprias” (DELEUZE, 2012, p. 57). Exemplificando, pôde-se pensar no gosto, entendido como fruto da imaginação e, por isso, uma regra. Distinção que reflete a paixão a sua maneira e abre-se ao mundo da cultura e das suas imagens. A estética da existência — conceito dialogado por Francisco Ortega no livro *Amizade e estética da existência em Foucault*, a partir do pensamento de Michel Foucault —, está desvinculada dos problemas morais. Trata-se de “conceber um modo de vida para o qual o Bem e o Bom não se contradigam” (ORTEGA, 1999, p. 11). Ou seja, por meio de escolhas da existência, resistir às exigências impostas dentro de determinado grupo para criar as suas próprias, o seu modo de se conduzir.

¹⁷ Nietzsche, no seu livro *A genealogia da Moral*, questiona o que é um ideal ascético? Como possível resposta ele dirá que é uma construção imaginária. O ideal ascético é como uma lei imposta para colocar limites. É um produto da internalização dos instintos. Para Paola Zordan, “O asceta se auto-flagela e sacrifica a si mesmo porque infligir dor é seu único prazer. Cruel consigo, expia o horror da

Esse trabalho diário também é um repetir-se, mas não no sentido de reproduzir-se e reproduzir um modelo de modo automático. Repetir, aqui, é a própria construção do estilo. Exprime uma singularidade visível microscopicamente através dos pormenores, um não-sei-quê, inclassificável. A sensação como algo que não cabe na linguagem e que, por isso, a torna impessoal e assignificante e produz deformações do corpo. Uma força invisível, mas também visível. Uma expressão do interior no exterior, se formos pensar com Oscar Wilde, mas que carrega o mundo consigo e, por isso, possui uma leveza.

Aqui, a sensação não localiza, se sente. Uma aprendizagem informe, pois não se trata de lidar com formas já dadas, mas de compor outras formas. As formas prontas são usadas para torcer o que já existe, e isso pode ser notado quando se produz uma roupa. Você faz a roupa da mesma maneira sempre, você usa a roupa da mesma maneira sempre. Mas ela sempre fica diferente. É a única coisa que poderia ser.

Pensar uma pintura de si, um ver através das sensações, um exercício do olhar que nos torna cuidadosos, demasiado humanos, por isso mais fortes e afirmativos. Prover um projeto educacional que se faz nas aparências e que se torne capaz de fortificar o espírito¹⁸. Sendo assim, renuncia ao juízo dos modos de fazer já processados para experimentar outros procedimentos.

Para Tomás Tadeu, que escreve *Um plano de imanência para o currículo*: “O juízo organiza o corpo. O juízo fixa o corpo. O juízo finaliza o corpo. O corpo como obra acabada”¹⁹. Para isso, toma as palavras de Antonin Artaud, que berrava: “O que tem que se acabar é com o juízo de Deus”²⁰. O juízo é entendido como a “palavra de ordem suprema”²¹ que congela qualquer possibilidade de experimentação, de proliferação de ideias. Ao submeter tudo a um “critério transcendente” nada cria, apenas

natureza no êxtase do inevitável tormento. Seu trunfo é a insistente disciplina, vitoriosa na agonia” (ZORDAN, 2010, p. 8). “O ideal ascético se orienta por algo a ser atingido além, sob preceitos aquém do que o corpo no momento exige. Não sofrer é nada esperar. Não esperar é saber que tudo volta. Ser desesperado é amar o fado doloroso como ele é, adorar a pureza contaminada do eterno retorno e as afecções variadas de cada volta dada pela mesma paixão. Por isso, um ideal é uma criação anti-natural que procura nos proteger da vida mesma, essa que degenera. Para sair do ciclo de sofrimento, amar o fado mesmo que ele seja insuportável e sabendo que ele voltará, somente transformando o horror do fado em arte. Surge então a exigência do auto-disciplinamento, da vigilância não contemplativa: a superação. Uma ascese não idealizada, um agir rigoroso necessário para superar o ressentimento. Por que não, uma geologia das paixões?” (ZORDAN, 2010, p. 9).

¹⁸ O espírito, nesta dissertação, tem a ver com a alma.

¹⁹ TADEU, 2004, p.168.

²⁰ TADEU, loc. cit.

²¹ Ibid., p. 201.

reproduz. Por isso, “no lugar do juízo de Deus, a imanência” torna-se proposta para um exercício de composição.

Através de seu legado, a moda pode multiplicar seu fazer na ótica da educação. Entretanto, para vê-la se proliferar, talvez seja preciso inventar outros modos de pensá-la. Complexa é a teia que se tece junto a ela. As prescrições da moda ao longo da história, que colocam em xeque-mate um bem vestir, a mídia e suas normatizações e regras do vestir, de modo algum são invalidadas. Não se trata de dualismo ou oposição, mas uma outra maneira para pensar a moda/modo de vida, enquanto dispositivo que inventa outras imagens vitais para criação de saberes e fazeres.

A fim de amplificar as possibilidades de entendimento, repete-se: **que marcas sutis são estas que nos compõem e que podem nos envolver, se entrecruzar e que são difíceis de desembaraçar?** Este é o problema que surge da necessidade de pensar sobre a ação do vestir e que envolve conseqüentemente a roupa, não para significar, mas sim, movimentar o pensamento para perceber o que pode surgir.

A roupa e a ação de vestir são tomadas por esta dissertação como fabricantes de fluxos que não mais se prendem aos códigos e significados, mas na repetição diária do vestir, torna-se algo imanente à vida, impregnada de outros²², de tudo aquilo que nos invade. Com isso, a repetição pode ser tomada como meio de criar um traço estilístico para aquilo que se pensa e se faz. Nas sutilezas, pormenores repetidos e pormenores tomados como excessos produzem-se diferenças que não necessariamente são diferenças de natureza. São marcas sutis, praticamente imperceptíveis, que no caso desta dissertação, na tela em branco do corpo, se sobrepõem em camadas de tecido.

Sendo assim, não interessa para esta pesquisa os tipos da moda que são determinados pela própria dinâmica do mercado e que, por isso, são dominantes, tais como “o estilo” *lady like*, *boho chic*, *sexy*, *activewear* — isso apenas para citar alguns dos exemplos disponíveis. Entretanto, interessa na medida em que os pequenos vazamentos — pormenores que estão dentro desses modelos hegemônicos — podem se configurar como uma micropolítica da moda, dos modos de vida, da existência. Por isso, deseja as artesanias da forma para com ela operar.

Entre esses vazamentos, sabe-se que mudar de roupa não é mudar de existência. Por isso, no dandismo, encontra-se uma possibilidade para pensar um modo de vida que

²² A definição de outro, aqui, é tratada pela autora desta dissertação a partir dos estudos realizados. Desse modo, outro pode ser entendido como o novo, a novidade, a surpresa, o inesperado, a possibilidade, a transformação, a experimentação, o nosso estar no mundo. Essa trama louca de devires que é a própria vida.

conjuga o mundo através da sua aparência. Se entre nós e o mundo há uma imensidão de coisas, de imagens que nos integram 24h por dia, como podemos descrever quem somos nós? Sendo assim, se crê que não haja um eu essencial. Em cada um de nós habita uma multidão, e esta mesma multidão nos compõe diariamente. Nossa aparência, nossos humores, modos de pensar e agir se multiplicam. E é por isso que nunca somos os mesmos.

Esta dissertação, que se desenvolve com os autores da Filosofia da Diferença, vê o campo da moda como dispositivo para operar alguns conceitos: *roupa de sensação*, *toilette do pensamento* e *pinturas de si*, em que se destacam: (1) O dandismo como disparo para pensar uma coexistência da aparência e modo de vida como um exercício afirmativo da vida, tal como a estética da existência em Michel Foucault e na vida como obra de arte em Friedrich Nietzsche; (2) O conceito de *si* em Michel Foucault para operar com o conceito inventado de *pintura de si*, pintura sem tinta (da roupa, ação do vestir e se conduzir em meio à vida); (3) Performance *Fluxo e refluxo*, realizada pela primeira vez em 2010, ainda aluna da especialização em Pedagogia da Arte nesta instituição, para pensar a produção da subjetividade e representação, bem como a possibilidade de desconstrução dos códigos da moda através dessa experimentação; (4) A oficina *Esquizo-escrita do figurino*, realizada pela primeira vez em 2012, quando participante do projeto *Escrileituras, ler e escrever em meio à vida*, que lida com a possibilidade de pensar processo de criação para trazer uma autoria ao que se faz. Performatiza a ação do vestir em sala de aula, através de experimentos com tecidos, em que se percebem os conceitos de multiplicidade e repetição se movimentarem; (5) Performance *Bodyarn*, que coloca em movimento os conceitos estudados nesta dissertação que pensa a trama humana, subjetividade e processos de subjetivação através de um entrelaçamento têxtil da ação; (6) Wally Salomão, que deu vida e leveza a esta dissertação, que está presente nos delírios, pela beleza da sua existência e de seus textos, que fabulam um outro modo de escrever.

Outros desdobramentos surgiram a partir do terceiro e quarto intercessores e configuram as aulas experimentais da disciplina de Produção de Moda e Projeto de Figurino, que através da construção de imagens de moda, performances e construção de personagens, experimenta variações de temas para pensar a ação do pensar, representar, criar e experimentar a si mesmo, dentro dessas construções. Dessa forma, a criação dos conceitos só foi possível pela intervenção dos intercessores desta dissertação.

Criaram-se conceitos para dar conta das ações e paixões, daquilo que se faz. Foi um modo de pensar e conhecer aquilo que se faz, muito talvez do que seja o veredito nietzschiano: “você não conhecerá nada por conceitos se você não os tiver criado, isto é, construído numa intuição que lhes é própria: um campo, um plano, um solo, que não se confunde com eles, mas que abriga seus germes e os personagens que os cultivam”.²³

Com as ferramentas conceituais dos autores supracitados, nos colocamos a pensar as marcas sutis que se esboçam na superfície do corpo através do pensar-fazer educação, da vida em sala de aula, da professora de Produção de Moda e Projeto de Figurino, das consultorias de imagem — que nas vivências do próprio corpo, busca uma relação consigo mesma, através de estratégias estilísticas que criem uma estética do pormenor. Uma pintura sem tinta, que cria na superfície da pele sensações. *Roupa pintura de sensações.*

Dessa maneira, no contexto da sala de aula, é possível inventariar as atividades, as oficinas, os processos, as criações, efeitos, atividades em movimento que nunca cessam de cessar. Ações que colocam em movimento quem pesquisa. Assim, tenta-se dar conta, em alguma medida, desse liame que compõe a subjetividade na moda e na produção dos modos de vida, pois é no corpo que se dá essa subjetividade. Somos aquilo que nos acontece e aquilo que fazemos e sentimos.

Sendo assim, esta dissertação se mantém na superfície, se faz pela produção de superfícies. Através de experimentação, operar por montagem e desmontagem, antropofagia e deglutição. Observar as ações que buscam aproximações com os autores desta linha de pesquisa em Filosofias da Diferença e seu modo de pensar para criar meios de desconstruir os modelos hegemônicos de representação, produzindo outros sentidos, novos arranjos (da roupa e do vestir).

²³ DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 14.



DELÍRIO-PANO

Sopros de vento movem os panos e a vida se agita.

O sangue canta nas pernas.

Pinceladas têxteis.

Efeitos de pano.

Trama da tela.

Jogo de dobras.

Pele viva. JORRA!

DANDISMO E A INVENÇÃO DO ESTILO

Francisco Ortega, ao expor seu pensamento sobre a estética da existência no livro *Amizade e estética da existência em Foucault*, irá trazer estudos que apontam, no Renascimento inglês, a ideia de “noção de si como algo que deva ser criado”²⁴, como um período de “fabricação de si” devido as suas transformações. Esse pensamento parece ir ao encontro da etimologia da palavra moda, que pode ser entendida como produtora de modos de vida, maneiras de viver.

Esses modos de vida se constituem a partir da criação de novos valores éticos e morais, novos costumes, hábitos e condutas que irão se desdobrar em outras possibilidades de vida. Trata-se de uma autoconstituição ético-estética que transforma a existência através das atividades do dia a dia, criando outras dinâmicas para a vida. Mostra ainda a ideia de autoformação, tratando a modernidade como período que cria condições que possibilitam pensar a noção processual de si de modo semelhante à antiguidade clássica.

Na Antiguidade, a vontade de ser um sujeito moral, a busca de uma ética da existência eram principalmente um esforço para afirmar a sua liberdade e para dar à sua própria vida uma certa forma na qual era possível se reconhecer, ser reconhecido pelos outros e na qual a própria posteridade podia encontrar um exemplo.²⁵

Na moda, essas estruturas ganham força a partir do final da Idade Média e início da Idade Moderna, no Renascimento da Europa Ocidental, quando se tem a preocupação com a diferenciação e individualização em relação ao coletivo e à sazonalidade, criando trajes para cada estação do ano. É no início da Idade Moderna que a nobreza tem suas roupas copiadas pela burguesia.

Do movimento da moda, surge a necessidade de rápida renovação criando novos modelos sociais. Isso se deve “à passagem de uma sociedade estática de camadas a uma sociedade dinâmica de classes”²⁶, o que dá origem a um “indivíduo auto-estilizado”. Georg Simmel, no livro *Filosofia da Moda e outros escritos*, concorda com esse pensamento ao dizer que:

²⁴ ORTEGA, 1999, p. 98.

²⁵ FOUCAULT, 1984, p. 282-283.

²⁶ ORTEGA, op. cit., p. 97.

Constituía antes um emaranhado de múltiplas e díspares relações entre indivíduos, numa incessante interação de uns com outros, inseridos, por seu turno, em estruturas superindividuais mais amplas — o estado, o clã, a cidade, a família ou o sindicato —, que afinal não passam de cristalizações dessa interação, embora possam obter uma real autonomia e contrapor-se ao indivíduo como poderes estranhos e externos, simultaneamente tutelares e opressores.²⁷

Esse indivíduo “auto-estilizado”, de certo modo, se reinventou dentro das estratificações sociais urbanas. Por não se deixar levar por uma conduta geral ou regras impostas, criou suas próprias regras e seu modo de vida. Esses modos de vida vão além dos aspectos culturais normatizados e além das regras morais, produzindo novos agenciamentos e reorientando aqueles que se dispõem nesses espaços.

Entretanto, é essa mesma moda que, pelo fato de se tornar, no século XIX, “filha da revolução industrial e da máquina a vapor”²⁸, também se torna muito mais substantivo que verbo, muito mais objeto que ação. Sendo “coisa” (ou mercadoria), compromete-se muito mais com um sistema comercial. Com isso, gosto e consumo têm outra ênfase — o lucro. Esse movimento nos afasta da estilística da existência almejada, que busca na moda (verbo) — que requer ação — a autoconstituição e o desenvolvimento de si, que resiste e reinventa outras maneiras viver, um modo de desprender-se de si mesmo em busca de certas autonomias.

Essa maneira de viver, na Grécia Antiga, se constituía a partir da prática de exercícios (físicos, práticas de meditação etc.) que possibilitavam a relação de si para consigo e, conseqüentemente, para com os outros, já que ao se conhecer, poderia governar-se e exercer certo governo sobre os outros. Isso incluía a relação com o trabalho e com a própria vida: conduzir o estado, a casa, a alma, a consciência. Era um modo de se desenvolver através de um trabalho árduo e lento, que poderia levar uma vida inteira. A roupa também, como exteriorização de si — que implica, através de relações subjetivas, o seu modo de se dispor no mundo —, é pensada não como mero invólucro, mas como uma prática, uma relação de si para consigo.

[roupa-figurino-sensação]

Na origem, a palavra figurino deriva da palavra figura, *figere de* origem latina, que significa dar forma, moldar, re-apresentar; ou ainda fingir, falsear, parecer ser. Diz

²⁷ SIMMEL, 2008, p. 11.

²⁸ SOUZA, 1987, p. 12.

respeito a uma ficção, ou seja, um produto da imaginação. Uma representação dos costumes, da vida. Vista isoladamente, a palavra perde sua potência, como no poema *O caso do vestido* de Carlos Drummond de Andrade, que nos conta: “O vestido, nesse prego, está morto, sossegado”²⁹. O figurino é também a roupa e, assim como tal, só assume seus múltiplos sentidos junto ao corpo e junto à cena, sendo produtor de uma *artesanía* fabricada.

A ficção aparece como o inabitual, o insólito, o que não tem relação com este mundo nem com este tempo – o outro de todos os mundos, que é sempre distinto do mundo. Mas ao mesmo tempo em que nos retira do mundo, nele nos coloca novamente. E nós o vemos então com outro olhar, pois a realidade criada na obra abre no mundo um horizonte mais vasto, ampliado.³⁰

O figurino produz a artificialidade da aparência para a construção de uma realidade imaginativa, através das “afecções do espírito”³¹. O figurino e a roupa, tanto nos espaços cênicos fechados do cinema, teatro, novela quanto nos espaços abertos dos modos de se conduzir no mundo, ajudam na realização da obra, tornando real o irreal ao criarem possibilidades de se vivenciar o mundo. Assim, “A realidade fictícia, funda-se na sua irrealidade, mas nem por isso deixa de ser real. Ao contrário, seu grande poder de fingir, de enganar, pode ser bem mais real do que a realidade”³².

Dentro desse pensamento sobre a roupa, moda e também figurino para contextualizar a ação do vestir, este último surge como algo mágico, roupa-mágica, artefato figurativo que implica o que a imagem ou a cena quer representar, estabelecendo relação com os outros elementos que compõem a imagem/cena: iluminação, cenário, entre outros. É, por exemplo, o que ocorre quando se desenvolve um projeto que lida com a representação de uma determinada época. Se formos projetar um recorte da juventude londrina nos anos 60 e 70 dentro de uma determinada trama, é exigido que se reapresentem em cena tais características estéticas de suas personagens e passagens de tempo, se o gênero, a ideologia do grupo teatral em questão trabalhar com teatro de representação.

Embora o teatro, nesse exemplo, lide com a ideia de representação, o figurino nesse caso produz suas torções ao não estar lidando com peças de vestuário originais de época, mas busca aproximações para uma composição plástica. O espírito que o veste

²⁹ DRUMMOND, 1985, p. 157.

³⁰ LEVY, 2011, p. 25.

³¹ Espírito aqui é entendido como mente, conforme nota de tradução disponível no livro *Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana* (DELEUZE, 2012, p. 9).

³² LEVY, op. cit., p. 26.

também se difere. Não o veste da mesma maneira, não sente a roupa da mesma maneira, abrindo espaço para a licença artística do figurinista e seu processo de criação, que se dá por catalogação, montagens e desmontagens, arranjos e composições do que pode ou não funcionar em cena a partir dos espaços, tempos, características físicas e psicológicas que se deseja reproduzir.



Figura 4: Espetáculo *Love me do* – Ensaio para composição dos figurinos.

Já no teatro pós-dramático³³ há um desprendimento dessa organização. Passa a operar não mais por uma narrativa linear que conta uma história com início, meio e fim, mas por fragmentos de estados de espírito, sentimentos estéticos e repetição de ações em que não cabe, talvez, usar o termo representar, pois não há um compromisso em reproduzir o real. É a própria realidade que está em jogo no palco.

Esses estados de espírito de que se fala são observados em produções de diversos dramaturgos do final do século XIX e início do século XX: Antonin Artaud, Samuel Beckett, Qorpo Santo (este último pensando regionalmente), entre outros. No teatro pós-dramático, também se sente a dificuldade de tratar o arranjo estético das roupas como figurino (vinculado à ideia de representação), por isso é tratado como *roupa de sensação*, conceito desenvolvido ao longo desta dissertação.



Figura 5: Cenas do espetáculo *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*.

³³ Lehmann explica que o teatro pós-dramático tem origem nas vanguardas do final do século XIX e início do XX — especialmente em nomes como Gordon Craig, Antonin Artaud, Alfred Jarry, Gertrude Stein, Bertold Brecht, entre outros — e aparece de vez a partir dos anos 1970 e 1980, com o florescer da cultura das mídias. Alguns dos diversos exemplos do pós-dramático citados pelo teórico alemão são grupos como o Performance Group⁵¹, de Richard Schechner (1934-) — que vai originar o Wooster Group em 1980, ambos nos Estados Unidos; o catalão La Fura Dels Baus⁵² e o francês Théâtre du Soleil; dramaturgos e diretores de vanguarda, como o alemão Heiner Müller (1929-1995) e o estadunidense Richard Foreman (1937-); e encenadores hoje fundamentais na cena contemporânea, caso do inglês Peter Brook (1925-), do canadense Robert Lepage (1957-) e, especialmente, Robert (ou Bob) Wilson (1941-) — que, tendo como característica principal produzir um teatro calcado em imagens mais do que em narrativas lineares, é citado por Lehmann em quase todo o livro como um dos “pontas de lança” do conceito do teatro pós-dramático (FOLETO, 2011, p. 49).

Embora se observem essas duas possibilidades para a realização de um figurino, reconhece-se que em ambos os casos, eles têm o poder de transformar pessoas e de lidar essencialmente com emoções. Por isso, se conecta ao pensamento da roupa refletindo (ou representando) a produção de um modo de vida, real ou fictício, a partir do modo de quem o veste e se torna ator no próprio modo de estar em cena, dentro ou fora da vida. Assim, o figurino, através das suas cores, volumes, texturas, caimentos, é percebido como um movimento em potência, uma multiplicidade, que não se repete.

Gilles Deleuze, no livro *Lógica da sensação*, ao mostrar um corpo humano em todos os seus estágios e analisar detalhadamente a obra de Francis Bacon, questiona: “Como sinto que posso tornar essa imagem mais imediatamente real para mim?”³⁴ Bacon, através da sua pintura, coloca o corpo do homem fora dos subterfúgios. Corpos mutantes que não cessam de se transformar pela intensidade de seus traços.

A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. [...] A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação.³⁵

Ao tratar da *pintura e sensação*, a figura é forma sensível referida à sensação: “ao mesmo tempo eu me torno na sensação e alguma coisa acontece na sensação, um pelo outro, um no outro”³⁶. É o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é aquilo que é pintado, “permeabilidade dos corpos, pele das coisas”³⁷ e que nem sempre é possível de ser traduzido, senão pelas sensações.

Nas palavras de Georges Didi-Huberman ao expressar suas ideias sobre a pintura em seu livro *A pintura encarnada*, seriam como “efeitos de pele”³⁸ produzidos pela intensidade do pincel na tela. Enquanto para o autor são produzidos pela pintura, aqui são produzidos pela roupa, pelos tecidos. Atividade des-subjetivante, que tem o sujeito como possibilidade de transformação, que não se trata de uma decomposição, mas composição para pensar e criar novas possibilidades de vida.

Uma transformação de substâncias e uma dissolução das formas, passagem ao limite ou fuga dos contornos, em benefício das forças

³⁴ DELEUZE, 2007, p. 46.

³⁵ Ibid., p. 62.

³⁶ Ibid., p. 42.

³⁷ ZORDAN, 2012a, p. 4.

³⁸ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 48.

fluidas, dos fluxos, do ar, da matéria, que fazem com que um corpo ou uma palavra não se detenham em qualquer ponto preciso. Potência incorpórea dessa matéria imensa, potência material dessa língua. Uma matéria mais imediata, mais fluida e ardente do que os corpos e as palavras. [...] Os gestos e as coisas, as vozes e os sons, são envolvidos na mesma ‘ópera’, arrebatada nos efeitos cambiantes de gagueira, de vibrato, de trêmulo e de transbordamento.³⁹

Quando Didi-Huberman fala em dar a ver a carne: “encenar o corpo a corpo, por assim dizer, do olhar e de seus objetos de eleição”⁴⁰, entende-se que uma pintura é real, pois trata-se de uma realização, um desdobramento de algo, pelo exercício da imaginação.

Deleuze e Didi-Huberman falam em ser afetado por forças e pela sensação de experimentar e vivenciar o mundo. Por isso, quando pensamos numa pintura realizada pela roupa junto ao corpo, nenhum desses pontos de vista é descartado. Também não é uma operação por analogia, pois se acredita que nos pintamos para o mundo, e a roupa torna possíveis e visíveis as forças capazes de nos colocarem em sintonia e/ou resistência em relação ao mundo.

Isso talvez possa ser mostrado pela moda conceitual que trabalha com uma grande valorização da imagem e expressa uma maneira de pensar e interpretar o mundo por meio de formas, cores, volumes e texturas. Nessa linguagem conceitual, o corpo das modelos, juntamente com a roupa, serve como suporte expressivo, por vezes assignificante, que assume um poder de difundir ideias, valores, linguagens e provocar sensações.

A moda conceitual assume características para além do seu aspecto funcional e comercial. Ao ser transgressora e experimental, permite diversas conexões com as artes, principalmente através da sensação e da produção de sentidos. “A superfície do corpo é vivida como imagem e como sensação ao mesmo tempo, sendo a sensação uma qualidade interior que surge no corpo quase simultaneamente à afecção experimentada no exterior (imagem selecionada pela percepção)”⁴¹.

³⁹ DELEUZE, 1995, p. 57 apud TADEU, 2004, p. 175.

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 10.

⁴¹ ZORDAN, 2012b, p. 5.



Figura 6: Gareth Pugh – Spring 2015⁴².

Gareth Pugh, na Figura 6, é um estilista que produz volumes escultóricos a partir do tecido. “Como motivos, o pictórico adota panos e os véus, cobre a nudez das peles e desvenda corpos inacessíveis, cheios de pregas sombrias e movimentos dramáticos, cujo foco de visão se dá nas bordas”⁴³. Impossível de ser nomeado, lida com o fascínio do irreal.

Há ainda que mencionar a moda comercial, aquela pronta para ser usada e atrelada a atributos de funcionalidade, conforto e decoração. Ao deparar-se com o trabalho de produção de imagens de moda publicitárias, por exemplo, sente-se a necessidade de mostrar/sentir o toque do tecido através da imagem. Na impossibilidade de tocar, imaginamos o toque da seda, do veludo, do brocado. Imaginamos o que a pessoa na imagem faz, como está se sentido. Diferente do contato direto com a roupa e o que ela é capaz de produzir em nós.

Desse modo, em ambos os casos, as forças invisíveis que tentamos tornar visíveis na pintura também estão presentes aqui. Pelo toque, pelo cheiro, pelas dobras que o tecido produz no corpo, pela pressão que ele exerce na pele, quando a roupa está justa demais, ou ainda pela imaginação. Difícil de ser determinado e classificado,

[...] esse corpo só carrega sensação se estiver vazio de pertencimentos e não ser de alguém ou de alguma coisa, pois a sensação só passa pelo corpo em devir, o delírio de uma multidão, de um bando, de um povo, nunca de um eu, somente algo ou alguém que seja vários.⁴⁴

⁴² Fonte: before you kill us all inc. Disponível em: <http://www.casadosino.com.br/divulgacao/biblioteca_maio2009/diferenca_repeticao_guia_leitura.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2015.

⁴³ ZORDAN, 2012b, p. 7.

⁴⁴ Ibid., p. 6.

Tanto na produção de imagens de moda quanto de figurino, o que se vê é construído e mediado pela imaginação. São truques de iluminação, cenários, poses, maquiagens, roupas, acessórios, entre outros artefatos, utilizados para tornar real aquilo que é ficção. Mentiras no sentido wildiano, que confundem o que é e o que não é real.

Mas não seria este o próprio movimento da vida? Fazer-se visível para se mostrar, já que a realidade real não existe e o que vemos é mediado pela nossa imaginação? A verdade acontece através dos olhos, mas não apenas através deles, ela é intensa. O corpo que dá vida à roupa a faz brilhar em seus múltiplos sentidos. Criando vida ela confessa, dá um depoimento sobre quem a usa.

O poeta Carlos Drummond de Andrade acredita que: “O vestir sabiamente influi no ser e no acontecer... Somos por dentro o que confessamos por fora, revelando gostos e preferências. A roupa não é só o cartão de visita, é carta aberta para ser lida até por analfabetos”. Assim, a roupa pode ser entendida como uma “escrita de si”, como um modo de colocar-se sob os olhos do outro, uma confissão.

A pintura “Eu como expectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido”⁴⁵, uma pintura produtora de sensação, tem o foco na pele: “instaura uma realidade no saber de substratos, no ‘vai por baixo’; por outro lado, ela fundamenta uma verdadeira arqueologia dos sentimentos que se alimenta no superficial, do que ‘vai por cima’”⁴⁶. Eis que surge o detalhe, a captura pelo detalhe, que é difícil de ser capturado pela linguagem, pois vem como ondas que desnorream, uma singularidade capaz de fazer ver a invisibilidade de um corpo. Didi-Huberman, na tentativa de descrever esse arrebatamento, profere:

O detalhe... o efeito de pano, para mim intensivo, pânico, vertiginoso, daquela espécie de mancha vermelha fascinante que escoa, que escapa da almofada (da frasqueira de costura) e que despenca na paisagem verde liquefeita.⁴⁷

Fausto Viana, em seu livro *Figurino teatral: As renovações do século XX*, traz o estudo de diversos dramaturgos importantes para o meio, e entre eles, Adolphe Appia, cujo pensamento muito nos interessa. Ele dirá que:

As paixões humanas são eternas — eternamente as mesmas; os costumes não fazem mais do que colocá-las superficialmente, como a forma de um vestuário que nos indica uma época. Mas alma que se oculta neste vestuário não tem data; a alma é humana simplesmente.⁴⁸

⁴⁵ DELEUZE, 2007, p. 42.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 10.

⁴⁷ Ibid., p. 58.

⁴⁸ VIANA, 2011, p. 15.

Embora haja uma linearidade histórica ao tratar o vestuário de determinada época, isso não isenta o movimento da alma que é atemporal, descontínuo e que se move em busca do novo. Com isso, entende-se que o retorno de um vestuário se dará pela repetição dele ao longo da história. Entretanto, essa repetição nunca se dará da mesma maneira. Produz variações provocadas pelo tempo e cultura em geral, e pelas relações singulares estabelecidas com quem usa e fabrica, cada um à sua torção, a sua maneira.

Segundo Gilles Deleuze em *Empirismo e Subjetividade e o Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*: “É preciso que o espírito seja afetado. Por si mesmo, em si mesmo, o espírito não é uma natureza, não é objeto de ciência”⁴⁹. Na criação de hábitos, costumes, gostos e crenças, buscamos estratégias para nos reinventarmos e darmos vivacidade às nossas vidas.

Dessa necessidade, podemos pensar na roupa não apenas como expressão⁵⁰ de uma época, mas como uma expressão de si, uma assinatura, um estilo, a transmutação de um corpo, noutro corpo. Corpo como “superfície de inscrição”⁵¹ (que se manifesta através da roupa, das tatuagens, das cirurgias plásticas, educação sexual, do suor, da maquiagem etc.), que tem na “escrita de si” uma reivindicação de autoria, uma ética, sendo esta uma prática que opera sobre si mesmo, mas que implica também efeitos⁵² num outro, não sendo uma busca por um eu interior, mas por espaços de fruições e trocas. Trata-se de um corpo produzido, fabricado, atravessado por diversas tecnologias que o tornam de fácil reconfiguração, ao qual se podem atribuir novos usos.

Michel Foucault, no texto *Tecnologias do eu*, cita que essas tecnologias implicam em alguma forma de modificação nos indivíduos, seja nas habilidades que desenvolvem, seja nas suas atitudes.

⁴⁹ DELEUZE, 2012, p. 10.

⁵⁰ Para Gilles Deleuze, a expressão é uma forma constitutiva de saber “identificar a máquina coletiva semiótica que constitui regimes de signos” (MACHADO, 2009, p. 164).

⁵¹ Enquanto Gilles Deleuze irá tratar das artes da superfície, ou efeitos de superfície, em *Lógica do Sentido*, Michel Foucault irá tratar da superfície de inscrição. O primeiro, ao falar de efeitos de superfície, busca apresentar a ideia de acontecimento. Para Foucault, esta é toda uma discussão do enunciado. “Se você não constituir uma superfície de inscrição, o não-culto permanecerá não visível” (DELEUZE, 1992, p. 114). Tratará a superfície não como oposição à profundidade, mas à interpretação, quando sugere que se experimente em vez de interpretar. Gilles Deleuze, em parceria com Félix Guattari, também tratará desta oposição: “Chega! Você me cansa! Experimente ao invés de significar e de interpretar (e antropologizar)! Encontre você mesmo seus lugares, suas territorialidades, seu regime, sua linha de fuga! Semiotize você mesmo, ao invés de procurar em sua infância acabada e em sua semiologia de ocidental!” (DELEUZE & GUATTARI, 2012a, p. 96).

Permitem aos indivíduos efetuar por conta própria ou com ajuda de outros, certo número de operações sobre seu corpo e sua alma, seus pensamentos, conduta e qualquer modo de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmo com o fim de alcançar certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade.⁵³

As tecnologias estudadas pelo autor supracitado e o modo como eram operacionalizadas podem ser observadas quando Fausto Viana apresenta o entendimento de Adolphe Appia sobre o corpo. Nele, pode-se perceber a aproximação com o pensamento grego estudado por Michel Foucault:

O corpo humano para ele tinha um valor muito especial: era um instrumento capaz de fazer o homem revelar o que possuía de mais elevado, de mais espiritual. Um artista teria de fazer de seu corpo um instrumento a favor da beleza. Se assim fosse, esse esforço seria perceptível também na obra de arte, produzida por este artista. A beleza, no entanto, não é esta que estamos acostumados a lidar hoje em dia, de padrões discutíveis pelo vínculo comercial que tem.⁵⁴

Appia, dramaturgo que viveu na modernidade entre a segunda metade da década do século XIX e primeira do século XX, procurava trazer a beleza da existência, dos movimentos da alma para sua criação. Acreditava num rigor da alma que se traduzia na plasticidade dos seus espetáculos e depositava no corpo esse exercício transformador. Acreditava também que o homem poderia “aprender pelo amor, pela sublimação”⁵⁵ para, dessa forma, criar outras maneiras de proceder.

A arte a beleza caminhariam, na opinião de Appia, de mãos dadas para elevar o homem à espiritualidade, na qual ele poderia se transformar em um ser humano melhor. [...] A beleza do artista não estaria na sua graça física, mas sim, no esforço de produzir sua arte com uma finalidade maior, edificante.⁵⁶

Acredita-se que nos movimentos de Appia, o que pode estar em questão é uma criação de si em que o figurino, a alma e corpo não se dissociam, mas coexistem para criar movimentos semelhantes aos movimentos da vida, por isso se fabrica uma vida artista. Como uma paixão, o figurino aviva a alma e torna a roupa e os gestos obra de arte. A roupa impõe suas formas ao artista e o artista as conjuga, impondo suas maneiras

⁵³ FOUCAULT, 1990, p. 45, tradução nossa.

⁵⁴ VIANA, 2011, p.17.

⁵⁵ Ibid., loc. cit.

⁵⁶ Ibid., loc. cit.

através dos gestos à roupa, ou seja, a roupa contém o artista e ele contém a roupa, através de uma relação de força que faz surgir os duplos⁵⁷ de si.

Ao se tratar da modernidade, com Michel Foucault, no texto *O que são as luzes*, há o encontro com o lampejo do que poderia ser a invenção do estilo, quando o autor comenta que “a modernidade se distingue da moda que apenas segue o curso do tempo”⁵⁸. A partir dessa afirmação, já identificamos o estilo como uma maneira de se construir, que está para além do vestir, mas produzir novas mentalidades.

O dispositivo “das luzes”, fruto da modernidade, aparece e fabrica combinações do sério com o frívolo na produção dos modos de vida e a aparência produz ecos capazes de criar e/ou fabricar outras imagens, que remetam às “dobras” da existência, que inventam novas possibilidades de se viver. Uma relação para consigo que não exclui pontos de resistência, metamorfoses.

Gilles Deleuze, no seu livro *Foucault*, irá tratar das *quatro dobras*,

[...] quatro pregas de subjetivação — tal como os quatro rios do inferno. A primeira concerne à parte material de nós mesmos que vai cercada, presa na dobra: para os gregos, era o corpo e seus prazeres, os *aphordisia*; mas para os cristãos, será a carne e seus desejos, o desejo, uma modalidade substancial completamente diferente. A segunda dobra é a da relação de forças, no seu sentido mais exato; pois é sempre segundo uma regra singular que a relação de forças é vergada para tornar-se relação consigo; [...] A terceira dobra é a do saber, ou a dobra da verdade, por constituir uma ligação do que é verdadeiro com o nosso ser, e de nosso ser com a verdade, que servirá como condição formal para todo saber, para todo conhecimento: subjetivação do saber que não se faz da mesma maneira entre os gregos e entre os cristãos, em Platão, Descartes ou Kant. A quarta dobra é o próprio lado de fora, a última: é ela que constitui o que Blanchot chamava de uma “interioridade de espera”, é dela que o sujeito espera, de diversos modos, a imortalidade, ou a eternidade, a salvação, a liberdade, a morte, o desprendimento...⁵⁹

Ao refletir filosoficamente sobre a atualidade e definir a modernidade como uma “passagem da humanidade para seu estado de maioridade”, em que “[...] cada um é

⁵⁷ O duplo como obsessão dos estudos de Michel Foucault, surge nesta pesquisa, mas não é aprofundado. No entanto, Gilles Deleuze irá dizer que “o duplo nunca é uma projeção do interior, é, ao contrário, uma interiorização do lado de fora. Não é um desdobramento do Um, é uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente. Não é a emanação de um EU, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim (“trata-se de mostrar como o Outro, o Longínquo, é também o mais próximo e o Mesmo”). É exatamente como a invaginação de um tecido na embriologia ou a feitura de um forro de na costura: torcer, dobrar, cerzir...” (DELEUZE, 2005, p. 105)

⁵⁸ FOUCAULT, 1984, p. 341.

⁵⁹ DELEUZE, 2005, p. 111-112.

responsável de certa maneira por esse processo do conjunto”⁶⁰, conhecer-se a si mesmo implica uma ação individual e coletiva. O autor reconhece o “esboço do que poderia se chamar de atitude de modernidade”⁶¹. Ou seja, encara a modernidade como uma atitude prática, um modo de vida, e não como apenas como um período histórico.

Por atitude, quero dizer um modo de relação que concerne a atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns: enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa. Um pouco, sem dúvida, como aquilo que os gregos chamavam de *ethos*.⁶²

Para pensar uma composição de estilos, convocamos o dandismo. Foucault irá reconhecer o dândi a partir do pensamento que nos coloca em contato com a pintura dos personagens contemporâneos de Charles Baudelaire, através dos croquis de costumes. O autor nos diz que para Baudelaire,

[...] a modernidade não é simplesmente forma de relação com o presente; é também um modo de relação que é preciso estabelecer consigo mesmo. A atitude voluntária de modernidade está ligada a um ascetismo indispensável. Ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam; é tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura: é o que Baudelaire chama de acordo com o vocabulário da época, de “dandismo”⁶³.

O dândi dos séculos XVIII e XIX pode até ser remetido a uma figura frívola e vulgar, como alguém que se preocupa em demasia com a aparência. Entretanto, esta constituição ético-estética do sujeito compõe as problemáticas dos últimos trabalhos de Michel Foucault. “O dandismo não é sequer, como parecem acreditar muitas pessoas pouco sensatas, um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física”⁶⁴, mas pode se pensar na possibilidade de, através da aparência, expressar e afirmar seu modo de vida, como uma “dobra” da alma que cria algo novo a partir de algo que já existe, uma espécie de “culto de si mesmo”⁶⁵.

Aos olhos de Charles Baudelaire, o dandismo, é, pois, “ginástica destinada a fortificar a vontade e a disciplinar a alma”⁶⁶. Dessa forma, não há como pensar a

⁶⁰ FOUCAULT, 1984, p.341.

⁶¹ Ibid., loc. cit.

⁶² Ibid., p. 342.

⁶³ Ibid., p. 344.

⁶⁴ BAUDELAIRE, 1996, p. 52.

⁶⁵ Ibid., p. 53.

⁶⁶ Ibid., loc. cit..

subjetividade ética sem relaciona-la à resistência e as relações de poder. O dandismo foi uma linha que escapou às estruturas molares do século XIX.

O escritor Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (Oscar Wilde) foi uma dessas figuras célebres que encantou a sociedade londrina do século XIX. Longe de reproduzir os modelos da época, o escritor era admirado pela sua excentricidade, beleza ao se expressar na sua obra. Da ascensão da sua carreira ao envolvimento com escândalos, tratou “a arte como a suprema realidade e a vida como uma mera ficção”⁶⁷ e tornou a sua pessoa um mito. No período que esteve na prisão sozinho e sob condições humilhantes, fez aquela condição degradante lhe parecer justa e necessária de ser suportada como algo para a própria transformação ética do seu caráter, uma “espiritualização da alma”⁶⁸. Por isso, não se tratava de lamentar, nem de negar sua condição.

Pois assim como o corpo é capaz de absorver toda espécie de coisas, tanto as mais vulgares e impuras quanto aquelas que um sacerdote ou uma visão tenham purificado, convertendô-as em atividade ou força, no movimento de belos músculos e na moldagem da carne mais delicada, nas curvas e cores do cabelo, das pálpebras, dos olhos, assim também a alma possui funções nutritivas e pode transformar em nobres sentimentos e paixões elevadas coisas que seriam por si mesmas, baixas, cruéis e degradantes. E, mais ainda, pode encontrar nelas suas mais grandiosas formas de afirmação e muitas vezes revelar-se com mais perfeição através daquilo que pretendeu denegrir ou destruir.⁶⁹

Ao pensar nessas fissuras (éticas e estéticas) produzidas por um modo de vida, Gilles Deleuze, no texto *A vida como obra de arte*, numa entrevista sobre seu livro *Foucault*, explica que resistir é um modo de travar uma relação de força consigo, que produzirá outros modos de subjetivação⁷⁰.

Trata-se de "duplicar" a relação de forças, de uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder. [...] Não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de *regras facultativas* que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida [...]⁷¹

⁶⁷ WILDE, 2011, p. 78.

⁶⁸ Ibid., p. 82.

⁶⁹ Ibid., 2011, p. 83.

⁷⁰ “O mundo é feito de superfícies superpostas, arquivos ou estratos. Por isso, o mundo é saber.” (DELEUZE, 2005, p. 128). A subjetivação no livro *Foucault* são esses saberes atravessados por linhas de força, que produzem as dobrás. Um fora dentro, que é um dentro fora. Uma existência entrelaçada do visível e do enunciável é o que nos mantém vivos, pulsantes, mas é também um flerte com a morte.

⁷¹ DELEUZE, 1992, p. 127, grifo do autor.

O dandismo parece colocar em prática esse movimento de liberdade, já que nas palavras de Charles Baudelaire, eles serão caracterizados como a oposição e a revolta aos estados de coisas dadas e estabelecidas no seu tempo, valores com os quais parecem não se identificar e que, por isso, criam seus próprios valores, singularizando-os. “[...] são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje de combater a trivialidade”⁷².

Ou, ainda, o que Ortega⁷³ irá falar nos estudos foucaultianos sobre o dandismo: “na presença da diferença, o indivíduo tem pelo menos a possibilidade de sair de si”, e desta forma encontrar um modo de operar através de máscaras, voltando-se para fora⁷⁴ e não mais para dentro. Mesmo sendo esta, uma escolha, por vezes, espontânea e em não conformidade com valores vigentes, não se excluía o rigor e o cultivo de outros determinados valores.

Ao tratar este tema, reconhecemos o dandismo como uma “instituição” que pela “impetuosidade e independência próprias de seu caráter”⁷⁵ resiste a um determinado modo de vida empoadado dos séculos XVIII e XIX e inventa outra maneira, outra composição, outra escrita de sua existência. Tem na vestimenta a “dobra” do seu modo de vida, constituído pelos seus valores e crenças.

O dandismo, uma instituição aparentemente vaga, possui suas próprias leis, tão rigorosas quanto qualquer outra. Entende a *toilette* como um cuidado que vai além do corpo. Trata-se de um rigor sobre o corpo que não está em acordo com uma prática de dominação, o que faz do dândi um amante da vida, um artesão de si.

O dandismo, ao contrário, brinca com a regra e, contudo, respeita-a ainda. Sofre com ela e dela se vinga quando tem de cumpri-la; invoca-a quando dela consegue fugir; domina e é dominado, alternadamente: Duplo e móvel caráter! Para jogar esse jogo é preciso ter a seu serviço todas as levezas que fazem a graça, tal como os matizes do prisma, ao se reunirem, formam a opala.⁷⁶

⁷² BAUDELAIRE, 1996, p. 54.

⁷³ ORTEGA, 1999, p. 100.

⁷⁴ *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, livro de Tatiana Salem Levy, apresenta o conceito de fora em torno da arte, mais especificamente a literatura para Blanchot. Nesse sentido, considera-se importante esclarecer que o *fora* não se encontra fora deste mundo. Não se trata de um fora “além” ou “aquém” do nosso, mas este próprio mundo “desdobrado em sua outra versão” (LEVY, 2011, p. 26). O desdobramento é a sua exteriorização e exige que abandonemos as nossas certezas para fazer surgir este *outro* do qual a autora fala. Para Foucault (leitor de Blanchot), o pensamento do fora é um “pensamento que se mantém fora de toda subjetividade” [...] (LEVY, 2011, p. 60). Sem sujeito atribuível, o “eu” alcança a impessoalidade do “neutro”. Nesta dissertação, este fora permite fazer aparecerem as máscaras do *dândi*, *flanêur* e *lumpén*, operadas por Charles Baudelaire, conforme se apresenta no capítulo *Galeria de tipos*.

⁷⁵ BAUDELAIRE; BALZAC; AUREVILLY, 2009, p. 13.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 131.

Segundo Oscar Wilde, em sua obra *De Profundis e outros escritos do cárcere*, composta pelas cartas escritas ao seu amante enquanto estava na prisão: “O artista está sempre buscando um modo de vida no qual a alma e o corpo sejam uma coisa só, indivisível, em que o exterior seja a expressão do interior e a forma revele tudo. Tais modos existem e não são poucos”⁷⁷. Por isso, entende-se o estilo como uma inventividade que pode ser um desvio de uma determinada tradição, de um determinado costume, uma vida artista que encontra nela mesma os impulsos para sua criação.

A verdade na arte não é a correspondência entre a ideia essencial e a existência acidental, não é a semelhança entre a forma e a imagem, ou entre a forma refletida no espelho e a própria forma em si; não é o grito que ecoa no vale entre as montanhas, nem o poço de águas prateadas que refletem a imagem da lua para a lua, ou a imagem de Narciso para Narciso. A verdade na arte é a união da coisa com ela mesma, o exterior tornando-se a expressão do interior; a alma revestida da forma humana, o corpo e seus instintos unidos ao espírito.⁷⁸

Em decorrência desse enfoque, ter estilo pode ser apontado como uma subversão ou transgressão por não se estar de acordo com um conjunto de normas e regras dominantes. Há uma abertura — e talvez resida aí o fato de o estilo poder ser a antítese da moda —, pois enquanto a segunda passou a prever um conjunto de regras e condutas que produzem uma determinada maneira de viver (prescrita num manual do “bem viver”), o estilo parece romper com essa linha dura que segmentariza e serializa os corpos e a produção de modos de vida através de “kits de perfis-padrão”⁷⁹, para deixar recriar outros modos de viver e oportunizar outros mundos. Ao invés de buscar o tipo já pronto disponível na vitrine: tipo-punk, tipo-rocker, tipo-clássico, tipo-hippie, entre tantos outros, busca-se um modo de vestir que traduza o seu próprio modo de viver.

Sabe-se que o estilo no campo da moda, atualmente, está ligado a construções a partir de “fórmulas” e “leis”, do que pode e o que não pode, dos jogos de certo e errado, que ditam modos de se vestir para as mais diversas ocasiões. Esse modo de prescrever estilos está ilustrado nos livros, nos cursos de consultoria de estilo, em programas de TV e campanhas publicitárias, que determinam atributos para compor: o estilo “*femme fatale*”, o estilo “descolado”, entre outros tipos.

⁷⁷ WILDE, 2011, p. 89.

⁷⁸ Ibid., p. 89-90.

⁷⁹ ROLNIK, 1996, p. 1.

Entretanto, o estilo discutido nesta dissertação não trata dessas estereotípias de estilo, ao entender que esse modo de se conduzir “pelo outro” está mais para práticas de sujeição do que produção de modos de subjetivação, levando em consideração uma constituição ético-estética dos indivíduos. Juliane Tagliare Farina e demais autores do artigo intitulado *A construção social do presente: ética, estética e política* explicam:

No contemporâneo, o sujeito tem a chance de exercer um poder de escolha, que lhe dá a ilusão de uma liberdade, mas, na verdade, essa escolha precisa se dar entre incontáveis formas já definidas por modos capitalísticos de existir. Ele exerce, muitas vezes, a liberdade da imitação, ou da apropriação de discursos e práticas que o conectam à realidade estabelecida e o fazem pertencer a um universo estereotipado.⁸⁰

Com Marcel Proust, escritor do início do século XX, Gilles Deleuze parece exercitar o pensamento do estilo como criação de rupturas. Na sua obra *Proust e os signos*, Deleuze fala do estilo na literatura como algo novo que se cria a partir de fragmentos. "Quando Proust compara sua obra a uma catedral ou a um vestido, não é para defender um logos com bela totalidade, mas ao contrário, para defender o direito ao inacabado, às costuras e aos remendos"⁸¹. A ideia de obra aberta e inacabada faz emergir uma anarquia de signos, ou melhor, nas palavras do autor, uma "multiplicidade". Assim pode ser a roupa: obra aberta inacabada, "segunda pele" de possibilidades, que não cessa de se recriar.

Pierre Restany, no livro *Hundertwasser: o pintor rei das cinco peles – O poder da arte*, nos mostra a teoria das cinco peles proposta pelo artista e pintor Friedensreich Regentag Dunkelbunt Hundertwasser. Essas cinco peles, então, compõem múltiplas dimensões do ser humano, nas quais se incluem: a primeira pele sendo a epiderme; a segunda pele, a vestimenta; a terceira pele, a casa; a quarta pele, as relações sociais e familiares; e a quinta pele, a humanidade e a natureza. Isso nos coloca a pensar que somos compostos por um sistema plural, multiplicidades de peles, sempre em transformação, no qual há uma relação entre o interior e o exterior para a construção subjetiva dos indivíduos.

⁸⁰ FARINA et al., 2010a, p. 297.

⁸¹ DELEUZE, 2010, p.153.

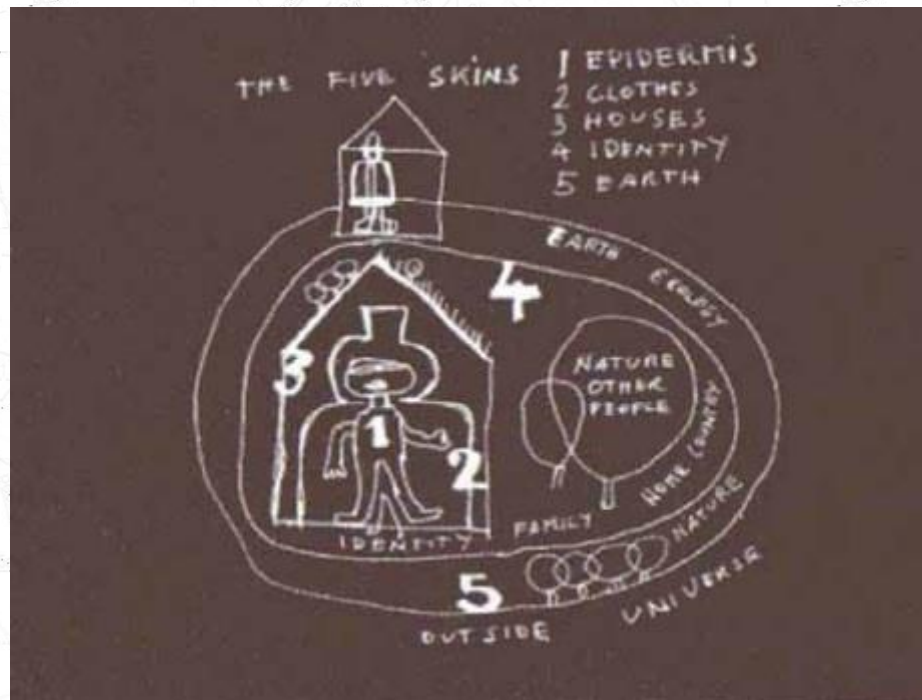


Figura 7: Espiral de Hundertwasser⁸².

No tocante à segunda pele, Restany nos conta que Hundertwasser fabricava suas próprias roupas, sapatos e chapéus. Esse artista via a roupa para além do invólucro do corpo, mas visibilidades do homem no mundo. Assim, a costura era a subjetividade visível desse indivíduo. Faz a crítica ao anonimato proposto pelo uniforme, ao dizer que se trata de uma renúncia da sua segunda pele criativa. Tal como os *hippies* e *punks*, que usavam a roupa para imprimir o estilo do seu modo de vida em relação à massa homogênea, era esse artista em busca da sua alteridade.

Embora Tomaz Tadeu, ao traçar *Um plano de imanência para o currículo* escreva também sobre estilo (na escrita), torna-se fácil a sua transposição para pensar o estilo estudado nesta dissertação. A partir de Gilles Deleuze, o autor nos mostra que o estilo “está mais para desagradar do que para agradar”⁸³. Por isso, está “muito mais ligado à política do que à estética”⁸⁴, a ponto de não buscar convencer, mas provocar “sentimentos estéticos”⁸⁵.

Ao pensar em sentimentos estéticos provocados pela moda, deparamo-nos com uma imagem de um desfile do estilista Alexander MacQueen do ano de 2001, quando a coleção *Voss* traz no encerramento do evento uma modelo fora dos padrões

⁸² Fonte: Restany, 1999, p. 1.

⁸³ TADEU, 2004, p. 170.

⁸⁴ Ibid. loc. cit.

⁸⁵ Ibid., p. 169.

hegemônicos de beleza (Fig. 8 à esquerda), nua, presa a uma máscara e tubos de respiração. Essa imagem, originariamente criada pelo artista Joel Peter Witkin, em 1983, e intitulada *Sanitarium* (Fig. 8 à direita), traz as características do trabalho do artista, que lida com composições de diferentes tipos de pessoas e se utiliza da dor, da morte e dos prazeres para retratar a vida em cena.



Figura 8: *Sanitarium*⁸⁶.

Esse pensamento parece concordar com as palavras escritas por Rosane Preciosa, em seu livro *Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*: “Há provavelmente demasiado estilo naquilo que escapa ao classificável, que dá visibilidade a outros referenciais em nossa existência”⁸⁷. Um desassossego, um desequilíbrio, que rompe com um modo de pensar pré-determinado e identificado. Algo de difícil tradução e que nos inquieta, que nos reveste de sensações para “liberar dos retratos a pose que grampeou a alma”⁸⁸.

A partir desse pensamento, somos conduzidos ao que se viu ao longo da segunda metade do século XX, quando uma proliferação de estilos de vida eclode devido à não conformidade com o *status quo*. No entanto, o mesmo estilo que resistia aos valores do seu tempo, constituindo-se ética e esteticamente de outras maneiras, logo é capturado pelos sistemas econômicos, transformado em produtos *prêt à porter*⁸⁹ e comercializado em largas escalas, através de um “banquete” *self service*.

⁸⁶ Fonte: <<http://marziomartel.blogspot.com.br/2010/10/looking-beyond-fashion-alexander.html>>.

⁸⁷ PRECIOSA, 2010, p. 67.

⁸⁸ Ibid., loc. cit.

⁸⁹ Nota roubada do livro *Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis* de Cristiane Mesquita: “Expressão apropriada do inglês *read to wear* — que significa ‘pronto para usar’ — cunhada pelos empresários franceses Jean-Claude Weil e Albert Lempereur, em 1948. Refere-se à produção em escala industrial das confecções” (MESQUITA, 2004, p. 28).

No texto *Movimentos das identidades e subjetividades na produção de modos de vida*, discute-se o mito da identidade, em que Suely Rolnik trata de alertar sobre “sistemas de modelização”, quando há um modelo institucional ou cultural determinado a ser seguido. Esses modelos, além de reduzirem as possibilidades de vir-a-ser, acabam reproduzindo modelos estereotipados, impossibilitando o surgimento de novos modos de vida, novos arranjos para a existência.

O surgimento desses padrões (de comportamentos, modos de vestir etc.) está vinculado às relações de poder e formação de identidades, que agem de acordo com a órbita do mercado. Quando o poder age no interior dessas práticas, que não são apenas sociais, mas no âmbito da subjetividade, temos o que Michel Foucault denominou “microfísica”. Ou seja, é na interioridade das práticas cotidianas, no consumo corriqueiro, nas vivências diárias, que ocorrem as identificações e classificações de certos parâmetros.

Por isso, interessa aqui o estilo como certa autonomia, que cria “efeitos de ressonâncias”⁹⁰. Um estilo que não marca significações, mas estilizações, traços, esboços que criam diferenças⁹¹ e não se fixam em identidades. Um “devir menor” que não está arraigado a uma estrutura formal, a uma representação, mas que podem ser intensidades produzidas na superfície a provocar outros modos de individuação.

Observamos, com isso, que o estilo transborda a ideia da roupa, mas tem nela uma dobra da existência, das crenças e valores éticos e morais, uma vontade de ruptura ética. Ou o que Michel Foucault irá dizer na obra *A hermenêutica do sujeito*, quando na aula de 6 de janeiro de 1982 irá falar das relações entre subjetividade e verdade: “uma espécie de dandismo moral, afirmação-desafio de um estágio estético e individual intransponível”⁹². Na aparência, na atitude, no modo de agir e pensar, transformarem-se de modo a possibilitar que outros mundos possam ser criados, tal como o dândi, que nas regras sociais do seu tempo, produz rupturas, mas nunca rompe completamente com a regra, apenas lida com ela ao seu modo.

⁹⁰ DELEUZE, 2010, p. 159.

⁹¹ Para Gilles Deleuze, “sem multiplicidade (heterogênea) não haveria criação, invenção, produção do novo e do imprevisível” (TADEU, 2004, p. 138). Diferenciar-se de si mesma que está no centro do processo de produção do novo. Sem diferenciação não existe criação (TADEU, 2004, p. 139), é preciso que o processo (e não a coisa criada, não o seu resultado, não o seu produto) se repita incessantemente. É preciso que haja repetição. Sem repetição não há diferença, embora pareça um paradoxo, pois não se trata de repetir a mesma coisa, do já formado, também não é cópia nem duplicação. A repetição, nesse vínculo indissolúvel com a diferença, está, ao contrário, na “origem” mesma da renovação do fluxo, da vida. A filosofia da diferença não busca se ocupar de definições, pois a partir do momento que assim o fizer, estará operando de forma identitária, essencialista.

⁹² FOUCAULT, 2006, p. 16.

Do mesmo modo que se torna importante pensar o estilo dentro dessa trama, o conceito de “cuidado de si” em Michel Foucault encontra um conjunto de técnicas de si que tem a escrita de si como ferramenta transformadora. O cuidado de si é “uma espécie de agulhão que deve ser implantando na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência”⁹³. Uma forma de vida que nos coloca em constante atenção com o que se pensa e o que se passa em nosso pensamento. Uma maneira de estar no mundo de se relacionar consigo mesmo e com os outros.

O cuidado de si requer ação. “Ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos”⁹⁴. Dessa maneira, o cuidado de si

[...] tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em receitas que eram refletidas, desenvolvidas, aperfeiçoadas e ensinadas; ele constituiu assim uma prática social, dando lugar a relações interindividuais, a trocas e comunicações e até mesmo a instituições; ele proporcionou, enfim, um certo modo de conhecimento de e elaboração de um saber.⁹⁵

A elaboração desse saber compreende um conjunto de práticas nas mais diferentes funções, seja no ser-mãe, ser-dona-de-casa, ser-estudante, ser-professor que, inclusive, podem ser desempenhadas pela mesma personagem e estabelecem um “jogo de trocas com o outro e de um sistema de obrigações recíprocas”⁹⁶. A subjetividade aqui é a própria variação metamorfoseante e direito à diferença, que não dá espaço para o sujeito, pois este está sempre em vias de se fazer, sempre em formação. “Dupla potência da subjetividade: crer e inventar”⁹⁷, na qual a vida “se multiplica e se diferencia para dar à vida as singularidades, conseqüentemente às verdades que essa acredita dever à sua resistência”⁹⁸.

A crença só é possível a partir de uma coleção de impressões de imagens, um conjunto de percepções, empirismo que constitui a subjetividade. Se o sujeito se constitui na crença (no dado), ele reflete e se reflete. Seleciona o que lhe interessa e transforma numa outra coisa.

⁹³ FOUCAULT, 2006, p. 12.

⁹⁴ Ibid., p. 14.

⁹⁵ Id., 1985, p. 50.

⁹⁶ Ibid., p. 59.

⁹⁷ DELEUZE, 2012, p. 100.

⁹⁸ Id., 2005, p. 102.

[...] a subjetivação, a relação consigo, não deixa de se fazer, mas se metamorfoseando, mudando de modo, a ponto de o modo grego tornar-se uma lembrança bem longínqua. Recuperada pelas relações de poder, pelas relações de saber, a relação consigo não para de renascer, em outros lugares, em outras formas.⁹⁹

22 Forma de vida ativa que, embora pretenda “obedecer ao princípio da racionalidade moral”¹⁰⁰, não vai contra a natureza humana e contra o mundo dos instintos, dos desejos, da carne e do corpo, negando a vontade de vida, mas é a própria vontade de vida. Com isso, pensamos que se desde o início da civilização, o ato de vestir nos acompanha, como não dar a esse ato a importância de ação formadora, ou de constituição de subjetividade e possibilidade de experimentação de si?

Para isso, esta dissertação experimenta a palavra moda enquanto verbo e substantivo. Verbo que quando no ato de vestir, observa a ação de fabricar, produzir uma autoconstituição, uma estilização da própria vida, e substantivo quando a partir do que se veste faz os movimentos da alma serem pintados na superfície do corpo. Sobre esse conceito,

O si não é reduzível a uma vestimenta, a uma ferramenta ou posses. Deve ser procurado no princípio que permite utilizar tais ferramentas, um princípio que não pertence ao corpo, mas a alma. É preciso inquietar-se com a alma – essa é a principal atividade do cuidado de si. O cuidado de si é o cuidado com a atividade, e não preocupação com a ama enquanto substância.¹⁰¹

Por isso, a escrita de si em Michel Foucault é convocada aqui como uma das práticas de si estudadas pelo autor, que pensa nos modos de produção de si vinculados a uma estética da existência. Nas relações do sujeito com a verdade, invoca-se o modo como ele se produz. Entretanto, cabe indagar: o que é o si para Foucault? O que Foucault entende por sujeito da verdade? Como se produz uma estética da existência? Quais são os outros modos de ser em relação à moda?

O si nada tem a ver com o eu, tratado pelas teorias psicanalíticas¹⁰². O si, na teoria de Michel Foucault, tem a ver com a alma. As artes de si, ou a escrita de si é

⁹⁹ DELEUZE, 2005, p. 111.

¹⁰⁰ FOUCAULT, 2006, p. 13.

¹⁰¹ FOUCAULT, S/D, p. 7.

¹⁰² Gilles Deleuze, no livro *Empirismo e Subjetividade: o tratado da natureza humana em Hume*, profere que a natureza humana, ao ter suas impressões, produz ideias e associa ideias pela imaginação para produção de crenças vivas. Esse liame de coisas produz o eu. Assim, o eu não se define pela identificação consigo próprio, mas se define por ser plenamente constituído na experiência. Para Hume, o “eu” é um fluxo de sensações, de imagens em formação, intensidades em formação. Já o si

entendida como "movimentos interiores da alma"¹⁰³, quando pensamento e vida não se separam e, por isso, corpo e alma coexistem.

A partir desse conceito, a verdade exterior ao sujeito — de que fala Michel Foucault — parece não requerer, nem impor um manual. Trata-se de um deslocamento da verdade transcendental para uma verdade imanente, por isso se constitui na própria dinâmica da vida, na prática de exercícios e cuidados com a própria alma, e pode ser utilizada como ferramenta produtora de subjetividades. Contudo, pode ser também reguladora ao prescrever aquilo que pode ser entendido como verdade ou não, ou aquilo que define algo como sendo o que é.

Na moda, o discurso do que é tendência é tomado como um modo de legitimar o que é verdade, através de um modo de se vestir, um posicionamento do que pode e o que não pode. Assim, modelos são tomados como referência a serem seguidos. Entretanto, ao tomar essa verdade como algo passível de ser transformado, transfigurado e variado, se permite traçar rupturas nos modos de representação. Desse modo, verdades aqui não serão necessariamente cópias ou reproduções, mas produção de algo que pode ser inventado a partir do que já existe.

Ao pensar que se o que a gente não inventa não existe, a verdade pode ser uma realidade que, mais do que um compromisso com o real (inventado), trata-se de um compromisso com o novo. A única realidade é a das aparências, “subverter a filosofia da representação significa afirmar os direitos dos simulacros reconhecendo neles uma potência positiva, dionisíaca, capaz de destruir as categorias de original e cópia”¹⁰⁴. No paraíso artificial das aparências, tudo é possível de ser transformado e inventado pela imaginação, tornando a vida, antes de tudo, uma quimera:

Um pedaço de tecido dobrado como poncho, os transformava num gaúcho dos pampas. Uma casaca recuperada numa loja de roupas usadas e por que não seriam um aristocrata tão verdadeiro quanto os outros? Um vestido tubinho, uma maquilagem, e as louras não eram

em Michel Foucault, no texto *As técnicas de si*, fala de um conjunto de técnicas que faz com que os homens se compreendam como são, através de “operações sobre seus corpos e suas almas, pensamentos e condutas [...]”. Nesse mesmo texto, Michel Foucault, ao trazer a análise da *epimeleisthai* questiona: “qual é esse si do qual deve se cuidar e em que consiste esse cuidado [...]? [...] Si é um pronome reflexivo, daí sua significação dúbia. Auto quer dizer ‘o mesmo’, mas remete também à noção de identidade. Esse segundo sentido permite passar da questão ‘o que é esse si?’ a outra: ‘a partir de qual fundamento encontro minha identidade?’” (FOUCAULT, 1994, p. 6). Para isso, é preciso prestar atenção às nuances da vida e detalhes cotidianos, através de um trabalho de vigilância que diz respeito tanto à alma quanto ao corpo.

¹⁰³ FOUCAULT, 1983, p. 142.

¹⁰⁴ MACHADO, 2009, p. 48.

todas Marilyn? Já que a vida era apenas imaginária, perseguir o imaginário não era alcançar a verdadeira vida?¹⁰⁵

Enquanto Michel Foucault trata da escrita, esta dissertação faz da roupa e da ação do vestir uma ética que se coloca a dizer a verdade sobre si mesmo, uma confissão perante outro. À medida que confessa, se modifica, se constitui, se transforma e também cria espaços de experimentação, cujo tempo e espaço se recriam. Logo, a verdade aqui é passível de ser refeita, recriada a qualquer tempo.

Fazer da vida uma obra de arte, fazer da vida um espetáculo, nada tem a ver com os movimentos narcísicos do “eu”. A arte expressa o corpo do artista. A expressão do artista é um afirmador da diferença, da multiplicidade do mundo. O artista é um grande criador de valores, transvalora e dá sentido próprio a sua vida. Torna sua existência bela pelos seus hábitos, seu modo de pensar e de falar, o que faz dessa mesma existência uma condução política, que implica relações com os outros.

Na antiguidade, a vontade de ser um sujeito moral, a busca da ética da existência eram principalmente um esforço para afirmar a sua liberdade e para dar à sua própria vida uma certa forma na qual era possível se reconhecer, ser reconhecido pelos outros e na qual a própria posteridade podia encontrar um exemplo.¹⁰⁶

A elaboração da sua própria vida como uma arte pessoal não estava ligada a um conjunto de regras impostas, ou seja, não se tratava de práticas coercitivas, mas uma prática de liberdade pessoal, que por isso mesmo exigia, sobretudo, que se conhecesse a si mesmo. Assim como a arte, não faz julgamentos, expressa os sentidos¹⁰⁷. Faz de si arte para tornar-se melhor. Essa relação consigo não correspondia a uma moral (cristã), mas uma ética do bem viver regulada pelas relações sociais, que buscava uma estética da existência, sendo que esse sujeito se constituía a partir das suas escolhas, numa produção de camadas invisíveis, mas produtoras de linhas visíveis do dispositivo.

¹⁰⁵ BOLLON, 1993, p. 75.

¹⁰⁶ FOUCAULT, 1984, p. 282-283.

¹⁰⁷ O sentido, em Gilles Deleuze, se opõe a significação, e pode ser tratado ainda como a potência do paradoxo. “A lógica do sentido é toda inspirada de empirismo; mas, precisamente, não há senão o empirismo que saiba ultrapassar as dimensões experimentais do visível, sem cair nas Ideias e encurralar, invocar, talvez produzir um fantasma no limite extremo de uma experiência alongada, desdobrada” (DELEUZE, 2011, p. 21). Mostra como as significações podem ser abaladas e indica caminhos para se pensar a partir dos sentidos. Mostra que a partir dos estoicos, é possível pensar que no corpo ocorrem os efeitos de superfície. Com isso, o “eu” não se torna suficiente para determinar um significado. Dessa maneira, só a partir dos sentidos é possível fazer tal apreensão e produzir para si seus próprios significados.

A arte de viver, como uma "micropolítica", resiste e transforma os estados de dominação em "práticas de liberdade". Com isso, acredita-se que a roupa, a moda e a ação do vestir "impõem" um disciplinamento¹⁰⁸, mas este não atua em prol de uma hierarquização, de uma ordem ou adestramento. Há sim, uma abertura de espaços para experimentação, mudanças e movimentos de escape das identidades.

Essa disciplina parece ter seu auge através da ascese. Os ideais ascéticos são discutidos por Friedrich Nietzsche em seu livro *A genealogia da Moral* através de "[...] uma dura e serena renúncia feita com a melhor vontade, está entre as condições propícias à mais elevada espiritualidade, e também entre as suas conseqüências mais naturais [...]"¹⁰⁹. Portanto, o encontro com o rigor ascético também parte de renúncias ao tratar da estilística da existência.

Para tanto, porém, não é proposto um método, um adestramento, mas certas "maneiras" de tecer as ideias de modo que se convertam na ação de pintar uma tela sem tinta, pois é principalmente no corpo que ocorrerão essas interferências. O corpo-tela recebe a força daquilo que o reveste. Olha-se para o corpo, olha-se para as roupas e aquilo que se pode obter delas. As misturas de roupas, de acessórios, maquiagens, cortes de cabelos operam como diagramas na composição de uma pintura viva, encarnada, que produz variáveis na pele, modos e maneiras de criar harmonias e desarmonias do vestir.

Nessas maneiras, "Não há transcendência, o céu não é sua meta, não há mais acima ou abaixo, mas um fundo infinito, horizontalidade plena, superfície, derme sensível onde passam todas as intensidades caóticas em vias de se atualizar"¹¹⁰, num campo de possibilidades para pensar uma possível estilística da vida, que se transforma continuamente, pois vê a moda como um sistema aberto e permeável nas suas interações com o mundo e que concentra sua força nos artifícios da imaginação e da aparência, pensando a crítica baudelairiana ao elogiar a moda e a maquiagem.

¹⁰⁸ Uma das ideias essenciais de *Vigiar e punir* é que as sociedades modernas podem ser definidas como sociedades "disciplinares", mas a disciplina não pode ser identificada como uma instituição nem como um aparelho, exatamente porque ela é um tipo de poder, uma tecnologia que atravessa todas as espécies de aparelhos e instituições para reuni-los, prolongá-los e fazê-los convergir, fazer com que se apliquem de um novo modo (DELEUZE, 2005, p. 35). Essas disciplinas são discutidas no Projeto de Pesquisa *Aparelhos disciplinares: poética, micropolítica e educação*, coordenado pela Profa. Dra. Paola Zordan, do qual também faço parte.

¹⁰⁹ NIETZSCHE, 2009, p. 94.

¹¹⁰ ZORDAN, 2014, p. 120.



DELÍRIO-PELES QUE NÃO ME VESTEM MAIS

6:30 PM.

Atrasada para vida na importante e difícil tarefa de se vestir.

No tecido da pele, outros tecidos se inscrevem.

Nas roupas que não habito mais, desconheço.

Das partes que não me compõe, refaço.

Renasço.

Sobras!

Sobram tecidos que ao mesmo tempo faltam.

Amontoado poli. Polivinílico. Poliacrílico. Poliéster. Fibras sintéticas. Artificiais. Polímero resistente.

Alifático. Semi-aromático. Polilático. Tereftalato. Da (poli)condensação. Composição. Estér dimetílico.

Etilenoglicol.

Massa molecular Unitária: 192.17

1

9

2

.

1

7

Corpo fabricado. Série reproduzida. Multiplicada. Multiplicidade. Complexa. Molecular.

Brim sintético. Cetim e crepe sintéticos. Lycra sintética. Microtule sintético. Oxford sintético. Lã sintética. Veludo sintético. Viscose sintética.

Sin-T-ético ético ético ético ético ético.

De pois, xadrez, listrado,

amarelo, azul, vermelho

Elos bordados, estampados, pintados, drapeados. Elástico. Esticado, liso amassado, enrugado pelo atrolho do armário, guarda tudo, guarda a vida da falta de tempo de organizar.

GALERIA DE TIPOS

A sociedade ocidental do século XIX é conhecida como estruturada, organizada e segmentarizada. Regula-se por um conjunto de normas e condutas que guiam e conferem valor à vida privada e são regidas pela burguesia. Presa a normas e regras de conduta, tem seu individualismo¹¹¹ enfraquecido pelo fato de não se voltar para si, ou seja, “as relações de si para consigo não são desenvolvidas”¹¹². Ao passar por uma reforma urbana e introduzir não apenas o que foi chamado de avanços industriais e tecnológicos, ela passa também por uma revolução de costumes e hábitos que acompanharam as renovações da civilização moderna.

Todos esses acontecimentos tornam esse século um divisor de águas, que incluem: “O advento da burguesia e do industrialismo, dando origem a um novo estilo de vida; a democracia, tornando possível a participação de todas as camadas no processo, outrora apanágio das elites”¹¹³. Tais acontecimentos tornam esse período um complexo novelo cultural que faz emergir, inclusive, uma “galeria de tipos sociais”¹¹⁴, a partir da qual nos colocamos a pensar sobre a produção dos modos de vida.

Nessa revolução, entretanto, a sociedade moderna calcada em alguns avanços reforça moralismos através da figura do burguês. É dentro desse contexto que investigamos a estética de alguns “tipos”. Imaginam-se esses personagens como corpos imaginários¹¹⁵, forças ou um modo de visualizar a existência desse “outro” mundo.

Juntamente com o traje, outros signos podem servir de marcadores do lugar ocupado pelo sujeito, e denotam um “investimento de si”: os tipos de acessórios que acompanham o traje; o corte e o penteado do cabelo; o perfume usado; a postura corporal; a maneira como se porta dentro daquele ambiente; as pessoas com quem conversa durante um evento; os assuntos que conversa; o modo como fala; aquilo que bebe e come; o jeito de beber e comer; e até mesmo o meio de locomoção pelo qual chegou a determinado local.

¹¹¹ O individualismo em Michel Foucault não pode ser confundido com nenhum tipo de egoísmo, pois voltar-se para si mesmo requer um trabalho sobre si que sempre envolverá o outro. Trata-se de uma postura ética nos modos de se conduzir.

¹¹² FOUCAULT, 1985, p. 48.

¹¹³ SOUZA, 1987, p. 22.

¹¹⁴ SIMMEL, 2008, p. 11.

¹¹⁵ Ao pensar o imaginário com Blanchot, podemos afirmar que nesse espaço, “tudo é imagem: a linguagem se desdobra numa linguagem imaginária, o tempo num tempo imaginário e a realidade numa realidade imaginária” (LEVY, 2011, p. 27). Sendo tudo imagem, nos tornamos imagem uns para os outros também.

O sujeito seria um produto de uma dobra dessa força, o que o caracterizaria como um processo de subjetivação, uma existência estética, isto é, um afeto de si por si através da relação com as forças do Fora, com as forças da alteridade. Enfim, esta é a regra facultativa do homem livre.¹¹⁶

Através desses artifícios¹¹⁷, podemos pensar que se aquilo que não se inventa não existe, somos todos frutos da imaginação, o que faz crer que se trata de jogos de verdade, e não uma teoria do sujeito, uma vez que esse sujeito nunca se coloca como formado no mundo, mas está sempre em construção. Tornamo-nos dentro das diferentes formações históricas, dentro das relações, das práticas diárias e conosco mesmo.

Você não tem consigo próprio o mesmo tipo de relações quando você se constitui como sujeito político que vai votar ou toma a palavra em uma assembleia, ou quando você busca realizar seu desejo em uma relação sexual. Há, indubitavelmente, relações e interferências entre essas diferentes formas do sujeito; porém, não estamos na presença do mesmo tipo de sujeito.¹¹⁸

Dessa maneira, enquanto para o autor interessam as formações históricas com relação aos jogos de verdade, interessa a esta dissertação o inventário de incidências que derivam dessa estrutura social. Trata-se de uma coleção de ideias, fruto da imaginação. Com o filósofo David Hume através de Gilles Deleuze, é possível pensar em ficções da mente, ideias ou ainda imagens de pensamento que podem ser produzidas a partir das nossas experiências sensíveis, e ser recriadas ou transformadas.

Desse modo, nossas ideias sobre o real se originam de nossa imaginação. Isso faz parecer que o real não existe, só pode ser inventado através da imaginação. A imaginação pode ser o reflexo de uma paixão. Assim, une-se aos sentidos e ao que eles expressam na mente e no corpo. “Tudo que é agradável aos sentidos também é, em alguma medida, agradável à imaginação e apresenta ao pensamento uma imagem de satisfação que advém de sua aplicação real aos órgãos do corpo”¹¹⁹.

A imaginação vai se modificando conforme as épocas. A natureza humana, ao ter impressões, produz ideias e as associa pela imaginação, produzindo crenças vivas, liames que farão surgir o “eu”. Assim, a crença pode ser entendida também como um

¹¹⁶ FARINA et al., 2010, p. 300.

¹¹⁷ Com David Hume, Deleuze está falando de invenção. Invenção política, aquilo que não está disponível na natureza e precisa ser criado. “[...] inventar condições artificiais objetivas tais que os maus aspectos dessa natureza possam triunfar” (DELEUZE, 2012, p. 49).

¹¹⁸ FOUCAULT, 2012, p. 269.

¹¹⁹ DELEUZE, 2012, p. 56.

tipo de conhecimento que acontece na mente. “O poder da imaginação é imaginar o poder. Em suma, a paixão não se reflete na imaginação sem que a imaginação estenda a paixão”¹²⁰.

No tocante a esse ponto, Hume¹²¹ atesta que pequenas éticas¹²² operam dentro da sociedade. Sendo assim, o modo de se conduzir, conforme descrito anteriormente, faz parte de uma convenção, de uma generalidade. Esses regimes de visibilidade¹²³ podem ser considerados a ilustração do pensamento. Nesse caso, a roupa pode ser pensada como o cérebro por fora, que ao escolher as imagens com as quais vai se relacionar, estabelece redes de obrigações, desenhando e pintando o pensamento através dos efeitos das paixões.

A paixão, quando pensada com David Hume, pode ser distinguida entre diretas, “aquelas que nascem imediatamente do bem e do mal, da dor e do prazer”, e indiretas, “aquelas que procedem dos mesmos princípios, mas por conjunção de outras qualidades”.

[...] uma paixão tem sempre uma causa, uma ideia que a excita, uma impressão da qual ela procede, prazer ou dor *distintos* da própria paixão. Seja qual for, ela consiste sempre em uma impressão de reflexão, em uma emoção particular, agradável ou desagradável, que procede dessa dor ou desse prazer distinto.¹²⁴

A paixão é singular, é um jogo de forças e emoções externas ao objeto (outra pessoa, comportamentos, objetos inanimados etc.) e ao sujeito (ao entender que este é fruto dos efeitos dos princípios da mente), mas que podem determinar ações e

¹²⁰ DELEUZE, 2012, p. 60.

¹²¹ Apud DELEUZE, 2012.

¹²² São normas para pertencer ao círculo social das elites, independente do sangue, são codificadas em preceitos de boa convivência: as regras de “etiqueta”, a pequena ética. Institui-se um melindre como regra de convivência; mínimos detalhes tornam-se importantes, qualquer desvio é considerado indelicadeza, falta de escrúpulo (ZORDAN, 2003, p. 9).

¹²³ Se um dispositivo se destaca também pelas suas curvas de visibilidade, esta última é feita de linhas variáveis. Dimensão de um dispositivo, “máquina de fazer ver” (DELEUZE, 1996, p. 1). Termo utilizado por Michel Foucault para tratar a “sociedade disciplinar”. “Maneira de dizer e forma de ver, discursividades e evidências, cada estrato é feito de uma combinação das duas e, de um estrato a outro, há variação de ambas e de sua combinação” (DELEUZE, 2005, p. 58). “As visibilidades não são formas de objetos, nem mesmo formas que se revelariam ao contato com a luz e com a coisa, mas formas de luminosidade, criadas pela própria luz e que deixam as coisas e os objetos subsistirem apenas como relâmpagos, reverberações, cintilações” (DELEUZE, 2005, p. 62). “Pode-se dizer, com efeito, que há ‘jogos de verdade’, ou melhor, processos do verdadeiro. A verdade é inseparável do processo que a estabelece. [...] comparará o ‘interrogatório inquisitorial’, como modelos das ciências da natureza no fim da idade média, ao ‘exame disciplinar’. [...] o verdadeiro só se dá ao saber através de ‘problematizações’ e que as problematizações só se criam a partir de ‘práticas’, práticas de ver e práticas de dizer” (DELEUZE, 2005, p. 72-73). “O verdadeiro não se define por uma conformidade ou forma comum, nem por uma correspondência entre as duas formas” (DELEUZE, 2005, p. 73).

¹²⁴ DELEUZE, 2012, p. 141.

comportamentos humanos. Ela pode conduzir, dar sentido a uma existência. Só pode ser considerada em relação a um eu:

É a beleza ou a feiura de nossa pessoa, de nossas casas, de nossos trajes ou de nosso imobiliário que nos torna vaidosos ou humildes. As mesmas qualidades transferidas a sujeitos que não têm relação conosco não exercem a menor influência sobre uma ou outras dessas afecções.¹²⁵

É na regularidade dos hábitos e das práticas que se revelam valores ligados à aparência que compõe éticas, estéticas, gostos, costumes e hábitos fabricados na modernidade europeia, mas que foram copiados (ou assimilados) por diversos grupos fora dela. Nesse teatro de costumes, códigos podem ser revelados. A partir disso, buscam-se possibilidades para pensar a Educação, por sempre haver algo que escapa a essa estrutura e que a torna móvel.

“A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”¹²⁶. Sendo o eterno no transitório, é quase impossível determiná-la. Como um eterno que se repete, se diferencia, dá espaço ao novo e elogia o artifício, a aparência era também o horror como resposta ao clichê¹²⁷ do classicismo¹²⁸ do seu tempo. As normas produzidas pelo homem e para o homem — a fim de propor uma nova forma de convivência que nega a si mesmo, suas vontades e desejos em proveito das convenções sociais e do que se deve e não se deve fazer — também foram criticadas por Friedrich Nietzsche (2008), em sua obra *O crepúsculo dos Ídolos*.

Segundo Nietzsche (2008), a modernidade ou o mundo da razão buscava uma "igualdade". Essa busca pelo igual, pela ordem, pelo previsível, pelas "verdades" torna o homem um fraco, pois a busca pela regularidade da vida passa a ser uma fuga da vida. Essa fuga não permite errar. Sempre em busca de certezas e seguranças, engessa a vida, elimina a alegria dos encontros, das descobertas, da transitoriedade.

¹²⁵ HUME, p. 474-475 apud DELEUZE, 2012, p. 142.

¹²⁶ BAUDELAIRE, 1996, p. 26.

¹²⁷ No texto *Criação na perspectiva da diferença*, os clichês são imagens prontas, dadas de antemão, lugares-comuns do pensamento. “[...] aparecem como sintomas contemporâneos da estratificação do desejo”. “[...] O clichê acaba virando o próprio clichê dos afectos ruins e da pobreza da criação: ilusão barata, vendida a cada esquina, impedindo a manifestação das singularidades” (ZORDAN, 2010, p. 4-5).

¹²⁸ “O que marca a transição da Idade Clássica para a Modernidade é a ruptura com o modelo da representação. O fim do Classicismo coincide com o fim do reino do discurso representativo. O conhecimento clássico era profundamente realista, pois a linguagem funcionava como meio de conhecer as coisas. [...] Na Modernidade, ao contrário, evidencia-se o fato de que as palavras não dizem as coisas, não as representam, nem as significam [...]”. (LEVY, 2011, p. 67).

A “igualdade”, certa assimilação efetiva que só faz manifestar-se na teoria dos “direitos iguais”, pertence essencialmente a uma civilização descendente: o abismo entre homem e homem, entre classe e outra, a multiplicidade de tipos, a vontade de ser cada *si* mesmo, de distinguir-se, o que designo de *pathos das distâncias*, é o que é próprio de todas as épocas fortes. A expansividade, a tensão entre os extremos é cada dia menor — os próprios extremos se apagam até a analogia.¹²⁹

A moda como modo de vida se traduz nas estratificações¹³⁰ sociais e abre espaço para uma galeria de tipos. Trata-se da estetização da própria vida, acontecendo em meio à revolução dos costumes que ocorre no século XIX. Por isso, pode-se até conjurar a origem da moda sendo datada do Renascimento. Sabe-se ainda que *muscadins*, *inc'oyables* e *merveilleux* foram figuras de estilo oriundos dos séculos XVII e XVIII. Entretanto, entende-se que é na efervescência cultural do século XIX que as “rachaduras e as resistências”¹³¹ produtoras de novos modos de vida explodem.

Na modernidade efervescente da cultural e tecnológica paisagem urbana que se configura no século XIX, surgem tipos que dissolvem suas identidades para se comporem outros, opondo-se aos costumes e valores burgueses vigentes nesse período. Enquanto a burguesia afogou qualquer “entusiasmo cavalheiresco”¹³² em virtude de seus interesses se fixarem apenas num valor de troca, flanadores, exploradores, vagabundos — que perambulam pelas ruas observando o movimento ordinário — experimentam o ir e vir citadino, através dos devires selvagens do corpo.

[...] “o estrangeiro”, “o mediador”, “o pobre”, “o aventureiro”, “o renegado”, e claro está, “o maníaco da moda” — que, nos papéis, se devem complementar com a análise das formas sociais, de que sempre são parte e elemento, dentro e fora das quais simultaneamente se encontram, mesmo quando a elas se possam opor.¹³³

Charles Baudelaire, em *O Pintor da Vida Moderna*, ao retratar a vida e obra do pintor Constantin Guys, faz apontamentos de costumes oriundos do século XIX e nos apresenta o artista, o homem das multidões e a criança como tipos que se assemelham

¹²⁹ NIETZSCHE, 2008, p. 101, grifo do autor.

¹³⁰ Os estratos são formações históricas, positivities ou empiricidades. “Camadas sedimentares”, eles são feitos de coisas e palavras, de ver e de falar, de visível e de dizível, das regiões de visibilidade e campos de legibilidade, de conteúdos e de expressões (DELEUZE, 2005, p. 57).

¹³¹ “Rachar as coisas” e “rachar as palavras” são expressões de Michel Foucault para “analisar os estados mistos, agenciamentos”, aquilo que Foucault chamava de dispositivos. Desembaraçar o liame era fazer essas próprias rachaduras. Acreditava ser nos agenciamentos que se localizavam as formações de poder, subjetivações. “Não buscaríamos origens mesmo perdidas ou rasuradas, mas pegariamos as coisas onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras” (DELEUZE, 1992, p. 113).

¹³² MARX; ENGELS, 2005, p. 11.

¹³³ SIMMEL, 2008, p. 11-12.

pela sua curiosidade e sua vivacidade. Segundo Roland Barthes, o que categoriza essa estética nova — que irá driblar a uniformização da roupa que ocorre junto ao período da industrialização — é o *detalhe*:

[...] (“um nada”, “um não-sei-quê”, “um jeito” etc.) que assumiu toda função distintiva da indumentária: um nó de gravata, um tecido de camisa, botões de um colete, a fivela de um sapato passaram então a ser suficientes para marcar as mais finas diferenças sociais.¹³⁴

Entre esses tipos há o *dândi*, que pode ser o contrário do *flanêur*, ao contrário do boêmio e do *lumpén* (e, ao mesmo tempo, tão semelhantes), já que todas essas categorias assumiram uma posição de revolta e oposição à classe dominante da época. O *lumpén* é o mais desgraçado entre eles, um trapeiro ou — como a própria tradução informa — um “homem-trapo” que se esvai na multidão.

Segundo Marx e Engels (2005), o *lumpén* trata-se apenas de “um produto passivo da putrefação das camadas mais baixas da velha sociedade”, a escória. Não considerada produtiva, essa escória não fazia parte das ações revolucionárias, mas às vezes, era “arrastado ao movimento por uma revolução proletária; todavia, suas condições de vida o predisõem mais a vender-se à reação”¹³⁵.

Contrário ao proletariado do século XIX, o *lumpén* não admitia ser capturado pela engrenagem capitalista, portanto era um indivíduo que não se sujeitava ao modelo de trabalho oriundo da revolução industrial, e por isso, ocupava um lugar à margem da sociedade da época. Um inútil, um vagabundo (aos olhos da sociedade), aproximando-se mais do *flanêur* que passava o tempo sorvendo o caos urbano. “Trapeiro ou poeta — a escória diz respeito a ambos”, assegura Walter Benjamin¹³⁶.

Esses personagens de Walter Benjamin e Charles Baudelaire tratavam de temas decadentes da vida moderna: “Recolhendo lixos e sucatas, abandonados às margens da paisagem urbana, o artista trapeiro compõe sua obra”¹³⁷. Queria ser lembrado não pelo heroísmo ufanista da época, mas por ser um anti-herói, um marginal, como um protesto à efemeridade da época que tornava, a tudo e a todos, mercadoria.

Walter Benjamin nos apresenta o *flanêur*. Semelhante ao *lumpén*, é um flanador, um homem da rua, observador, cujo ofício é ver a vida passar. Um “Botânico do

¹³⁴ BARTHES, 2005, p. 346.

¹³⁵ MARX; ENGELS, 2005, p. 24.

¹³⁶ BENJAMIN, 1989, p. 78.

¹³⁷ FURTADO, 2012, p. 353.

asfalto”¹³⁸ que ziguezagueia pelas ruas labirínticas. “Ocioso, deambula como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. E protesta também contra o seu dinamismo excessivo”¹³⁹.

Essa figura marginal, na busca por experiências, “quer saber, compreender, apreciar tudo o que acontece na superfície do nosso esferoide”¹⁴⁰. A multidão é o seu lugar. “Sua paixão e profissão é desposar a multidão”¹⁴¹. Apaixonado pelo mundo e apaixonado pela vida, vive uma vida múltipla, de intensidades. “É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia”¹⁴².

De modo semelhante, o *dândi* dos séculos XVIII e XIX tem na sua individualidade o produto de uma ascese, um rigor não apenas da aparência, mas que cria para si uma existência singular. Constrói outra forma de ser e resistir ao poder dominante da época, a burguesia, tornando-se também dominante.

Embora, às vezes, os hábitos e costumes do *dândi* remetam à aristocracia, trata-se de uma “maneira de ser inteiramente composta de nuances, como sempre acontece nas sociedades muito antigas e muito civilizadas, nas quais a comédia torna-se bastante rara e a convenção triunfa ao preço do tédio”¹⁴³. Trata-se de uma aristocracia decadente, que tinha horror às massas. Sua superioridade aristocrática era sua *distinção*:

[...] ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de quebrar, pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mas indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir.¹⁴⁴

Existência estetizada de um homem livre, um marginal. Tipologias das formações subjetivas que se produzem sob emaranhados que escapam às formas, o *dândi*, embora também esteja em protesto à vida imposta por essa nova classe de poder, tem um estilo de vida artificial o suficiente para se manter em meio à vida aristocrata. “O dandismo, é verdade, agita-se sob essas superfícies”¹⁴⁵. Entretanto, esse “selvagem nômade” que circula de salão em salão, um “lúcifer” e, por isso, maldito, compõe sua existência contrapondo-se à classe dominadora (burguesia). Ele é considerado a inteligência sutil de todo mecanismo moral deste mundo.

¹³⁸ BENJAMIN, 1989, p. 38.

¹³⁹ Ibid., p. 19.

¹⁴⁰ BAUDELAIRE, 1996, p. 17.

¹⁴¹ Ibid., 1996, p. 21.

¹⁴² Ibid., loc. cit.

¹⁴³ BAUDELAIRE; BALZAC; D'AUREVILLY, 2009, p. 130.

¹⁴⁴ BAUDELAIRE, 2010, p. 71.

¹⁴⁵ BAUDELAIRE; BALZAC; D'AUREVILLY, op. cit., p. 138.

Ele era um grande artista a sua maneira; mas sua arte não era específica, não se exercia num tempo dado. Era sua própria vida — a cintilação eterna das faculdades que o homem não tem repouso —, criada para viver com seus semelhantes.¹⁴⁶

Dessa maneira de viver composta de nuances subjetivas, podemos pensar no que Foucault (1984) fala sobre “ser moderno”. O autor cita que para Baudelaire, ser moderno não reside na aceitação inerte dessa constatação, mas na atitude que se pode estabelecer com relação a tal movimento perpétuo, em que nada permanece o mesmo. E isso implica “recuperar alguma coisa de eterno que não está além do instante presente, nem por trás dele, mas nele”¹⁴⁷.

O *dândi* e o *flanêur* não se opõem. São personagens que vão se compondo em meio às ondulações urbanas. Encontram um modo de resistir às práticas de dominação se constituindo de outros modos, indo além dos limites morais que a época lhes permite. Pode-se pensar numa singularidade plural e numa “configuração multifacetada”¹⁴⁸ que permite essa mobilidade, que não se fixa a nada. Um estilo de vida mutante, cambaleante, se constituindo à medida que vai vivendo. Por isso, se constitui na dinâmica da luta, se opondo às convenções dos costumes morais e sociais da época, ora infiltrando-se nos salões da corte aristocrata, ora flanando em meio à multidão.

O *flanêur*, o *dândi* e o *lumpén* são tipos que afirmam a sua diferença pela presença e colocam no mundo o seu modo de ser. Vivem para afirmar o seu individual, conquistar e transformar o mundo em partes deles. São, portanto, leões conquistadores e criadores. São artistas e sua vontade é afirmativa.

Sobre essa afirmação, Friedrich Nietzsche, em sua obra *Assim falou Zaratustra*, traz o discurso sobre as três transformações do espírito, ao mostrar como ele se converte em camelo, leão e depois criança, para falar sobre o espírito fraco e forte, ao tratar o espírito criador. “‘Tu deves’, assim se chama o grande dragão; mas o espírito do leão diz: ‘Eu quero’”¹⁴⁹, como um modo de resistir e conquistar a sua liberdade e ser dono de si mesmo. Entretanto, mesmo sendo dono de si mesmo, mesmo fazendo valer sua vontade, “Criar valores é coisa que o leão ainda não pode; mas criar uma liberdade para a nova criação, isso pode o poder do leão”¹⁵⁰.

¹⁴⁶ BAUDELAIRE; BALZAC; D'AUREVILLY, 2009, p. 156.

¹⁴⁷ FOUCAULT, 1984, p. 342.

¹⁴⁸ MENEZES, 2009, p. 75.

¹⁴⁹ NIETZSCHE, 2012, p. 38.

¹⁵⁰ NIETZSCHE, 2012, p. 38.

Portanto, em Nietzsche a transformação dos três tipos não está dissociada. O espírito, ao ser camelo e suportar o peso de determinados valores impostos de uma época, encontra possibilidades de criar novos valores e, a partir deles, se recriar. Mas para surgir a criança em Nietzsche, é necessário tanto um desprender-se do “tu deves” quanto do “eu quero” para fazer surgir uma leveza e um frescor livre de julgamentos e culpas, um espírito criador por si mesmo que profere: “Sim; para o jogo da criação, meus irmãos, é necessária uma santa afirmação: o espírito quer agora a sua vontade, o que perdeu o mundo quer alcançar o seu mundo”¹⁵¹.

A fabulação de Nietzsche vai ao encontro dos tipos construídos pela literatura de Baudelaire quando fala do artista, do homem da multidão e da criança. Essas transformações são trazidas para falar do pintor Constantin Guys, homem que não buscava aprovação nos outros, vivia entre a multidão, era um curioso — e residia aí o seu gênio —, sempre em estado de convalescência espiritual que permitia que se interessasse pelas coisas banais, um retorno à infância.

A criança vê tudo como novidade; está sempre embriagada. Nada se assemelha tanto àquilo que se chama inspiração, quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe; afirmo que a inspiração tem alguma relação com a congestão, e que todo pensamento sublime é acompanhado por uma agitação nervosa, mais ou menos forte, que repercute até no cérebro. O homem de gênio tem os nervos fortes; a criança os tem fracos. Em um, a razão desempenha papel considerável; no outro, a sensibilidade toma conta de quase todo o ser. Mas o gênio não é senão a criança reencontrada à vontade. [...] É esta curiosidade profunda e alegre.¹⁵²

Entender o funcionamento dessa outra época nos faz questionar o que é transformar-se e ser o que se é. E mais especificamente, como os processos de subjetivação são percebidos hoje. Quando, na obra *Ecce Homo* (1888), Nietzsche mostra a transvaloração de valores vigentes ao tratar da sua própria vida, o que parece estar presente é o rigor, a superação e autopreservação.

Marcelo Backes, no prefácio de *Ecce Homo*, menciona: “o homem só se salva pela aceitação da finitude, pois assim se converte em dono de seu próprio destino, se liberta do desespero para afirmar-se no gozo e na dor de existir”¹⁵³. Ao acreditar nos seus limites, torna sua vida neste mundo objeto de desenvolvimento constante da sua condição humana, colocando à prova os seus limites e sua força. Na vida do filósofo,

¹⁵¹ Ibid., loc. cit.

¹⁵² BAUDELAIRE, 2010, p. 28.

¹⁵³ BACKES, 2010, p. 8.

esse rigor foi tratado em várias instâncias, tais como a alimentação, recreação, leituras e tudo aquilo que podia nutrir seu corpo e sua alma.

Assumindo, pois, que a tarefa, a determinação, o destino da tarefa está bem acima de uma medida regular, nenhum perigo seria maior do que ver a si mesmo, cara a cara, através dessa tarefa. Que a gente se torne o que a gente é pressupõe que a gente não saiba, nem de longe, o que a gente é. A partir desse ponto de vista, até mesmo as decisões erradas da vida — os desvios e descaminhos, os atrasos, as “modéstias”, a seriedade esbanjada em tarefas que não fazem parte da tarefa — têm seu valor e seu destino peculiar...¹⁵⁴

Ao projetar-se para a segunda metade do século XX, observamos no pós-guerra novamente os estilos de vida eclodirem. *Beats, mods, rockers, hippies, punks, grunges, indies*, entre outros, compõem uma galeria de tipos que surgem a partir de políticas de subjetivação do seu tempo como maneiras de resistir ao *establishment*, mas que, rapidamente, são capturados e codificados.

Homens — e certamente mulheres também — que pretendem com sua aparência contestar um estado de coisas, uma escala de valores, uma hierarquia de gostos, uma moral, hábitos, comportamentos, uma visão de mundo ou um projeto, tais como são refletidos pelo traje dominante, pelo estilo obrigatório ou pela referência estética comum da sociedade em que vivem. Enfim, homens que são, querem ser ou se imaginam “outros”, diferentes, estranhos, singulares e pretendem mostra-lo com o que se vê em primeiro lugar, a aparência¹⁵⁵.

O contemporâneo devora e digere a antimoda para tornar-se *mainstream*. Eleva a roupa ao estatuto de decoração (apenas) e não mais expressa a “dobra” da existência. Com isso, pouco ou quase nada abre de espaços às experimentações individuais e coletivas. Amplia seu banquete de formas vazias, prontas para serem consumidas. Parece-me que assim surge o fashionista — a representação de um modo de vida que não o representa, mas que o mantém coisa, mercadoria pronta para ser consumida.

Se essa relação entre os tipos faz surgir o *fashionable*, uma figura que nos mostra as ideias aceitas e os mitos já prontos apenas fazendo o movimento de consumi-los, cabe lembrar que esta dissertação não vislumbra nenhum tipo ideal, e talvez esteja mais para um combate da aparência pela aparência: um desmantelamento do que já existe para observar o que pode (ou não) surgir. Tem apenas o desejo de experimentar e, a partir do acaso, criar um novo modo de se fazer (vestir) que torne esse ato uma fruição

¹⁵⁴ Ibid., p. 63.

¹⁵⁵ BOLLON, 1993, p. 11.

sutil e produtora de sensações entre a pele e o pano, capaz de resistir e criar novas dimensões em espaços transitórios, sem início nem fim. Não saber quem é, para deixar o inesperado surgir, tal como a “transvaloração de todos os valores, em um desprender-se de todos os valores morais, em um dizer sim e um ter-confiança em tudo que até hoje foi proibido, desprezado, amaldiçoado”¹⁵⁶.

Um vir a ser contínuo de "resistência ao domínio do saber e do poder" compõe uma micropolítica da moda. Inscreve-se e perfura os espaços, tecendo novos modos de produzir outro tipo de corpo a partir de fragmentos informes para uma "composição de si" que, segundo Pereira e Bello (2011):

[...] é o inventado (não copiado, nem imitado ou traduzido), o próprio, não proveniente de outrem. O não usual; extraordinário, esquisito. Singular. Porém tudo proveniente de um jogo regrado de signos, finalidades, afetos, efeitos. Uma composição de si torna-se, assim, uma combinação estilística possível de diferentes jogos de verdade.¹⁵⁷

Assim, busca-se criar condições para que se pense de outra maneira, na tentativa de estabelecer a autoria e combater a representação na própria representação, considerando a criação uma obra aberta, inacabada, de múltiplas definições que usa a matéria para criar novos estímulos, recriar o velho, transformá-la. Ou seja, uma revolução ético-estética capaz de fazer aparecer, a partir de uma mesma coisa, uma outra coisa. “Sair do império das representações, das imagens dogmáticas do pensamento [...] criações sejam originais, singulares, heterogêneas [...]”¹⁵⁸.

Uma outra interpretação do senso comum que não o destrói completamente, mas que fortalece o aparecimento da dúvida e, a partir desta, mutações sejam fabricadas. Uma construção meio real, meio imaginária, sem soluções definitivas, mas possibilidades em torno daquilo que pode surgir: acervo móvel em permanente construção.

¹⁵⁶ NIETZSCHE, 2010, p. 105.

¹⁵⁷ PEREIRA; BELLO, 2011, p. 112.

¹⁵⁸ ZORDAN, 2011, p. 4.



DELÍRIO-FABULAÇÕES TIPOLÓGICAS

Nômade feltro

Aristocrata veludo

Burguês tafetá

Vaqueiro couro

Hippie algodão

Grunge flanela

Professora jersey

Bailarina tule

Surfista neoprene

Puta cetim

Diva crepe

Caipira chita

Clássica tweed

Sambista lamê

Noiva de renda

Índia de penas

Operário jeans

Vó caxemira

Nerd tadel

Soldado ripstop

Herói kevlar

Erótica, a seda grita!

MODA (OU ROUPA?): DISPOSITIVO PARA (APARÊNCIAS-REPETIÇÃO-MULTIPLICIDADE-ESTILO) O ETERNO RETORNO

No pensamento filosófico tradicional, os indivíduos são vistos como já formados. “Matérias e coisas” já estão formadas e dadas. Sendo assim, a ontologia tradicional lida com um mundo estático. Um mundo que organiza essas matérias, coisas e seres, ocupando-se em classificá-las e categorizá-las em tipos, classes etc.

No artigo *Movimentos e matérias da Iniciação à docência*, Paola Zordan (2015) mostra como se dão esses movimentos nas práticas docentes, ressaltando a criação na sala de aula, nos projetos docentes, bem como a ambiguidade da palavra matéria, que pode ser pensada como “matriz de coisas, imagens que temos do mundo, recursos da Terra, fonte de matéria-prima, base para produção, corpo, material para criações, documento, monumento, conjunto de conhecimentos, uma disciplina do conhecimento”¹⁵⁹. E que isso implica pensar na multiplicidade que envolve cada um desses universos, os procedimentos envolvidos, colocando-a como algo informe, uma “Matéria sempre a se experimentar, exercitar, pesquisar, testar, provar...”¹⁶⁰.

Platão concebe essa questão propondo um mundo de essências (transcendente) de uma “forma ideal”, única e imutável. “Um mundo de sensíveis, de sensação e da aparência, que se opõe a um mundo de inteligíveis, da inteligência e da essência”¹⁶¹. Já para Aristóteles, as coisas deviam ser passíveis de serem comparadas e agrupadas por suas semelhanças e diferenças, e tudo aquilo que não fosse possível de ser agrupável, não poderia “representar” um conceito.

Numa ontologia assim, conhecer (ou pensar?) praticamente se reduz à elaboração de tipologias, de classificações, de taxonomias. Trata-se de um pensamento concentrado na identidade: o quê, no diverso, no diferente, permanece igual, idêntico?¹⁶²

Como se trata de uma filosofia da diferença que não busca localizar ou determinar tipos, mas apenas observar os deslocamentos, talvez a pergunta possa ser refeita de outro modo: o quê, no igual, idêntico, pode fazer surgir a diferença? Para Gilles Deleuze, não se trata do igual, idêntico. Não tem a ver com o certo e o errado, o

¹⁵⁹ ZORDAN, 2015, p. 529.

¹⁶⁰ Ibid., loc. cit.

¹⁶¹ TADEU, 2004, p. 132.

¹⁶² Ibid., p. 133.

verdadeiro e falso, “critérios que só fazem sentido numa ontologia calcada na noção de representação de um pensamento que refletiria o mundo fielmente (a verdade) ou não (a falsidade)”¹⁶³. Trata-se, pois, de libertar o pensamento dessas classificações, o que implica uma conduta capaz de produzir singularidades.

Pode-se ainda dizer que não é a distinção entre modelo e cópia, mas entre cópias e simulacros, pois um diagrama não tem “verdade” nem identidade. Por mais que se busque a cópia, esta produzirá variações. O diagrama aqui seria “uma emissão, uma distribuição de singularidades”¹⁶⁴. Torções e entrelaçamentos das relações de forças que tensionam as linhas que compõem o dispositivo e produzem uma malha de linhas horizontais e verticais para capturas das relações de poder, de afetar e deixar ser afetado pelas aparências, pelas coisas do mundo.

Este “ser afetado” nunca se dá da mesma maneira. Ao vestirmos uma roupa, por exemplo, nunca produzimos as mesmas relações com ela. Embora quem observe possa concluir que se está repetindo um modo de se vestir, quem a veste nem sempre estará. Nesse caso, não são apenas as funções do vestir que se observam, mas quem a veste e como a veste, para além das regras classificatórias, mas aquilo que se dá na alma e é capaz de inventar outro modo de vida.

Modos de vida incidem numa tipologia social. O tipo psicossocial em *O que é filosofia?*, livro de Gilles Deleuze e Félix Guattari, primeiramente não pode ser confundido com os personagens conceituais. Os tipos psicossociais parecem

[...] frequentemente instáveis, nos enclaves ou nas margens da sociedade: o estrangeiro, o excluído, o migrante, o passageiro, o autóctone, aquele que retorna a seu país. [...] Marx não fala somente do capital, do trabalho, mas sente a necessidade de traçar verdadeiros tipos psicossociais, antipáticos ou simpáticos, O capitalista, O proletário. [...] Acreditamos que os tipos psicossociais têm precisamente este sentido: nas circunstâncias mais insignificantes ou mais importantes, tornar perceptíveis as formações de territórios, os vetores de desterritorialização, o processo de reterritorialização. [...] os movimentos físicos e mentais dos tipos psicossociais, seus sintomas patológicos, suas atitudes relacionais, seus modos existenciais, seus estatutos jurídicos, se tornam suscetíveis de uma determinação puramente pensante e pensada que os arranca dos estados de coisas históricos de uma sociedade, como o vivido dos indivíduos, para fazer deles traços de personagens conceituais, ou acontecimentos do pensamento sobre o plano que ele traça ou sob os conceitos que ele cria.¹⁶⁵

¹⁶³ TADEU, 2004, p.133.

¹⁶⁴ DELEUZE, 2005, p. 81.

¹⁶⁵ DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 82-85.

Em decorrência da galeria de tipos, é possível pensar numa genealogia da aparência que não procura olhar para trás e fazer um resgate histórico da sua origem, mas busca, no exercício do olhar, exercitar a paixão pelos “pormenores”¹⁶⁶, por tudo o que pode ser considerado banal, “minúsculos maravilhamentos”¹⁶⁷ que se tornam múltiplos e possibilitam novos começos.

As condições de emergência ou condições em que são produzidas essas tipologias e proveniências são capazes de fabricar ressonâncias que produzirão um agenciamento de corpos, vigor heterogêneo de um corpo recortado, fragmentado, geométrico, vagabundo, sem formas definidas, em constante erupção. Um abalo sísmico de forças que não cessam de acontecer, não se fixam e não operam por identidade, e que talvez por isso, nesse caso, “a matéria não tem representação, tudo que se obtém dos corpos são sensações, vibrações intensas provocadas pelas substâncias incorporais da mesma matéria”¹⁶⁸.

Esse movimento que se imprime nos tipos sociais apresentados compõe uma genealogia da aparência ou, ao menos, nos coloca a pensar sobre ela, não para decalcar e fixar esses tipos, mas para vê-los proliferar. No inclassificável e numa “costura de singularidades, o tempo é dado à invenção de si, à estética da existência, em uma espécie de obra que se desdobra em contornos impiedosos e sutis”¹⁶⁹.

Para entender a genealogia, foi necessário convocar Michel Foucault. “A genealogia é cinza,” nos diz o autor, na sua obra *Microfísica do poder*¹⁷⁰, assim são as marcas e os acasos que interessam. Ao apreender seu retorno, não se pretende traçar uma linha evolutiva, nem mapear sua origem, muito menos delinear valores ou seu caráter utilitário. Através de uma trajetória documental, busca-se “marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona”¹⁷¹. Com isso, “pequenas verdades” podem ser produzidas, rupturas que não buscam se comprometer nem se opor ao sistema dominante da moda.

Lá onde a alma pretende se unificar, lá onde o Eu inventa para si uma identidade ou uma coerência, o genealogista parte em busca do começo — dos começos inumeráveis que deixam esta suspeita de cor, esta marca quase apagada que não saberia enganar um olho, por pouco

¹⁶⁶ Um pormenor faz-nos entrar de imediato na vida, na intimidade, com o ruído da vida doméstica, o barulho da loiça que bate a profundidade dos hábitos e a preocupação quotidiana com a coquetterie (N' DIAYE, 1987, p. 108).

¹⁶⁷ PRECIOSA, 2010, p. 61.

¹⁶⁸ ZORDAN, 2015, p. 529.

¹⁶⁹ FARINA et al., 2010, p. 297.

¹⁷⁰ FOUCAULT, s/d, p. 12.

¹⁷¹ Ibid., loc. cit.

histórico que seja; a análise da proveniência permite dissociar o Eu e fazer pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos.¹⁷²

A genealogia diz respeito também ao corpo. O corpo como lugar de dissolução do eu, de um si que se desfia, que busca aquilo que ainda não é, que se produz no interstício, num não-lugar de ação e criação, que não busca conformidades com regras identitárias, mas misturas de forças externas ao pensamento. Assim, através de determinadas tecnologias, Foucault mostra como a pessoa se relaciona consigo mesma através de certos aparatos (pedagógicos, terapêuticos etc.) nos quais se fabrica e modifica.

Essas práticas reguladoras nos possibilitam pensar uma genealogia da aparência com Friedrich Nietzsche através da sua obra *Genealogia da Moral*, na qual apresenta como surge a moral do bom e do bem na humanidade. Ele coloca a moral como algo fabricado pelo homem, e que consiste em estabelecer decisões sobre a melhor maneira de viver e os valores ligados à ideia de bom (NIETZSCHE, 2009).

Descobri então que todas elas remetem à mesma transformação conceitual — que, em toda parte, “nobre”, “aristocrático”, no sentido social, é o conceito básico a partir do qual necessariamente se desenvolveu “bom”, no sentido de “espiritualmente nobre”, “aristocrático”, de “espiritualmente bem-nascido”, “espiritualmente privilegiado”: um desenvolvimento que sempre corre paralelo àquele outro que faz “plebeu”, “comum”, “baixo” transmutar-se finalmente em “ruim”. O exemplo mais eloquente deste último é o próprio termo alemão *schlecht* [ruim], o qual é idêntico a *schlicht* [simples] — confira-se *schlechtweg*, *schlechterdings* [ambos “simplesmente”] — e originalmente designava o homem simples, comum, ainda sem olhar depreciativo, apenas em oposição ao nobre.¹⁷³

O *bom* e o belo, valores superiores idealistas tomados como modelos a serem seguidos — mas que negam as formas de vida em prol do divino, do verdadeiro —, são criticados pelo autor. Nietzsche encontra algo que transmute a vida, que não nos torne submisso, uma superação dos valores dominantes. Algo que transmute a ordem das coisas, “beleza trágica, não sem o ônus dos enfrentamentos com os horrores da existência daquele que faz da sua vida obra de arte”¹⁷⁴.

De acordo com Nietzsche (2009), primeiramente há uma disputa que faz prevalecer a força do mais forte. E o mais forte, nesse caso, são os conquistadores e, por

¹⁷² Ibid., p. 14.

¹⁷³ NIETZSCHE, 2009, p. 18.

¹⁷⁴ ZORDAN, 2010, p.1.

isso, ativos. Estão sempre em busca de aventuras, ações, e exaltam a beleza. As características citadas são definidas pela aristocracia, como uma afirmação dos seus instintos. Entretanto, cabe esclarecer que esse “valor aristocrata” não é conferido a um valor monetário, mas às virtudes e aos modos de se conduzir que o tornam forte. Uma espécie de brio ético que o coloca como ser inacabado e sempre em busca da transformação de si que o mantém em movimento, apto a criar novos valores.

Importa pensar aqui a moral estética da época, em que o século XIX e aquilo que o homem imprime como belo “amarrota ou dá rigidez ao traje, encurva ou apura o gesto, e acaba por se vincar com sutileza nos seus traços fisionômicos. O homem acaba por se assemelhar ao que queria ser”¹⁷⁵. Um duplo de si que inventa outra vida que poderia ser a sua, e que fabula a tal ponto de não saber o que é, pois não identifica onde termina a sua vida e começa a vida do outro. “Suas existências são um permanente espetáculo de existências”¹⁷⁶. Nesse caso,

[...] o belo é sempre, inevitavelmente, de dupla composição, embora a impressão por ele produzida seja uma; porque a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão de modo algum invalida a necessidade de variedade na composição. O belo é formado por um elemento eterno e invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, o qual será, se assim quiser, sucessiva ou simultaneamente, a época, a moda, a moral, a paixão.¹⁷⁷

Os aristocratas e os nobres amam o mundo como ele é e a vida como ela é. Amam a ação e dela tiram sua felicidade. Assim surge, cunhada pelos judaico-cristãos, a “equação de valores aristocrática (bom=nobre=poderoso=belo=feliz=caro aos deuses)”¹⁷⁸. O centro de valor da vida é a própria vida. Vida onde mundo e corpo compõem um palco de lutas, de conflitos e competição (NIETZSCHE, 2009). Mundo que, na visão de Rogério Miranda de Almeida, no seu livro *Nietzsche e o paradoxo*, é explicado:

O mundo não é outra coisa senão um prolongamento do nosso corpo: nós embelezamos, transformamos, transfiguramos e criamos as coisas a partir de uma pressão, de uma coação, de uma resistência e uma necessidade de expansão e aumento de potência. É assim que tornamos as coisas belas, atraentes, sedutoras e desejáveis, pois elas não o são por si mesmas.¹⁷⁹

¹⁷⁵ BAUDELAIRE, 2010, p. 17.

¹⁷⁶ BOLLON, 1993, p. 229.

¹⁷⁷ BAUDELAIRE, op. cit., p. 18-19.

¹⁷⁸ NIETZSCHE, 2009, p. 23.

¹⁷⁹ ALMEIDA, 2005, p. 282.

Nietzsche discute a noção de aparência quando cunha inicialmente a expressão “mundo aparente”. E é nesse sentido que afirma: “É a aparência que atua e vive”¹⁸⁰. Assim, a vida na aparência nos leva a pensar numa vida artificial, fabricada, cuja noção de Homem se enfraquece — e com ela, a noção de uma essência do eu. Isso significa dizer que na formação histórica do século XIX, entram em voga as forças de finitude, em que se torna necessário nascer e renascer sempre.

Esse nascimento encontra-se vinculado à própria vida e suas mudanças. Não há valor metafísico de uma vida para ser vivida após a morte. Por isso, Nietzsche irá dizer que o artista será aquele que irá transfigurar o mundo, ou seja, transformar as imagens ao seu redor (ALMEIDA, 2005).

Nosso pensamento não passa, deveras, de um jogo muito sutilmente entretido de vista ouvido tato, as formas lógicas são leis psicológicas e percepções sensíveis. Nossos sentidos são centro de sensações desenvolvido com ressonâncias e espelhos potentes.¹⁸¹

Retomando a moral "do bom e do bem" em Nietzsche, tem-se a ideia de que para a nobreza e aristocracia, a ideia de bom nasce da vida, dos instintos, dos sentimentos. Segundo Nietzsche (2009), a vida é a referência para dizer o que é bom. Exemplificando: na luta do animal, quem vence é o mais forte. Pode-se pensar também na casta dos guerreiros que lutam entre si. Os vencedores escravizam os perdedores e negam a eles o direito de expressarem os instintos.

Quando os perdedores tiveram a sua expressão negada, não podendo simplesmente anular seus instintos, a saída que eles encontraram foi internalizar os seus instintos, ou seja, quando derrotados, voltaram esses instintos para si mesmos. Eis que surge, para Nietzsche (2009), o que se chamará de mundo interior, ou o "eu". Com isso, o homem dos instintos interiorizados, ao escolher não colocar para fora seus instintos, aponta-os para dentro de si mesmo. Ao cavar uma caverna dentro de si, surge a interioridade do homem, virando contra si os seus desejos e fazendo com que surjam os monstros da moral.

Com a moralização das noções de culpa e dever, com seu aprofundamento na *má* consciência, houve uma tentativa de *inverter* a direção do desenvolvimento [...], ou ao menos de deter seu desenvolvimento: justamente a perspectiva de um resgate definitivo *deve* se encerrar, de modo pessimista, de uma vez por todas; o olhar

¹⁸⁰ NIETZSCHE, 2011, p. 54.

¹⁸¹ ALMEIDA, 2005, p. 281.

deve se chocar e recuar desconsolado ante uma impossibilidade férrea; as noções de culpa e dever devem se voltar para trás — contra *quem?* — Não se pode duvidar: primeiramente contra o “devedor”, no qual a má consciência de tal modo se enraíza, corroendo e crescendo para todos os lados como um pólipo, que, por fim, com a impossibilidade de pagar a dívida, se concebe também a impossibilidade da penitência, a ideia de que não se pode realizá-la (o “castigo eterno”); mas finalmente se voltam até mesmo contra o “credor”: recordemos a *causa prima* do homem [...].¹⁸²

A moral cristã, segundo Nietzsche (2009) é como um estancador de fluxos, pensando aqui em termos esquizoanalíticos. Cria regras para impedir a criação e a transformação das coisas. Um artifício que freia a vontade criadora do forte. Por isso, a moral não comporta coisas em si, trata-se sempre da moral de alguém.

Com Nietzsche (2009), resistir aos valores pré-fabricados e abrir-se aos novos horizontes é não pensar o sujeito como algo formado, mas como “criação de força que valora e impõe um sentido; ele é interpretado, ou construído, a partir de nós mesmos, das nossas pulsões, do nosso desejo e dos nossos fantasmas”¹⁸³. Assim, o sujeito passa a ser apenas obra de uma ficção que inventa sua vida ordinária através do exercício da superação em que, nas práticas vividas, importa ser tomado por aquilo que se faz, deixar-se ser afetado.

Nietzsche busca pensar a aparência não como oposição à realidade, mas como a própria produção de realidades, que é deste mundo e que tem o sujeito como possibilidade de ser uma invenção poética. A esse respeito, Rosa Dias, uma das organizadoras do livro *Assim falou Nietzsche III*, esclarece:

O privilégio atribuído pelo artista à aparência não se constitui como oposição à realidade, nem como objeção contra ela; é a própria realidade repetida, reforçada, selecionada, transfigurada e afirmada nessa transfiguração. O artista cria a obra de arte, o mundo das aparências recriadas, para afirmar, bendizer e divinizar a existência.¹⁸⁴

Ao considerar a criação de aparências como algo fabricado e como afirmação de uma vida artista, importa lembrar que esta criação não se reduz à materialidade do corpo, do tipo de corpo que se produz hoje, mas daquilo que se pode produzir com o corpo. Ou seja, são possibilidades de criação de modos de vida que envolvem além da

¹⁸² NIETZSCHE, 2009, p. 74.

¹⁸³ ALMEIDA, 2005, p. 276.

¹⁸⁴ DIAS, 2001, p. 156.

aparência, as nossas crenças, valores éticos e morais, nosso entendimento de mundo. No aforismo 54 de *A gaia ciência*, Friedrich Nietzsche afirma:

O que é aparência agora para mim! [...] Certamente não é uma máscara inanimada que se pode pôr e tirar a um X desconhecido! A aparência é para mim a própria vida e a própria ação, a vida que troça bastante de si para me fazer sentir que há nela apenas aparência, fogo-fátuo, dança dos elfos e nada mais: que no meio de tantos sonhadores também eu, "o homem do conhecimento", danço com o mesmo passo que os outros; que "conhecedor" é um meio de que ela se serve para prolongar a dança terrestre, e está, assim, entre os mestres-decerimônia da existência, e que o sublime espírito de sequência e coordenação de todos esses conhecimentos é, talvez, o meio supremo que lhe permitirá manter a universalidade dos sonhos, o entendimento de todos estes sonhadores e, assim, a duração do sonho.¹⁸⁵

Uma busca da verdade de si mesmo que não impõe um manual, um modelo, mas um deslocamento da verdade transcendental para uma verdade imanente, que não está dentro, mas está junto e é possível de ser refeita, reinventada, recriada a partir de algo que já existe, produzido na exterioridade do eu e que se "dobra sobre si mesmo". Sobrecodificado pela moda estereotipada, é identificado. Então, como não fixar o sujeito e produzir impessoalidades? Muito possivelmente, não será autodenominando-se profana, infame, inquieta, criativa ou qualquer outro adjetivo que comumente nos eleva e leva a classificar nossa existência, e que nos decalca num determinado tipo, já produzindo identidades.

Gilles Deleuze, em *Diferença e Repetição*¹⁸⁶, faz a "crítica à representação e ao primado da identidade"¹⁸⁷. Na filosofia deleuziana, diferença e repetição não se opõem, não operam por binarismos, mas produzem uma multiplicidade. Ao pensar esses conceitos na moda como sistema que comercializa produtos e tem seus ciclos de desenvolvimento em média a cada seis meses, lançando até quatro coleções ao ano, sendo cíclica, oferece novidades dentro do mercado de estilos já prontos para serem consumidos. Longe de ser estático, faz ressurgir "estilos" de outros tempos. Estilo, neste caso, está apenas vinculado ao modo de se vestir. Entretanto, ter estilo é um aprendizado, aprender por repetição e variação. Repetir-se, mas ainda assim manter seu traço de distinção. Produzir um padrão e ver nele as sutilezas, mínimas singularidades, proliferarem.

¹⁸⁵ NIETZSCHE, 2011, p. 69.

¹⁸⁶ Importa dizer que os conceitos de diferença e repetição e sua complexidade são brevemente abordados nesta dissertação.

¹⁸⁷ FARINA; GALLI, 2010, p. 310.

A moda (como concebemos hoje) baseia-se num sentimento violento do tempo. A cada ano, a moda destrói o que acaba de adorar, adora o que acaba de destruir; a moda vencida do ano passado poderia dirigir à moda vitoriosa do ano corrente estas palavras inamistosas dos mortos aos vivos, inscritas em alguns túmulos: “*Fui ontem o que és hoje, serás amanhã o que sou hoje*”. A obra de Chanel não participa — ou participa pouco — dessa *vendetta* anual. Chanel trabalha sempre o mesmo modelo, que ela “varia” de ano, para ano, como se varia o tema de uma música.¹⁸⁸

Patrice Bollon, em seu livro *A moral da máscara* (1993), ao afirmar que o *lumpén* do século XIX bem pode ser o punk dos anos 70, coloca em questão o vai e vem da moda. Outros movimentos ainda são perceptíveis: como o *beat* dos anos 50 ser o pré-*hippie* dos anos 60; o grunge dos anos 90 ser um retorno *flanêur* do século XIX; e por aí vai. O que importa dizer dessas outras figuras de estilo, é que a maioria delas, não era apenas pelos trajes que se afirmavam, mas por um modo de vida dentro do seu tempo que não estava de acordo com as normas vigentes e que se manifestavam através do que se vê em primeiro lugar: a aparência.

No pensamento wildeano, uma máscara nos fala mais que um rosto. É a máscara que usamos diariamente — para que possamos viver, existir, nos tornar — que possibilita novas configurações para nossa existência. Seria demasiado monstruosa a natureza humana sem seus subterfúgios. E a ideia de um eu essencial e puro não se cogita nesta dissertação. Ao sabor daquilo que somos e nos inventamos ser, produzimos novas possibilidades de vida. São jogos aos quais somos submetidos nesta arte que é viver.

No pensamento da moda, a história repete a roupa que, por sua vez, não repete a moda (modo de vida), muito menos a história, pois o espírito que a possui é outro, produz outros comportamentos, outras singularidades. No figurino que aviva a criação do papel de um personagem, a roupa do ator faz multiplicar suas máscaras, “representando” seus estados de espírito. A máscara se estende pelo corpo e através da roupa refinará o simulacro, que não é a realidade em si, mas uma produção de realidades, uma ficção — logo, uma mentira que se torna realidade.

Neste cenário que nos dá a ilusão do estático, a repetição também acaba por subordinar-se às mesmas categorias¹⁸⁹, pois é “sempre

¹⁸⁸ BARTHES, 2005, p. 367.

¹⁸⁹ Juliane Farina faz menção às categorias representacionais enumeradas por Gilles Deleuze em *Diferença e repetição*: (1) Identidade: fundada neste sujeito pensante que estende “ao conceito seus concomitantes subjetivos, a memória, a reconhecimento e a consciência de si” (categoria visível no *cogito* cartesiano: *penso, logo, existo*); (2) Semelhança: submete a diferença ao que reconhece como igual e remete o diverso ao estatuto de negativo; (3) Oposição: coloca o diverso de cabeça para

representada como uma semelhança perfeita ou uma igualdade extrema”, da ordem de uma generalidade e de uma materialidade mecânica. Assim, a repetição multiplica os exemplares sob um mesmo conceito, colocando este conceito fora de si para que cada apresentação nos pareça uma reapresentação. Torna-se, então, o próprio modelo da representação: compreensão através do mesmo e explicação através do negativo.¹⁹⁰

No tocante à representação, a crítica platônica seleciona as “boas” imagens, que servirão de modelo, em oposição às que são entendidas como “más” imagens, ou simulacros, cópias. Longe de travar um duelo entre simulacro e modelo, esses conceitos amplamente discutidos na moda nos colocam a pensar nela não como um sistema totalitário, mas aberto e não submetido a uma identidade. Isso se torna extremamente delicado, em virtude da lógica mercadológica, que critica a cópia.

A polêmica sobre esse assunto não nos permite explorá-lo amplamente neste momento, pois não é objetivo nesta dissertação. No entanto, ao pensar através da ótica deleuziana, pode-se inferir que, embora haja uma mesma roupa (o que pode não haver, devido às minúsculas variações que podem ser produzidas pela escolha de materiais, modo de fazer, modo de usar, e o espírito que contempla e se relaciona com esta roupa), cópia do modelo, ou cópia da cópia, ainda assim poderá haver produção de diferença, pois aqui não se está tratando de simples imitações. “É por que o simulacro é uma instância que compreende uma diferença em si, como semelhança abolida, que é possível, quando se afirma sua potência positiva, contestar as noções de identidade e semelhança”¹⁹¹.

Talvez por isso, ao longo dos anos, através da sua aparelhagem, a moda o que fez foi tornar e (re)tornar tudo aquilo que era “feio”, “ultrajante”, “indecente” em algo “belo e esse mau gosto em novo gosto”¹⁹². Aqui, a repetição surge a partir daquilo que já foi feito, operação não por semelhança, mas por *síntese*. “A repetição é pensada como um movimento puro, elementar, que não muda nada no objeto que se repete, e sim, no espírito que a contempla passivamente”¹⁹³.

baixo no intuito de produzir um contrário para afirmar o mesmo; (4) Analogia: determina os gêneros e as categorias que permitirão que a diferença seja julgada como o que é ou não é, fazendo da diferença uma simples diferença conceitual (DELEUZE, 2006a, p. 363-374 apud FARINA; GALLI, 2010, p. 311).

¹⁹⁰ FARINA; GALLI, 2010, p. 311.

¹⁹¹ MACHADO, 2009, p. 49.

¹⁹² BOLLON, 1993, p. 13.

¹⁹³ DELEUZE, 2006a, p. 98 apud FARINA; GALLI, 2010, p. 312.

As “pinturas de si” desta dissertação são os disfarces, sendo a própria máscara não apenas da superfície pela superfície, mas ela em profundidade (na superfície), no sentido de aceitar o mundo como ele é, sem precisar escavar ou procurar alguma verdade “oculta” por debaixo dos seus véus. *Interior e exterior* não se separam, logo não há nada o que desvendar, há apenas “Um redobramento, uma força”¹⁹⁴.

O deslocamento e o disfarce são afirmados como o exercício da repetição, mas não com a função de esconder o mesmo, o verdadeiro. O deslocamento e o disfarce aparecem como os próprios elementos da repetição, o que permite que cada apresentação seja independente da outra. A repetição passa, então, a opor-se à representação, ao mesmo tempo que o movimento se opõe ao conceito e à representação do conceito. Ao final, a diferença reencontra a repetição, pois só o que se repete é a diferença.¹⁹⁵

Essa repetição entra em cena quando esboçamos os personagens para projetos de figurino. Como um contágio matemático, a repetição pode ser vista naquilo que pode ser uma camisa. Nas variações para uma mesma camisa branca, o que esta camisa pode ser: camisa branca larga, para vestir o “mano” do hip hop, para um pijama. Camisa branca aberta em sobreposição, para jovem descolada. Camisa branca justa, para os contornos da secretária. Camisa branca amarrada, para compor uma estudante. Camisa fechada até o colarinho, para uma beata conservadora, para uma jovem cool, para o homem executivo.

Essa mesma camisa está longe de produzir uma identidade. A multiplicidade dela pode não se esgotar nos modos de uso. A mesma camisa compõe ideias de novas combinações para velhos elementos, produzindo a variação de temas, tanto na produção de imagens de moda quanto de figurino.

Se anteriormente falamos de uma variação a partir do mesmo, há ainda de se destacar que conforme a matéria-prima usada para sua construção e conforme sua modelagem, a camisa branca segue se multiplicando: Camisa branca, de seda, de renda, de algodão, de crepe, de tricoline. Camisa com bolso, camisa sem bolso, vários tipos de bolsos. Camisa com manga, camisa sem manga, manga curta, manga longa, manga bufante, manga presunto. Camisa branca, com acabamento de viés, camisa branca sem acabamentos, camisa branca com botões de madrepérola, camisa branca com botões de plástico, de metal. Costurada em linha de seda, de algodão. Há ainda de se destacar os

¹⁹⁴ BOLLON, 1993, p. 166.

¹⁹⁵ FARINA; GALLI, 2010, p. 312.

pormenores, aqueles elementos que arranjados à camisa, seguirão na produção de outras variações, outros temas irão surgir.

Esse exemplo banal nos coloca a observar que a repetição produzirá diferença. Repetir um tema e vê-lo modificar, variar torna-se comum no mercado de moda. Parece que somos nós que insistimos em tudo querer classificar. Afirmar-se pela diferença abre o espaço para improvisações.

Normalmente, uma repetição é feita para que a forma seja mantida fielmente, uma repetição do mesmo. Entretanto, a repetição de que falamos é efêmera e resiste à forma. Ao resistir, produz outras formas. Não se trata de repetir para afirmar uma identidade, mas de repetir-se a fim de só produzir a diferença. Diferença potencial que dá singularidade às sensações.

Não lhes basta, pois, propor uma nova representação do movimento; a representação já é mediação. Ao contrário, trata-se de produzir, na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediatas por signos diretos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito. Esta é uma ideia de homem de teatro, uma ideia de encenador — avançado para seu tempo.¹⁹⁶

Para a moda ser sempre outra, supõe que sejamos também sempre outros. Consequentemente, nos arranjos que envolvem a ação do vestir, do que vestir, variedades surgem. Essas variedades podem ser a própria multiplicidade na moda. Uma matemática do pensar, arranjar e rearranjar não apenas os modos de se vestir, mas de colocar-se perante o mundo, de pensar, deixar o tempo penetrar no corpo e torná-lo flexível, permeável.

[Na medida da dobra]

A medida da dobra é operação infinita. Simetria sempre inventiva e motivada pelo atravessamento das leituras, aulas e oficinas. A maneira que se constrói, os arranjos possíveis e o “jogo da superfície”¹⁹⁷, e um modo de introduzir o conceito geométrico para pensar a moda como dispositivo que inventa devires, através de um “rigor que seja produtor de surpresas”¹⁹⁸.

¹⁹⁶ DELEUZE, 2000, p. 17.

¹⁹⁷ ADÓ, 2013, p. 27.

¹⁹⁸ Ibid., loc. cit.

É que a dobra não afeta somente todas as matérias que se tornam, assim, matérias de expressão, de acordo com as escalas, velocidades e vetores diferentes (as montanhas e as águas, os papéis, os panos, os tecidos vivos, o cérebro), mas ela determina e faz aparecer a Forma, fazendo dela uma forma de expressão, *Gestaltung*, elemento genético ou a linha infinita da inflexão, a curva de variável única.¹⁹⁹

Sendo a vida uma maneira de ser, de um mesmo modo eterno, o método geométrico (more geométrico) trata de um método de invenção, inventar-se dentro dessa maneira de ser, multiplicada pela imaginação. Às geometrias do campo da moda incluem-se, então, as pinturas de si desta dissertação, que como um “retrato geométrico, consiste em dizer-nos, grosso modo, que nossas ideias sucedem-se constantemente: uma ideia persegue outra, uma ideia substitui outra, por exemplo, como um instante”²⁰⁰. Tal como um tema de coleção que, se repetindo, vai se modificando, se desenvolvendo, se transpondo, multiplicando em séries e produzindo singularidades.

Essas geometrias, ao modo spinozista proferido por Adó (2009), são invenções que possibilitam conhecer o objeto a partir das causas que o engendram. As causas, aqui, são a própria dissertação e as artesanias que a compõem: pelos arranjos propostos pelo uso da roupa, muito utilizado na consultoria de imagem de moda, dos contornos do corpo e da invenção de outros contornos pela roupa, pensando agora por último, inclusive a dobra leibiniziana, quando as mulheres, no início do século XIX, ainda período romântico, molhavam suas túnicas para compor as dobras em seus corpos e se assemelhar às esculturas de mármore gregas. Movimento semelhante às esculturas em tecido propostas na esquizoescrita do figurino²⁰¹, que são experimentações de formas, volumes e misturas de texturas. Vontade da alma, que sobe para a superfície do corpo.

Para além de um método professoral que opera por invenção, os processos que envolvem a feitura dos produtos de moda parecem engendrar esses conceitos. A modelagem bidimensional ou plana, que usa a geometria para construção dos moldes, que podem ser aumentados a partir de escalas. O molde que permite reproduzir uma série de n produtos iguais, embora tome o modelo x da produção como referência para reprodução, ainda assim nem sempre produzirá o mesmo: o ponto da costura, da mão que treme, da máquina não configurada devidamente, diferenças tecnológicas, humanas, de matéria-prima, de acabamentos, de arranjos de pence de um mesmo molde e, por último, do corpo que vestirá e produzirá seus arranjos.

¹⁹⁹ DELEUZE, 1991, p. 66.

²⁰⁰ DELEUZE, 2009, p. 24 apud ADÓ, 2013, p. 45.

²⁰¹ Conceito desenvolvido nas páginas 140-149.

Enquanto, para a indústria, o que importa é a ação precisa dentro desses processos a fim de otimizar recursos, custos e mão de obra, nesta dissertação, interessamos o traço singular que um único molde pode assumir ao incorporar detalhes, por mais minúsculos que sejam. Pensando arranjos simples na moda a partir do mesmo, de combinações feitas sem repetição, de arranjos repetindo o que se tem.

Por que se tornou importante nesta dissertação fazer essa mostraçã? Por justamente não envolver apenas questões metodológicas de desenvolvimento ou mercadológicas de distribuição e comercialização, mas de todo arsenal subjetivo que envolve o ato de se vestir. A própria história da moda nos remonta a esses aspectos, através de processos de subjetivação. Essa parece ser a própria ideia de criação. Quando Nietzsche se apropria do termo criação, é justamente para falar de um fazer que não se esgota, de máscaras que se multiplicam, tal como o infinito movimento real, como a diferença absoluta na repetição do eterno retorno, tal como ocorre no teatro.



DELÍRIO-URDIDEIRA-CAOS

Linhas em composição

De escrita, De desenho

Das escalas, Do tecido

De acabamentos

inacabamentos

Fio.

Fio do tecido. Viés.

A linha que dobra, que corta, que borda,

Fio do sentido do corte,

Fio da trama.

Das linhas que não se repetem, que não se medem

variações que se configuram

efêmero infinito.

TRAMAS DA SUBJETIVIDADE

Entende-se por trama o “conjunto de fios passados no sentido transversal, com auxílio de uma lançadeira (ou navete). A trama é passada por entre os fios do urdume por uma abertura denominada cala”²⁰². É esse movimento da trama que dará origem aos mais variados tipos de tecidos. Podemos ainda chamá-los de tecido-pele, “sólidos flexíveis”²⁰³ ou segunda pele que são, inclusive, parte do arsenal de ferramentas na produção de imagens de moda e figurinos que, entre outras coisas, criam aparências (realidades).

Fabricamo-nos através da composição e criação de personagens, sendo que em ambos, o que predomina é o artifício da aparência que se dá pelo táctil da pele, das sensações e efeitos de superfície que traduzem, na aparência, expressão e afecto. Podemos pensar que um único corpo pode fazer surgir uma multiplicidade de forças que se afetam.

Para Bucioli (2003): “Tecer [...] significa fazer sair de sua própria substância o fio a ser tramado, semelhante à aranha que tece de si própria a sua teia”²⁰⁴. Por isso, entende a importância de conceituar a trama e a ação de tecer, por ver que esse ofício, por vezes, parece se confundir com o nosso “estar” no mundo. Assim como somos vestidos por tecidos, esses tecidos compõem tecidos outros, que são os espaços sociais que habitamos. Efeitos que se dobram e desdobram, criando outras formas de subjetividade²⁰⁵.

Paola Zordan, a partir das teorias psicanalíticas de Jaques Lacan citadas por Félix Guattari, aponta esse “eu” como “instância inconsciente que identifica o sujeito para si mesmo, sendo a identidade que nos faz reconhecer os outros e ser reconhecido por eles”²⁰⁶. Entretanto, é importante esclarecer que não se trata de delimitar um “eu” interiorizado, mas de localizar efeitos que se produzem nas “‘roupagens’ oferecidas pelo meio”²⁰⁷ para a produção de um modo de existência que se constitui a partir dos próprios “papéis” que assumimos ao longo da vida. Da construção dessas *personas*, “A máscara ilustra convincentemente a concepção de personalidade fundada na aparência,

²⁰² PEZZOLO, 2007, p. 144.

²⁰³ LEROI-GOURHAN, 1943, p. 244 apud DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 192.

²⁰⁴ BUCIOLI, 2003, p. 56.

²⁰⁵ ORTEGA, 1999.

²⁰⁶ ZORDAN, 2013, p. 48.

²⁰⁷ Ibid., loc. cit.

embora também possa servir para tratarmos de identidade”²⁰⁸. Com isso, pode-se pensar que a personalidade é apenas uma das instâncias da subjetividade.

A subjetividade, portanto, “pode ser compreendida como um eixo móvel que atravessa várias instâncias compostas em campos específicos: corpóreos, psíquicos, imaginários e sociais”²⁰⁹. Como um tecido, se compõe de linhas nas quais o mundo é como um tear, onde todo arsenal de imagens engendram-se entre si, compondo o que podemos chamar de “modos de subjetivação”. São modos de subjetivação por entendermos que reside aí uma relação de forças que se relacionam, se afetam entre si, um emaranhamento sutil.

Essa parafernália de coisas faz parte da construção de um processo ético e estético que cria modos de existência inéditos, uma vida artista na qual, no manejo do eu-matéria, possam ser encontrados meios para a elaboração de uma existência outra. Ao tratar sobre esse assunto, entendemos a “subjetivação como produção de modos de vida, envolve estilos, crenças e verdades. [...] A subjetivação produz formas, embora seja um processo sem forma”²¹⁰. São esses processos de subjetivação que nos levarão ao conceito de “dobra” em Gilles Deleuze. Tal conceito é explicado como “uma modificação daquilo que nos sujeita, para nos reconstruir com outras experiências, com outras delimitações”²¹¹.

Ainda pensando essas tramas, no *Platô 14*, Gilles Deleuze e Félix Guattari apresentam os chamados espaços liso e estriado como espaços que não são da mesma natureza. Esses espaços também não estão um em oposição ao outro, mas se formam a partir das misturas em si, ao se dizer que “o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido e devolvido ao espaço liso”²¹².

Entendo esses espaços como a própria trama social, que produz/traduzem efeitos de pele. Para tal, tomamos por empréstimo os modelos tecnológicos de alguns tecidos, visto que ambos os autores irão exemplificar esses dois espaços, que compõem as tramas da subjetividade, através da formação dos tecidos.

Ao tratarem esses espaços, os autores percorrem modelos que discutem aspectos variáveis desses mesmos espaços: cestaria, feltragem, *patchwork*. Das características que o definem como espaço estriado, podem ser citados primeiramente os elementos

²⁰⁸ ZORDAN, 2013, p. 49.

²⁰⁹ Ibid., p. 47.

²¹⁰ Ibid., p. 52.

²¹¹ JARDIM, 2004, p. 7.

²¹² DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 192.

verticais e horizontais que se “entrecruzam perpendicularmente”²¹³. Esses elementos não têm a mesma função. Alguns se mantêm presos, delimitando o espaço nas laterais, e outro é móvel, passando por entre os fixos e tornando-se infinito em comprimento. Segundo os autores, essas características se assemelharam ao modo de governar dos estados.

Ao chamar os tecidos de "sólidos flexíveis", nos colocamos a pensar em nossos próprios movimentos de vida maleáveis, artesãos, que fazem parte do nosso dia a dia, criando paisagens e personagens. Um modo de lidar com o inevitável, com o destino, com o por vir.

O tecido-vestimenta e o tecido-tapeçaria tendem a anexar à casa imóvel ora o corpo, ora o espaço exterior; tecido integra o corpo e o exterior a um espaço fechado. Ao contrário, o nômade, ao tecer, ajusta a vestimenta e a própria casa ao espaço exterior, ao espaço liso aberto onde o corpo se move.²¹⁴

No entanto, entre as exemplificações apresenta-se o feltro, um antitecido que não envolve essa distinção entre os fios e que também não se trata de uma estrutura homogênea. Seu emaranhado de fibras “é infinito de direito, aberto ou ilimitado em todas as direções; não tem direito nem avesso, nem centro; não estabelecem fixos, nem móveis, mas antes uma variação contínua”²¹⁵. O feltro produz pura heterogeneidade. De modo semelhante,

O espaço liso do *patchwork* mostra bastante bem que "liso" não quer dizer homogêneo; ao contrário, é um espaço *amorfo*, informal, e que prefigura a *op art* [...] O *patchwork* tomará não apenas os trajetos, mas "representará" trajetos, será inseparável da velocidade ou do movimento num espaço aberto.²¹⁶

Ao falar dessas tecituras, nos colocamos a pensar na oficina *Teia e Encontros Fiandeiros*, proposta por Paola Zordan em 2012, no Seminário Nacional de Arte e Educação – Fundarte²¹⁷, em Montenegro. No manuseio das linhas de diversas cores e espessuras, diversas agulhas e entrelaçamentos, fomos compondo tecituras informes, através da técnica de crochê, experimentando modos de se fazer.

²¹³ DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.192.

²¹⁴ Ibid., p.194.

²¹⁵ Ibid., p.193.

²¹⁶ Ibid., p.195, grifo do autor.

²¹⁷ Fundação Municipal de Arte de Montenegro, criada em 1973, oferece cursos nas áreas de: Dança, Música, Teatro e Artes Visuais, abrangendo crianças a partir de dois anos de idade até a formação superior.



Figura 12: Teia.

A ação permitiu experimentar a técnica e se colocar a pensar “trazendo questões em torno da arte, das técnicas, das fronteiras quebradiças com o artesanato, do utilitarismo do consumo e dos próprios modos de vida contemporâneos”²¹⁸. Ao criar outras dimensões para ela, que a deslocam do seu valor utilitário do cotidiano, a colcha

é um objeto que cresce e torna-se outra coisa, vira uma superfície, constrói, por si mesmo, uma paisagem. Instalação de um só objeto, uma extensa superfície tátil maleável, essa teia feita pelo encadeamento de linhas cria ambiências, planos de fundo e sobreposições.²¹⁹

²¹⁸ ZORDAN, 2012b, p. 10.

²¹⁹ Ibid., p. 5.

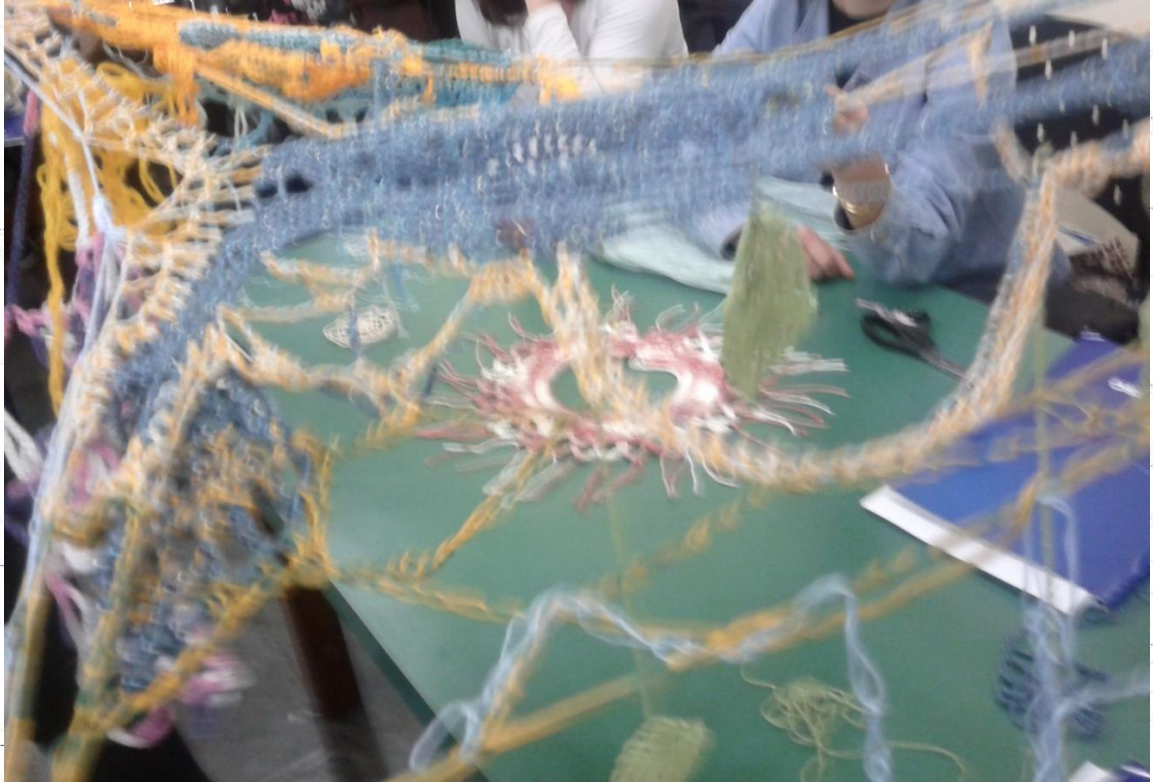


Figura 13: Encontros fiandeiros.

Essa mesma oficina disparou a vontade de outras poéticas visuais. Disparo é um termo usado pela própria Zordan²²⁰ que entende por disparador “a força motriz que dá a potência do desenvolvimento de uma pesquisa. Linha de fuga do pensamento, que se espalha sobre alguma coisa antes não pensada, dando uma nova maneira de olhar aos transcorrentes de uma vida”.

A criação da ação *Bodyarn*²²¹ experimenta no corpo esse pensamento da produção dos modos de vida contemporâneos e tudo o que nos atravessa e nos subjetiva, nos tornando o que somos (ou o que não somos, ou que estamos em vias de ser), ao ir tecendo-se e fazendo um trabalho sobre si mesmo. Misturando suas próprias interferências às interferências dos outros e criando o que poderia ser chamado de uma tecitura de si, emaranhado, que traz o traço da sua própria existência encarnado numa “roupagem”, que aqui não busca tanto comunicar algo, mas “aprender a sentir”²²².

²²⁰ ZORDAN, 2012a, p. 3.

²²¹ *Bodyarn* é o nome dado à performance que lida com os fios no corpo, tal como a técnica do Knit Art, e inspirado pelo movimento *Yarn bombing* que é um tipo de intervenção que utiliza técnicas de *tricot* e *crochet* com fios coloridos em vez de tinta ou giz e que pretende uma personalização do espaço público (ÁGUAS, 2014, p. 49).

²²² ZORDAN, op. cit., p. 13.



Figura 14: *Insights* para performance *Bodyarn*.

Um movimento de dentro para fora e de fora para dentro, que encarna a alma e produz vazamentos na superfície e para além dela. Uma trama humana, tecida com o corpo que se confunde entre a técnica e a improvisação. Tal como a trama vida é feita de imperfeições. Liames difíceis de serem desfeitos e que sempre que vestidos, podem ser rearranjados de outras maneiras. Tecer infinito, embolamento de fios que com o passar do tempo pesam sobre corpo, do acúmulo da feitura, acúmulo da vida, do meio que te molda, das trocas com outras pessoas que podem se dispor a “tecer junto”. Trama-se e se é tramado. São tramas da subjetividade que se entrelaçam ao mundo, criando novos espaços de trocas, numa dança frenética de agulhas imaginárias.

[Roupa-pintura]

No prefácio da edição brasileira de *A Pintura Encarnada* de Georges Didi-Huberman, Osvaldo Fontes Filho percebe a imagem corporal como “lugar das esquivas, dos deslocamentos e dos interstícios”²²³. Quando o foco desse olhar é a pele, “entrelaçamento inextricável do branco e do vermelho”, coloca-se diante de diversos questionamentos. Entre eles: “Por que afinal, a pele, superfície de transição de humores, constituiria, como sustenta Didi-Huberman, ‘a mais louca exigência da pintura?’”²²⁴. Quando Didi-Huberman conceitua “pan” como pano ou tecido, irá preocupar-se com a conexão da visão e do tato, criando um “delírio da pele na ordem do sentido pictórico”.

²²³ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 10.

²²⁴ FONTES FILHO, 2012, p. 12.

Não nos deteremos a responder essa pergunta, entretanto ela nos faz pulsar, pois esta dissertação tem na roupa a segunda pele, que se produz pintura de sensações entre a pele e o pano, pano que produz efeitos pele. Roupa que tem em si mesma a produção de marcas sutis.

Dos encontros do corpo com a roupa, são produzidos afetos que estão para além do comunicar: “deslegitimação da evidência na superfície da pintura”²²⁵. Ao revés da representação, produz corpos de intensidades, emaranhamentos sutis que no agito das moléculas, ao se atritarem umas nas outras, criam texturas e engendramentos de superfícies. A pele se faz “derme-pictórica”²²⁶ e o pano encarna o corpo.

Trata-se de uma vida em camadas que se sobrepõem. Vida-mosaico de pedaços que se compõem de diferentes maneiras. Como no entrelaçamento entre o urdume e trama — que tensiona um fio para que o outro possa, através dele, formar um tecido, diversos tecidos —, aqui, o liame de fios são pensamentos que se fazem e desfazem para pintar uma estética da existência. Dessa urdideira-caos de pensamentos, assim como na pintura, há uma preparação silenciosa e intensa que movimenta o corpo e mente que aqui não se separam.

Entretanto, é inegável o poder que a roupa tem de comunicar. A roupa não fala, mas diz. Nesta dissertação, que trata sobre a estética da existência para compor a vida como obra de arte, toma a roupa — este pormenor, substantivo vivo que anima o corpo — para compor uma possível pintura e pensar na proposição ético-estética na fabricação de modos de vida. Segundo Catherine N^o Diaye em seu livro *A Coquetterie, ou a paixão do pormenor*:

Há toda uma paisagem que muda, rica de acidentes, no ondeante da fita, um infinito para ver na transparência do véu, um espetáculo cativante no oriente de uma só pérola. [...] atracção irresistível por esses pequenos mundos. Mergulha nela, afoga-se nos pormenores e multiplica-os: quem gosta do minúsculo, gosta do múltiplo. A paixão pelos pormenores é o horror ao vazio. [...] Acumula estilos incompatíveis, tão bem, e preferirá sempre o veludo ao cetim à austeridade do sudário [...].²²⁷

Na vida, vestimo-nos ou somos vestidos por alguém. Na infância, nossas mães, avós, ou babás nos transmitem, através desses modos de se vestir, também modos de estar no mundo constituído a partir das crenças e dos valores morais delas. Ao crescermos, vestimos a nós e a nossos filhos.

²²⁵ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 13.

²²⁶ ZORDAN, 2012, p. 1.

²²⁷ N^o DIAYE, 1987, p. 97.

Barthes (2005)²²⁸ afirma que “o vestuário é, a cada momento da história, o equilíbrio entre formas normativas, cujo conjunto, apesar disso, está o tempo todo em devir”. A partir desse pensamento, podemos entender que não é tanto o que nós somos, mas o que estamos em vias de nos tornar, através dos processos de transformação que ocorrem conosco ao longo da vida.

Dos modos de se vestir, tipologias são criadas a partir das aderências aos espaços que frequentamos, à nossa profissão, ao que “nós somos”. Essas figuras e personagens são compostos por um conjunto de comportamentos que reproduzem modelos. Ou seja, nos vestimos para ser, parecer, fazer. Isso inclui a racionalidade da roupa e suas funções, atribuídas como normas primárias estabelecidas pela civilização, que se compreendem em: pudor, proteção e/ou adorno. Nelas, o ser humano se veste e se desnuda para atender às tradições das suas culturas.

Com isso, nos colocamos a pensar na própria tipologia apresentada por Friedrich Nietzsche e revisada por Vagner da Silva no artigo *A tipologia nietzschiana*. Ao longo da obra *nietzschiana*, é possível identificar a caracterização (bastante simbólica) dos tipos fortes e dos tipos fracos (comentados na sessão *Genealogia da aparência*), e entre eles, subclassificações que de modo algum pretendem fixar tais tipos. Pelo contrário, essa criação tipológica busca estimular e criar um “novo homem”.

Peter Stallybrass, em seu livro *O casaco de Marx*, nos coloca como se dá a relação social entre as coisas, ao relatar que Marx, através do seu casaco, é que se tornava Marx, aquele que ainda tinha algum prestígio social e um “passaporte” pelos espaços públicos, tais como o salão de leitura que costumava frequentar, no seu período de decadência. A roupa (o casaco que entrava e saía do penhor), nesse caso, não imprimia mais apenas um traço da sua existência, mas de um “investimento de si”, que dava outro sentido à palavra — de valorá-la perante os outros, ou seja, o “casaco faz sua primeira aparição não como um objeto que é fabricado e vestido, mas como uma mercadoria que é trocada”²²⁹.

Sendo assim, aqueles sentidos iniciais da roupa já não se sustentam neste exemplo, pois o casaco deixa de ser usado apenas como elemento de pudor, proteção ou embelezamento, para ser o que irá diferenciá-lo como “cidadão decente”. Aí reside a ideia de roupa como “meio de incorporação” que insere as pessoas em “redes de

²²⁸ BARTHES, 2005, p. 259.

²²⁹ STALLYBRASS, 2012, p. 39.

obrigações”²³⁰. Como uma espécie de “camisa de força”, os códigos remetem ao *status* e às convenções sociais que desde a origem dos tempos existem e parecem se fortalecer ao longo da história.

A partir desse enfoque, “O trabalho de se vestir e de se desvestir constituía, por si só, uma constante lembrança da importância das roupas no fazer e desfazer cotidiano do corpo”²³¹. Nesse sentido, dialogando com o autor, o ato de se vestir pode ser entendido como um ato tão misterioso quanto o ato de caminhar. Do mesmo modo que há uma “singularidade do caminhar”, há uma singularidade do vestir. Aprendizagem que se dá enquanto ainda pequenos e nos acompanha até o último ato da nossa existência, quando no leito de morte, o corpo é preparado para despedida deste “plano”.

A partir desses devires, nos perguntamos: de que maneiras podemos construir outras formas de moda? Em que medida nos transformamos eticamente hoje? Supõe-se que haja uma ruptura das subjetividades que possibilite pensar essa outra criação. Impessoal, criadora de outros modos de vida que, inscritos na superfície do corpo, nos pormenores, por vezes vistos como vulgares ao darem demasiada atenção à aparência, possam ser constituídos como parte da sua existência.

Com isso, se na infância somos vestidos por outros, por não termos a propriedade da condução da vida, pode-se pensar que ainda hoje, esse movimento se repete de outra maneira, quando somos agenciados por um sistema da moda que dita o que “é tendência!” e, com isso, por vezes, não fazemos nossos próprios movimentos, mas movimentos externos a nós. Somos possuídos por roupas, quando crianças, ao sermos conduzidos por um maior, e depois de adultos, conduzidos pelo mercado. No tocante a este ponto, Patrice Bollon, no livro *A moral da Máscara*, apresenta esta lógica de mercado:

Hoje, é o sistema comercial que se encarrega em grande parte dessa normalização, sem violência e frequentemente com o consentimento dos interessados. Pois estes movimentos que afetam as aparências nascem e vivem na espontaneidade, morrem também por se tornarem conscientes demais. Ironia da sorte é o sucesso que provoca sua decadência. É porque eles se tornam normas, até uniformes; porque de um protesto individual fluido e contraditório, plástico e maleável, eles se transformam em ditames unívocos e determinados, sem mais a intervenção da sensibilidade individual; em resumo, porque eles se institucionalizam, porque perdem ao mesmo tempo suas almas, seu valor como modo de expressão.²³²

²³⁰ STALLIBRASS, 2012, p. 13-14.

²³¹ Ibid., p. 95.

²³² BOLLON, 1993, p. 13.

Pode-se considerar que o ato de vestir surge inicialmente como atividade formadora, dada numa prática de sujeição (sujeição à família, à sociedade, ao trabalho, ao mercado etc.). A partir disso, busca-se operar por uma “superfície plena permeável, de modo que se torne suscetível aos afectos dos corpos e os signos emitidos pelas carnes”²³³. São entrelaçamentos produtores de modos de vida que estão sempre em vias de fazer-se, se transformando na própria dinâmica da vida.

O entrelaçamento irá compor um tecido, um plano que dará consistência ao que se quer pintar. Nesse liame de ideias busca-se, através de novas “roupagens”, renovar-se. Diante dessas novas roupagens, nos conectamos com Nietzsche que nos convida a pensar a “vida como obra de arte”, no aforismo 241 de *A gaia Ciência*, ao dizer: “Trata-se de um artista ambicioso que se limita simplesmente a sê-lo e mais nada; a sua obra não é mais do que uma lente de aumento que estende a quem quer que olhe em sua direção”²³⁴.

Nesses esboços, está em jogo pensar a roupa como uma sinuosa pintura. Pintamo-nos de muitas cores, intensidades. O movimento do pincel, aqui, pode ser pensando na força ou vontade que cria uma plasticidade do tecido sobre a pele. O encontro do corpo-tela e a tinta-roupa criam uma coleção de afetos, estados corporais diferentes, movimentos, pois são encontros que se dão de diferentes maneiras, ao longo da vida. Intensidades que nos arrebatam e nos jogam para outros lugares. Assim, podemos pensar: qual é o lugar da moda?

O que está em jogo é o absurdo de misturar a pele ao manto, vestir o corpo com as sensações. Nunca sem o perigo de, na confusão, perder completamente os fios das tessituras nos nervos e, numa movimentação abrupta, ter a superfície rompida, arrebentada, retalhada.²³⁵

Logo, se o homem moderno é fruto da imaginação — e, sendo assim, ficção, fantasia²³⁶ —, nesses jogos de produção de verdades, fabulamos e inventamos modos de

²³³ ZORDAN, 2012, p. 12.

²³⁴ NIETZSCHE, 2011a, p. 138.

²³⁵ ZORDAN, op. cit., p. 11.

²³⁶ A fantasia dá forma ao processar da imaginação, e que ao movimentar as ideias “a fantasia é a coleção de indivíduos separados.” (DELEUZE, 2012, p. 11) trata-se de um elemento da imaginação. Criação da *persona*. Uma singularização. Por meio da fantasia esta pesquisa é possível, pois cria uma coleção de procedimentos (inventados) para operar a sua didática, com isso “a fantasia encontra aqui toda uma nova extensão; ela sempre poderá invocar as relações, tomar emprestada a roupagem da natureza, formar regras gerais que ultrapassam o campo determinado do conhecimento legítimo, estendendo o conhecimento para além dos seus próprios limites” (DELEUZE, 2012, p. 15). Assim, outros

ser. Personagens que deixam nascerem mil caminhos nos quais o corpo é conduzido para algo desconhecido. Sendo fantasia, é artificial, produzida por “efeito de princípios que ultrapassam o espírito, que o afetam”²³⁷.

Com isso, acredita-se que a roupa, a veste, o traje, ou figurino, gestos e palavras produzem aparências, que mesmo na ausência dela, ainda assim produz um estilo de vida que compõe uma ética. Trata-se de uma pedagogia de si, em que a criação se dá no corpo, com o corpo, e cuja função é servir a vida, através do agasalho, conforto, proteção. Entretanto, também se entende o corpo como uma superfície de inscrição, em que se criam condições de produção de um tipo de corpo que inventa devires, cuja vida e obra se confundem, cujas funções abrem espaços para experimentações, e aquilo que ele produz sejam efeitos ou sensações.

procedimentos são criados e outras regras são criadas, novamente outras relações se multiplicam, produzem outros efeitos, que operam por semelhanças.

²³⁷ DELEUZE, 2012, p. 12.



DELÍRIO-MOVIMENTO

Para os desequilíbrios, M

**A
L
A
B
A
R
I
S
M
O
S**

O QUE TOMO COMO PINTURA... UMA *TOILETTE* DO PENSAMENTO

Nem toda roupa é moda, mas a moda e a estilística da existência podem incluir a roupa, assim como os gestos, modos de falar, de agir, pensar etc. que irão produzir modos de viver. A potência da roupa inclui, então, as práticas habituais, o modo como me relaciono com o mundo. Práticas que se movimentam entre si, produtoras de conexões infinitas, como entre todos os elementos relacionados: de utilidade, posição, *status*, conforto, trama e urdume que se entrelaçam de infinitas maneiras, por repetição, criando ritmos que compõem séries, tornando os tecidos ora mais leves, ora pesados, ora brilhosos, ora opacos.

Na formação das matérias-primas que nos revestem, nos tornamos também dentro do tecido social e cultural. Nessa relação, observa-se que as práticas de si requerem fazer de si para si mesmo objeto visível, analisável e modificável.

Interrogar novamente as evidências, os postulados, sacudir os hábitos, as maneiras de fazer e de pensar, dissipar as familiaridades aceitas, retomar a avaliação das regras e das instituições e, a partir dessa nova problematização, participar da formação de uma vontade política.²³⁸

A roupa também cria representações. Porto a roupa, porto-me na roupa. Roupa porto seguro? Roupa feita para "abrigar". Enclausuramento de regras morais. Ou *roupa de sensação*, que se dá também no espaço entre o corpo e os panos, uma pele superficial de intensidades, segunda pele que se tece ao tecido social. Um trabalho sobre si que convoca a vida como possibilidade criadora, semelhante ao que ocorria na configuração da *toilette* do século XIX, na qual prescrições do que se deve usar nos ritos de beleza do asseio íntimo corroboram para a construção artificial da aparência.

A economia doméstica para damas, em meados de 1827, previa um manual de etiqueta com alguns cuidados para a *toilette* feminina:

1. Para combater as rugas: misturar suco de cebola, mel e cera derretida, passar no rosto e deixar durante a noite;
2. Combater o mau hálito, enxaguando a boca com alume (antibacteriano contra mau cheiro) e água;
3. Para aftas, gargarejo com água e óleo de cânfora, seguido de um tônico laxante de ruibarbo;
4. É preciso muito tempo para pentear o cabelo corretamente com um pente

²³⁸ FOUCAULT, 2012, p. 243.

de marfim. Use um pente mais espesso a cada quinze dias, caso contrário, poderá quebrar e destruir o brilho de sua juba;

5. Manchas de suor de rendas e bordados em roupas femininas são eliminadas esfregando um pouco de sementes de centeio;

6. Para câimbras, tomar 10-12 gotas de uma solução quente de canela até o corpo transpirar e observar sua dieta com muito cuidado.

Pouco importa que o arдил e o artifício de todos sejam conhecidos, se o sucesso é certo e o efeito sempre irresistível. [...] o uso do pó de arroz, tão ingenuamente anatematizado pelos filósofos cândidos, tem por fim e como resultado fazer desaparecer todas as manchas que a natureza nela ultrajosamente semeou, e criar uma unidade abstrata no corpo e na cor da pele, a qual a unidade, como a que produz o maiô, aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino e superior²³⁹.

Essas bizarrices inventadas não são diferentes daquilo que é inventado hoje. Baudelaire, no elogio da maquilagem, coloca em contraponto a moral de uma época que pregava a natureza como origem do bem, do belo, do bom, uma crítica ao século XVIII. Entretanto, ao fazer o elogio da maquilagem, ele deixa claro que tudo que é belo e nobre resulta do cálculo, esse exercício sobre si, artifício, imaginação que torna todas as modas encantadoras. Os artifícios da imagem, assim, são usados para confessar aquilo que ela é e deseja ser, eterno tornar-se. Nesse caso, relatar a *toilette* do dândi diz muito dessas maneiras:

O dândi era reconhecido não só pelo corte da roupa e pelos calções apertados, mas também pelo apuro do arranjo em seu pescoço. O colarinho da camisa era virado para cima, com duas pontas projetadas sobre o rosto, firmadas por um lenço em forma de plastron ou *stock*²⁴⁰. Dizia-se que alguns dândis passavam a manhã inteira arrumando seus plastrons. Grandes quadrados de gaze, musselina ou seda, dobrados até formar uma tira, eram enrolados em volta do pescoço e amarrados em nó ou laço na frente²⁴¹.

O Belo Brummel (Figura 16) foi um dos principais dândis, embora haja autores que discordem. Postura arrogante, fabricada pelos adornos em torno do pescoço, que o impossibilitavam de olhar para os lados e para baixo. Uma postura que perturbava, visto que seu traje não era suntuoso, e talvez o seu *plastron* fosse o único exagero que tenha

²³⁹ BAUDELAIRE, 2010, p. 80-81.

²⁴⁰ Uma faixa dura, em nó, já pronta, abotoada atrás.

²⁴¹ LAVER, 1989, p. 160.

carregado. As formas simples, nenhuma ruga ou amassado na roupa, nenhum bordado e os cortes muito bem executados o distanciavam do aristocrata do século XVIII, que tinha suas roupas mal feitas.



Figura 16: Beau Brummel²⁴².

A roupa, então, passou a ser um contorno do seu corpo e uma pintura de si, na qual a caracterização visual de si mesmo inventava outros personagens, inéditos. Pinturas que se modificam, traços que se intensificam. A *toilette* do pensamento trata desse cuidado que permeia a pele, mas também a alma. Uma ética e uma estética feita de caminhos possíveis, fios emaranhados, que tecem e pintam aparências que não estão em consonância com modelos *prêt-à-porter*, mas que produzem ressonâncias de um corpo que está em transformação contínua. Essa transformação nada tem a ver com trocar de roupa a cada estação.

Os modelos *prêt-à-porter* aqui são criticados, pois tratam de uma reprodução em

²⁴² Fonte: <<http://dossierjournal.com/style/fashion/the-handy-dandy-dandy/>>.

série produzida a “toque de caixa” que obrigatoriamente lança, a cada seis semanas, novas tendências no mercado de moda. O ritmo *fast fashion* — que aprisiona os sentidos através de uma velocidade que mal dá tempo de assimilar o que há no mercado, naquela velha tentativa de tudo classificar, homogeneizar e automatizar — recria novos estilos a partir do slogan de que você pode SER o que você quiser. Não se trata de duelar *prêt-à-porter* X *pormenor* (ético-estético), mas pensar o segundo como um modo de ativar a criação, tornar algo singular, já que o ritmo desenfreado da indústria da moda, pouca novidade nos apresenta.

O porquê deste desabafo é muito pertinente ao tempo em que vivemos no mercado de moda, na qual as coleções dos grandes estilistas brasileiros — desfiladas nos grandes eventos de moda nacionais — não trazem nada ou muito pouca novidade. Parece já estar tudo lá: na 25 de março, rua de grande atividade comercial em São Paulo.

A crítica ácida, na verdade, é uma grande preocupação. Pois se a moda, como fenômeno sociocultural, é refém de um sistema padrão de referências que precisa buscar no já criado a sua sustentação, que produz e reproduz os mesmos tipos sempre, o que sobra para os jovens estudantes que desejam avidamente se firmar como autores das suas próprias coleções? Cabe a nós nos experimentarmos. Assim, estar na moda nada tem a ver com ter estilo. Mais parece que um é o contrário do outro. Nas palavras de Baudelaire (2010), foi a moda que matou o dândi, visto como ícone de estilo durante o século XIX.

Na apresentação do livro *Manual do Dândi: a vida com estilo* se lê: “em francês, *toilette* refere-se também ao conjunto das peças de vestuário, adereços, enfeites, cosméticos e demais artifícios utilizados no cultivo e manutenção de uma certa aparência”²⁴³. Entretanto, ao recorrer à etimologia da palavra, nota-se a trama que a envolve e que expande a ideia da roupa:

A origem é o latim *texere* (tecer), que por sua vez originou *toile* (pano, toalha) e *toilette* (pequena toalha) em francês. A palavra *toilet* (vaso sanitário) está ligada a 'toalha', a 'têxtil', e também a 'texto' do português. O significado de *toilette* evoluiu para o ato de lavar-se, vestir-se e arrumar-se: fazer a toaleta. Foi só na metade do século 19 que nos EUA a palavra passou a ser usada como sinônimo de *lavatory* (pia ou vaso sanitário).²⁴⁴

Ao estabelecer a importância da roupa, seja como elemento que constitui a

²⁴³ TADEU, 2009, p. 9, grifo do autor.

²⁴⁴ DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, 2014.

formação, seja como criadora de ficções ou devires, a percebemos também como um dos artifícios na produção dos modos de subjetivação. Ao pensar os enunciados na moda que são produtores de subjetividades impostas em prol de uma atitude crítica, busca-se uma política de resistência para criação de novos modos de vida. Pensar a educação não como lei ou tratado, mas como linhas que possam ser traçadas, sopros que possam movimentar o pensamento, inventando outros modos de fazer ou trazer um efeito espiritual às pedagogias.

Disparada pelo dandismo como algo que pensa a moda como um espaço de experimentação e criação, a *toilette* irá tratar dos artifícios do pensamento para criação de um si — e para criar para si, um "projeto educacional" que busca meios para inventar sua própria vida, sem nunca perder a sensibilidade do corpo e da alma. Dessa forma, vai ao revés da representação, pois pensa na apresentação da moda (modo de vida) como uma estilística da existência. Um modo de ser não prescrito em manuais, mas um modo de viver artista, pela sua singularidade, rigor prático e estetização do dia-a-dia, que aproxima arte e vida. Coloca em questão a educação, pois quer dar um novo sentido à vida, à existência.

A pesquisadora Rosa Dias, em seu livro *Nietzsche a vida como obra de arte*, evoca Friedrich Nietzsche a exortar “cada um a esculpir sua existência como uma obra de arte”²⁴⁵. O que implica correr riscos, dar sentido a sua vida, depositar a sua energia num empreendimento que seja único, um exercício que se dá na experimentação da vida diária que entende a vida como atividade formadora capaz de produzir novos valores, não apenas se adaptando às situações externas, mas troçando da vida e interpretando a sua maneira.

No aforismo 59 de *A gaia ciência*, Friedrich Nietzsche, ao falar da vida artista, afirma que “o ser humano é alma e forma”²⁴⁶. Complementa ainda que não se ama por baixo da pele — amam-se as superfícies. Atribui ao artista esta função de “ocultar o natural”²⁴⁷, e através de impulsos estéticos, criar outras posturas vitais para nossa existência.

Este trabalho não se separa da vida da pesquisadora. Entretanto, não se trata de autorretrato, movimento narcísico ou biografia, mas uma educação da sensibilidade: “sem os sentidos enriquecidos, sutis e um gosto refinado, o homem não pode ser um

²⁴⁵ DIAS, 2011, p. 13

²⁴⁶ NIETZSCHE, 2011, p. 72.

²⁴⁷ Ibid., p. 73.

criador de ideias”²⁴⁸. Educação que se dá nos encontros de sala de aula, na preparação diária para corar-se de mundos, estar aberto para o inesperado.

Nos deslocamentos da moda, podemos encontrar movimentações mais sensíveis e menos afeitas aos padrões, nos devires de corpos que, em suas vestes não submissas às modas e padrões, tensionam, a partir de pedaços desconexos, as identidades estabelecidas. Tensionar e resistir para criar novos espaços de um corpo na/da moda, afirmando o desejo de que as mesmas coisas sejam percebidas e vividas de outros modos.

Este trabalho tem o pensamento como força que cria a partir de um fluxo contínuo de mudanças, que se efetiva nas coisas e produz novos modos de vida. Compreende-se que se tudo fosse homogeneamente regular, não haveria pensamento. Ao se almejar uma "estilística da vida", se quer produzir um tipo de corpo anárquico, costurado por linhas em ziguezague, cambaleantes, que se veste de rasgos, de modo a romper com os tecidos novamente, de novas maneiras, como uma obra inacabada, um eterno vir a ser, embriagado pela vida.

Pensa aqui o corpo e sua intrínseca relação com as identidades que o vestem e o torna figura de determinadas “modas”, expressas em imagens de ampla circulação: em revistas, jornais, desfiles, campanhas e editoriais de moda e programas de televisão. São as “disciplinas da aparência” que nos dias de hoje ditam as exigências impostas ao corpo.

Diante desses códigos silenciosos do vestir, expectativas de reconhecimento e pertencimento se criam. Dispor-se se torna expor-se. Não considerando essa ação passiva, entende-se que não se trata de influência de algo ou alguém, mas de modos de subjetivação; forças que motivam grupos; mecanismos de poder — e talvez isso inclua práticas de assujeitamento, ou seja, imposições de um monopólio do gosto para a construção de um corpo de acordo com os ditames da moda e da mídia.

Trata-se de fissurar a herança da sociedade do consumo, que na moda das propagandas parece incumbida de moldar os corpos seriais, homogêneos, estratificados, em que tudo já está formado, mas que, no entanto, não cessam as possibilidades de se criar algo novo e diferenciar-se. Tanto o indivíduo quanto a sociedade flutuam literalmente sobre uma multiplicidade de forças, sendo que ambos são substâncias, seres, coisas, produzidos por uma multiplicidade de relações, relações de poder. Diante disso, como produzir uma afecção corporal a partir desses códigos? Como manter vivas

²⁴⁸ DIAS, 2011, p. 14.

as resistências a esses códigos dentro do sistema da própria moda e sua modelização de identidades atuante, mesmo que se produzam novos modos de ser e de viver?

Não se trata de uma oposição à imagem-modelo, mas da imagem que em choque com as forças destroem o modelo, a representação, a cópia ou tudo aquilo que é elevado ao Verdadeiro, ao Justo, ou seja, à subordinação de uma moral sedimentada num espaço estriado. Espaço onde as linhas já estão traçadas previamente e os códigos de conduta são indiscutíveis, pois estabelecem o que é “certo” e “verdadeiro”.

Entretanto, ainda assim “é preciso estar atento ao funcionamento da máquina-clichê para que então se possa fabular maneiras de resistir”²⁴⁹. A linha de fuga pode ser o (não) caminho. Perder-se em si mesmo, despir-se de si mesmo e criar novos “outros” desprovidos de significados. São tentativas de produzir para si um corpo inorganizado, desprovido de organização, orientado por um agenciamento coletivo: vegetal, mineral, animal, que configura a produção de um fluxo contínuo, múltiplo. Experimento sensível que está além das palavras, em que ainda não há sujeito, mas que cada um singulariza a sua maneira.

Corpo-pensamento que se abre às experimentações e possibilita que entremos em contato com as racionalidades instituídas, de forma a colocá-las num exercício de desmanchamento e produção constante. Essas práticas da presença emitiriam, assim, um reencontro com o exercício do pensamento e com a problematização moral [...].²⁵⁰

Nessa produção de territórios existenciais criam-se modos de existir diversos, através de uma mobilidade que ultrapassa a figura. Na presença da diferença, tem-se pelo menos a possibilidade de projetar-se de outros modos. Nesse caso, a identidade, como quebra do paradigma do *self*, prevê uma necessidade de ser ninguém, uma impostura, ou improvisação do *self*. Pode-se entender este provisório como:

[...] as singularidades ou hecceidades espaço temporais de diferentes ordens e as operações que elas se conectam como processos de deformação, ou de transformação; as qualidades afectivas ou traços de expressão de diferentes níveis, que correspondem a essas singularidades e operações.²⁵¹

O si mesmo e os outros: intersubjetividade e constituição do sujeito é um capítulo do livro de Francisco Ortega *Amizade e estética da existência em Foucault* que trata da teoria do si mesmo (self) ligada aos processos de interação social em que

²⁴⁹ PRECIOSA, 2010, p. 41.

²⁵⁰ FARINA et al., 2010, p. 301.

²⁵¹ DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 93.

micronível (individual) e macronível (coletivo) irão tratar dessa intersubjetividade. Assim, Michel Foucault insiste numa preocupação com os outros para ser possível determinar o cuidado de si, e por isso, aponta a identidade como quebra do paradigma do *self*, pois Foucault não prefere nem fala de um si mesmo isolado.

Quando Foucault se desloca nas suas pesquisas até a Grécia e a Roma antiga, é a relação com o outro que constitui sua pesquisa sobre o si mesmo na Antiguidade. Nesse caso, a necessidade de ser ninguém da qual falamos trata-se justamente de uma experiência transformadora, orientada para fora, um “desprender-se de si”, conforme o livro *Uso dos Prazeres*.

Parece-nos que essa noção seja a própria operação da *toilette* do pensamento, minimamente necessária à área da educação, em que o papel do outro é indispensável para a produção de um esboço de si compreensível. Assim, as aulas funcionam também como uma espécie de confissão, quando a autoapresentação inclui a função do outro na autoconstituição, tal como um aperfeiçoamento mútuo que, nas palavras de Sêneca, se resume em: Quem ensina se instrui.

Sendo assim, a partir das aulas de Produção de Moda, Projeto de Figurino, e a partir dos estudos de Deleuze sobre Hume, é possível afirmar que a singularização de uma fantasia se faz por elementos da imaginação, em que se compreende que o pensamento pode ser vestido. Uma individuação que se diferencia para produção de novas subjetivações e, entre aquilo que se cria, proporcionar um inventar-se a si mesmo, um fazer o corpo entrar em sintonia com a matéria que o reveste.

As identidades e os códigos que as estabelecem são voláteis e sujeitas ao delírio de determinados povos, épocas e lugares. Se a cultura compreende esse movimento como crise ou desconfiguração, a diferença intrínseca ao pensamento e à singularidade gozam de liberações identitárias, uma vez que o que usa ou a aparência que apresenta não corresponde ao esperado, a nenhum padrão identificável ou corpo passível de identificação.

Por isso, esta dissertação não fala de reflexos, mas de efeitos, torções que a partir da trama social podem produzir ressonâncias no corpo, através da roupa. Um tornar-se, e nesta ação, transformar-se continuamente.



DELÍRIO-DESEJO

Transbordar outros contornos. Silhuetas sutis.

ARTESANIAS DE SI

O *dândi educador* retorna e interpreta, torna-se. Evita as coisas mecânicas e procura produzir um estilo pedagógico que se multiplica. Nem sempre produtor de sentido, mas de sensações, carrega consigo histórias das suas andanças, ondulações. Percursos para pensar a criação, evitando juízos do que pode ser considerado bom ou ruim, que é da ordem da moral — uma obrigação. Usa a matéria que já existe para criar novos estímulos, novos caminhos, que recriam o velho e o transformam.

Interessa ao artesão não apenas o que se faz, mas o modo como se faz. Ao fazer, cria um modelo, não para ser reproduzido e seguido em larga escala, mas para fabricar outro modo de se fazer, passível de ser repetido e novamente torcido, pois não se conserva. Torna-se singular, “numa série infinita e múltipla de subjetividades diferentes que nunca alcançam um final”²⁵², mas uma condição humana provisória.

A constituição do sujeito sugere, assim, uma autonomia que envolve assumir o risco de fazer diferente. Um programa ético, político, ontológico do trabalho sobre si mesmo. Ações que, embora individuais, serão sempre sociais.

O que me surpreende é que em nossa sociedade, a arte esteja relacionada apenas aos objetos e nunca aos indivíduos e à vida; e também, que a arte esteja num domínio especializado, o dos experts que são artistas. Mas a vida de todo indivíduo não é uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas não as nossas vidas?²⁵³

Uma invenção de si mesmo, que aspira eternamente a um horizonte que nunca atinge, mas o mantém em atividade: “o si como trabalho ininterrupto, como infinitas metamorfoses”²⁵⁴. Mesmo na sua precariedade, são cenas que escapam ao manual de etiqueta para compor outras éticas. Um desregramento que envolve um desaprender, para aprender de novo. “Trata-se de uma ‘política espiritual’, uma ‘política como ética’ rebelando-se contra as formas estabelecidas de subjetividade e aspirando à criação de outras novas”²⁵⁵.

O artesão atua em bando a fim de manter viva a máquina de guerra (que o mantém dentro do sistema) para produzir novas maneiras de ser e de viver. Exercita um

²⁵² FOUCAULT, 1994, p. 75 apud ORTEGA, 1999, p. 43.

²⁵³ FOUCAULT, 1995, p. 261.

²⁵⁴ ORTEGA, 1999, p. 63.

²⁵⁵ Ibid., p. 34.

modo de fissurar a couraça formada por tudo aquilo que já está dado, formado. É um marginal. Uma personagem que parece viver muitas vidas numa só, através de um movimento altamente sedutor que permite a metamorfose do corpo, não apenas pela roupa, mas pelo modo de se constituir a partir das suas feitura. “O que somos, as pesquisas que fazemos, aquilo que fomos nas brincadeiras e representações de nossa infância e juventude, e ainda tudo o que pretendemos ser, não pode ser considerado casual, ou seja, é sempre construído”²⁵⁶.

A vida magisterial e a possibilidade de pensar e criar imagens de moda e figurino coletivamente agora aumentam as inquietações da pesquisadora ao se deparar com a dinâmica da sala de aula. Por isso, pensando a preparação das aulas, as orientações acadêmicas, o projeto de ensino dentro da universidade, vive esse ofício, e do modo como vive, tem ele como parte da sua vida, dos seus fazeres diários, suas obras.

Fluxos entre o trabalho e a vida: “a formação e o desenvolvimento de uma prática de si que tem como objetivo constituir a si mesmo como artesão da beleza da sua própria vida”²⁵⁷ ao governá-la e torná-la mais bela aos seus olhos e aos olhos dos outros, independentemente de uma “legislação moral”²⁵⁸.

Falar e escrever sobre esse processo é inseparável da vida diária. Pesquisa que lida com as construções identitárias e que tenta, a todo instante, buscar outros modos de existir e pensar (sem decalques), pois sente um descontentamento com tudo aquilo que fixa, pré-determina, que está “meio pronto” e impossibilita o exercício de olhar para o mundo. Que se entristece com o movimento que apenas liga o automático, mas que vibra com a possibilidade de poder observar o mundo e apreciá-lo no seu pormenor, que encontra beleza até no menos provável belo, um exercício de superação.

Com isso, esta pesquisa também é uma postura diante da vida. Acontece junto da vida. Fala daquilo que ainda é um mistério... Viver uma vida de inacabamentos, que se transforma durante todo tempo, buscando um melhor viver: uma pintura de si na roupa, nas ações do vestir, no viver e se dispor na vida.

Ela fala do excesso de arquivos, uma materialidade que é feita de encontros, empiria ordinária de afetos que se desdobram no atrito das superfícies móveis — neste caso, a vida da pesquisadora, as ações que marcam sua prática, sua existência, suas aulas, operando suas estratégicas *toilettes* de pensamento. São esses fazeres que buscam

²⁵⁶ ZORDAN, 2013, p. 45.

²⁵⁷ FOUCAULT, 1985, p. 238.

²⁵⁸ Ibid., loc. cit.

criar possibilidades para que apareça a artista-educadora desta dissertação, através das práticas que dão a ver o *corpus* desta mesma dissertação.

Crenças que motivam práticas, fantasmas da imaginação que irão refletir interesses e compor um inventário de incidências e percepções experimentadas. Ideias que se repetem e que convencionalizam o modo de se conduzir através da repetição que não se repete, mas produz singularidades. Segundo Deleuze:

É muito fastidioso vestir, inicialmente, uma camisa, depois uma calça, e, à noite, ir para o leito e dele sair pela manhã, e colocar sempre um pé diante do outro. Há muito pouca esperança de que isso venha a mudar. É muito triste que milhões de pessoas tenham feito assim, que outros milhões venham a fazê-lo depois de nós e que, ainda por cima, sejamos constituídos por duas metades que fazem, ambas, a mesma coisa, de modo que tudo se produza duas vezes.²⁵⁹

Entretanto, o que acontece a cada vez que essa ação se repete, está longe de ser uma reprodução do mesmo, mas uma repetição do diferente, de um sempre outro, um sujeito que não se repete, mesmo ao repetir as ações. É paradoxal! É a própria vida microscópica e latente, que nos torna senhores de nossa velocidade — nas palavras de Foucault e em Nietzsche, reconhecido como o ato de criação, quando existir é criar e, conseqüentemente, repetir-se de modo que ao transformar-se, abre espaço para o novo pela lei do eterno retorno.

[Encontro 1: Deleuze e novas possibilidades]

Dos insights da sala de aula na disciplina Gráficas, Plásticas, Pictóricas e Visuais²⁶⁰ — realizada durante a pós-graduação *lato sensu* em Pedagogia da Arte, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2010) — na qual se tratou das manifestações da arte no cenário contemporâneo através de discussões apoiadas por imagens, surgiu a criação de uma intervenção, resultando num laboratório sobre a produção dos modos de vida. Uma performance intitulada *Fluxo e Refluxo*²⁶¹ colocou a pesquisadora de frente com questões que discutem a produção de modos de vida e produzem no corpo modos de existência através da moda. Utiliza a arte como “um instrumento para traçar linhas de vida”²⁶².

²⁵⁹ DELEUZE, 2000, p. 13.

²⁶⁰ Ministrada pela Profa. Dra. Paola Zordan, atual orientadora desta dissertação.

²⁶¹ Fez parte de reflexões produzidas ainda por um viés culturalista, da monografia defendida ao término da especialização citada, sob o título: *À moda da casa: éticas e estéticas da cultura jovem no cenário contemporâneo do bairro Bom Fim, Porto Alegre*, orientada pela Profa. Dra. Elisabete Maria Garbin.

²⁶² DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 57.

Apoiada no conceito de *rostidade* apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari no *Platô 7: Ano zero – Rostidade*, se problematiza a “significância” e a “subjetivação” da cultura. Em vez de representações, criam-se superfícies e espaços de inscrição, cujos fluxos se cristalizam em imagens que se despedaçam e voltam a se formar. Nessa ação, “o rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas de rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa”²⁶³.

Rosto e corpo totalmente cobertos por uma malha preta, o que consiste em “anular” a identidade da performer para que ela possa assumir, através dos diferentes modos de vestir, outros modos de ser. Como “o rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente”²⁶⁴ e determina, identifica aquele que faz, o que faz, como faz, ao tê-lo coberto retira-se sua organização, suas feições, sua classificação: se está deste ou daquele modo, se é isso ou aquilo. “Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, professor, um policial...”²⁶⁵.

Pode-se, então, despir-se de si mesmo, assumir novos “eus” representacionais a partir das trocas de roupas, sugerindo um “não corpo” sob o corpo das roupas definidoras de estilos identificáveis, trocadas durante a performance. Fruição do corpo que experimenta limites e deixa passar fiapos de vida.

A rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões. É uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo corpo pela superfície esburacada, e onde o rosto não tem papel de modelo ou de imagem, mas o de sobrecodificação para todas as partes decodificadas.²⁶⁶

O que cabe na mochila se sobrepõe em camadas e o procedimento envolve produzir o maior número de arranjos (de roupas) possíveis com aquilo que se carrega. O rosto (embora coberto) não individual está revestido de uma multidão que volta a se formar a partir de todas as outras imagens que estão impregnadas nesse corpo, vestido de outros.

²⁶³ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35.

²⁶⁴ Ibid., p. 34.

²⁶⁵ Ibid., p. 32.

²⁶⁶ Ibid., p. 35.



Figura 18: Mochila de códigos.

Na mochila de códigos (Fig. 18), tentativas de desertar dos códigos prescritos pela roupa e possibilitar outros arranjos, buscando produzir uma afecção corporal tal como flechas que atravessam o corpo, produzindo catatonias e fulgurações. Lançada em meio à exterioridade, fora de si mesma, que “seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, a irrupção do efêmero e potência da metamorfose”²⁶⁷, pois se trata de um pensamento do fora, que destrói as imagens através de forças que fazem do pensamento uma máquina. “Com apenas exterioridade, uma guerra sem linha de combate, sem afrontamento”, cuja obra combate códigos arraigados, é a ocupação de espaços que “preservem a possibilidade do novo surgir em qualquer ponto: o movimento já não vai de um ponto a outro, mas devém perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada”²⁶⁸.

Essa ocupação não se trata de uma oposição à imagem-modelo, mas da imagem que, em choque com as forças, destrói o modelo, a representação, a cópia ou tudo aquilo que é elevado ao Verdadeiro, ao Justo. Ou seja, a subordinação de uma moral sedimentada num espaço estriado, espaço onde as linhas já estão traçadas previamente e os códigos de conduta são indiscutíveis, pois estabelecem o que é “certo” e

²⁶⁷ DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 13.

²⁶⁸ Ibid., p. 14.

“verdadeiro”. “Máquinas de guerra se constituem contra os aparelhos que se apropriam da máquina e que fazem da guerra sua ocupação e seu objeto: elas exaltam conexão em face da grande conjunção dos aparelhos de captura e dominação”²⁶⁹.

Deserta-se o rosto para que o sujeito converta-se em atrator de forças sutis: ideias e sensações ainda amorfas. O rosto devém superfície inteiramente branca, que funciona como local de descarrego das fórmulas prontas, viciadas. Desinvestido, da forma eu dominante, que barra qualquer possibilidade de se tocar outras peles, com elas compor outras paisagens, outras sonoridades, experimenta uma surpreendente consistência: variar-se de vários.²⁷⁰

O que se expõe nessa ação transcorrida dentro do Campus da Universidade pode ser um corpo de subjetividades, não-corpo de *hecceidade*, movimentos e velocidades que o tornam impessoal. Operação que vai tomando conta do corpo: uma roupa, um vestir, para além da coisa e do sujeito, mas “individuações concretas valendo por si mesmas e comandando a metamorfose das coisas e dos sujeitos”²⁷¹.

No trajeto, “palavras-chave”²⁷² distribuídas e decalcadas no chão da área externa entre a Faculdade de Educação, a Faculdade de Arquitetura e a Rádio da Universidade, em diferentes espaços até o prédio multiuso que outrora foi o Instituto de Física. Um passeio na quase-primavera, iniciado no final da tarde e que se estende até o anoitecer. Ventania que atravessa a roupa e toma conta do corpo. Frio na barriga. Do torpor à exaustão, náuseas. Das horas de trocas de roupas, pulsações indescritíveis. Vestida para ser ou parecer? Nem uma coisa nem outra. Evitando conciliações e oposições, do tipo formado ou hecceidades, mas perceber-se que “é uma hecceidades, e não há nada além disso”²⁷³.

²⁶⁹ DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 118.

²⁷⁰ PRECIOSA, 2010, p. 69.

²⁷¹ DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 20.

²⁷² As palavras decalcadas foram as seguintes: “nomadismo, hedonismo, consumismo, multiculturalismo, identidade, subjetividade, singularidade, heterogeneidade, individuação, tribalização, homogeneização e territorialização”, que atravessavam o experimento e a pesquisa e que contribuíram para a pesquisa que se faz hoje.

²⁷³ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 51.

Fluxo e Refluxo

Dia 14/09.
entre 18h e 21h em qualquer lugar
no Campus Central da UFRGS.
Circle por lá!

Fluxo e Refluxo é o resultado parcial de uma pesquisa sobre juventudes contemporâneas que estuda a construção ética e estética dos jovens da cidade de Porto Alegre, explorando os espaços percorridos por estes jovens, através de fenômeno chamado "nomadismo metropolitano" e os estilos como marcas identitárias, representados através da roupa, da música, etc. Ele retrata através de palavras "chaves" distribuídas pelo campus e performance "improvisada" como são os modos de viver destes jovens, que buscam se distanciar de alguma forma da tendência a homogeneização cultural desenvolvendo novas formas culturais através do seu comportamento, sua maneira de vestir-se e dos espaços freqüentados.

Figura 19: Flyer de divulgação da Performance.

Corpo performático, sem sujeito, dessubjetivado, singular, particular, que teatraliza à sua maneira a vida (real?) e “inventa a rostificação de todo corpo”²⁷⁴, que passa pela roupa e artefatos da moda, compondo “*personas*, personagens, um baile de máscaras”²⁷⁵ reais. De um real inventado, submetido à possibilidade do que se pode intervir e transformar, pois o “que é real é o próprio devir”²⁷⁶.

²⁷⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 43.

²⁷⁵ SALOMÃO, 2001, p. 39.

²⁷⁶ DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 19.

Ao tornar-se o que se é, a máscara aqui não tem a função de esconder, dissimular ou disfarçar, mas de assegurar “a pertença da cabeça à instituição, o realce do corpo, a rostificação da cabeça e do corpo: a máscara é então o rosto em si mesmo”²⁷⁷. Multidimensionalidade do corpo que o torna original. O corpo não é a máscara — que, por sua vez, é quase rosto.

Há uma vontade de ser tudo o que não se é. Vontade de alimentar-se do desconhecido e perder-se por aí. Compor mapas em pontos que se estendem; linhas num *espaço liso* que não se fixa a nada. Tece, conecta! Transforma a partir dos supostos “kits-padrão” apresentados pelas formações identitárias e pelo manuseio da forma permite que haja “Mutações existenciais” para fazer falar um corpo inorganizado, que se constitui em linhas em devir. Deleuze e Guattari (1996) depositam no rosto toda importância de subjetividade do sujeito, ao enfatizar que:

Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme uma realidade dominante.²⁷⁸

Para reforçar a “rostidade” proposta pelos autores, quando rosto é coberto, passa a ser só cabeça e perde sua significância — logo, o foco se volta para o corpo. “O rosto tem um grande porvir, com a condição de ser destruído, desfeito. A caminho do assignificante, do assubjetivo”²⁷⁹.

A performance se concretiza no apelo estético da proposta que mantém tanto o rosto quanto o corpo cobertos por uma “segunda pele” negra, voltando sua atenção para a roupa, símbolo concreto do qual se apropria para ilustrar o visual. Muro branco, superfície de escrita. “Máquina abstrata” produzida no momento em que tais combinações vão sendo compostas. Máquina produtora de estratos, codifica para decodificar e produzir sobrecodificações.

No quarto teorema de Deleuze e Guattari (1996) sobre a *rostidade*, ambos afirmam que “a máquina abstrata não se efetua apenas nos rostos que produz, mas em diversos graus, nas partes do corpo, nas roupas, nos objetos que ela rostifica, segundo uma ordem das razões (não uma organização de semelhança.)”²⁸⁰. Uma rostidade é

²⁷⁷ Id., 1996, p. 49.

²⁷⁸ DELEUZE; GATTARI, 1996, p. 32.

²⁷⁹ Ibid., p. 36.

²⁸⁰ Ibid., p. 42.

desencadeada nas campanhas publicitárias, no rosto da televisão, da estrela de cinema, da necessidade de que haja um rosto, uma educação de rostos.

A ação aqui descrita e pensada trava combate com as formações identitárias, com o “ser”. Para tal, “Coloca-se a si mesmo sob os olhos do outro”²⁸¹. Vê a aparência não como algo exterior ao corpo, que está fora do corpo, mas como algo que está junto ao corpo e só se manifesta por que já está ali. Produz um efeito em si mesmo e no outro. Uma estética, mas também uma ética. Uma vida diária de superações! Constrói e destrói, fazendo do vestir uma relação provisória do indivíduo com ele mesmo e com o mundo.

O si mesmo se diferencia o tempo todo, por isso não se pode atribuir a ele uma identidade, mas multiplicidades. O si mesmo abre-se para a subjetividade, para o mundo, por isso um si-outro no qual só há diferença, que se repete continuamente. Faz-se numa vontade de potência em que nada se conserva, tudo é alteração na busca pela novidade. Desorganizado e desprovido de significado, sobram apenas virtualidades, constituídas pelo desejo e pelo corpo inacabado.

Eu nunca estive à procura de um território, mas de estados de território, espaços que me fisgam pelo estranhamento de seus volumes, formas, cores vivas, sua explícita plasticidade. Eu estou sempre lá, operando nesta coordenada incerta, irreproduzível, gratificante, trafegando neste espaço movente, silencioso, incapturável.²⁸²

Esses fluxos, no entanto, passam por movimentos de segmentaridades. Grupos que se segmentam, que se entrecruzam, e na pluralidade assumem seu sentido, trazendo múltiplos códigos de territorialidade, ou seja, mantêm-se agrupados por afinidades, conjuntos de tipos que comungam gostos e estilos semelhantes, mas que, vaporosos, sopram para todo lado. São estratos que os compõem. Linhas que os constituem — família, escola, profissão, amigos — e que se sobrepõem. “Ora os diferentes segmentos remetem a diferentes grupos, ora é o mesmo indivíduo ou mesmo grupo que passa de um segmento a outro”²⁸³.

²⁸¹ FOUCAULT, 2012, p. 156.

²⁸² PRECIOSA, 2010, p. 43.

²⁸³ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 84.



Figura 20: Máquina de guerra.

Os emaranhados de códigos dos tecidos sociais são como moléculas em atrito de difícil classificação. A “diferença”, neste estudo, ilustra através das “imagens de pensamento” estratificadas no universo contemporâneo da moda, que tem como suporte a roupa e, conseqüentemente, a moda, mas não (e sim) a moda da engrenagem capitalista; não (e sim) a moda instituída pela indústria, que faz com que o indivíduo usuário (pense que ele) tenha autonomia sob suas escolhas. Uma moda que experimenta os modos de vida, criando alegorias e artifícios cujos “fluxos” se definem pela identidade, sendo relacionada, inclusive, ao sentimento de “pertencimento” uns aos outros, logo subjetivados uns pelos outros e pelo contexto em que estão inseridos.

Potencializadora de vida, a moda toma a si mesma como objeto de elaboração, complexa e dura. Produz diferença em si mesma para refletir sobre uma possível estética da existência, em que se pode ter a própria vida como obra de arte, ao descobrir-se habitado por multidões. “Uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento [...], um modo intensivo e não um sujeito pessoal²⁸⁴. Que por isso, não se decalca em tipos pré-fabricados.

A performance ainda configura uma crítica à "ossificação" em decorrência da padronização dos comportamentos, cujos “kits” prontos de identidade fixam as possibilidades dos modos de vida, numa instituição normalizante e moralizante que

²⁸⁴ DELEUZE, 1992, p. 128.

sufoca e libera pouco espaço à experimentação e à criação, julgando, a partir de valores transcendentais, as ações do que é “certo” e “errado”, da moral do “bom” e do “bem.”



Figura 21: O corpo rostificado.

Os modos de subjetivação trazem possibilidades de estar dentro do instituído e subverter a ordem para autoafirmar-se e construir um modo de vida que nos torne mais potentes, poderosos. A moda bem pode ser um dos códigos que identifica a maneira de pensar e a qual grupo pertencer, permitindo transitar por diversos estilos, diversos grupos, diversas modas, trocando experiências, formando um sistema cultural e derivado das relações de saber e poder, que permite a modificação do pensamento e a transformação daquilo que se é. Sutil, está aberto às mudanças, sendo a liberdade que dá a possibilidade de exercício de poder.

A relação consigo entrará nas relações de poder, nas relações de saber. Ela se reintegrará nestes sistemas dos quais começara por derivar. O indivíduo interior acha-se codificado, recodificado num saber "moral", e acima de tudo, torna-se o que está em jogo no poder — é diagramatizado.²⁸⁵

Nesse caso, corre o risco de sujeitar-se completamente a um modo de ser, a uma verdade, tornando-se submisso a uma estrutura, um grupo ou classe social, sob

²⁸⁵ DELEUZE, 2005, p. 110.

assinaturas ou adjetivos que permeiam o senso comum. “A dobra parece, então, ser desdobrada, a subjetivação do homem livre se transforma em sujeição”²⁸⁶. Para haver subjetivação, é preciso haver mudança, metamorfose de corpos. Um “jogo” de afetar e deixar ser afetado. De tornar-se, compor-se de diferentes maneiras, burlando legendas e etiquetas de tudo aquilo que é reproduzível e classificável.

Retomando os *insights* dessa performance em que o próprio corpo representou o trânsito entre superfícies e espaços, “corpo diferente, estranho, matéria para um devir que não pertence ao nome e à pessoa que o configuram”²⁸⁷, entre uma troca de roupa e outra, o caráter performático e nômade busca se distanciar, de alguma forma, da tendência à homogeneização cultural, desenvolvendo novas formas através do seu comportamento, sua maneira de vestir-se e dos espaços frequentados. Ao produzir polifonias, troca-se de lugares, de posições, troca-se de máscaras, troca-se de roupas. Ao refletir o que se vive, reflete seus interesses. São esses interesses que compõem a subjetividade e fazem com que se torne o que se é.

O interesse, ao refletir tendências e inclinações (por exemplo, de gosto), reflete uma prática experimentada pelo corpo que produz um modo de se conduzir na sociedade. O esforço para dar forma a sua vida é o que pode ser entendido como o projeto educacional ou a artesanaria de si, que faz com que seja reconhecido pelos outros através da sua prática. Confere um traço estilístico daquilo que se faz e como se faz. Um modo de fazer, uma didática da vida. Não busca um ideal. É o que é. Mas dentro desse ser, se recria o tempo todo. “A prova de um estilo é a variabilidade. E, em geral, vai se tornando cada vez mais sóbrio... Por natureza, um estilo muda, ele tem variações”²⁸⁸.

Ter estilo é um aprendizado, aprender por repetição e variação. Se as grandes lojas de departamento uniformizaram a moda através de “estilos” pré-definidos, nem tudo está perdido, pois quando se fala em moda para além da roupa, sabe-se que existe aí um traço da existência que vai singularizar o indivíduo, produzir individualizações.

“A abordagem fenomenológica do espaço e do corpo vivido mostra-nos seu caráter de inseparabilidade. [...] a dobra do corpo sobre si mesmo é acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários”²⁸⁹. O corpo sofre as ações do ambiente, se compõe com ele (o ambiente). Deixa se envolver pelas representações do mundo, pelas

²⁸⁶ DELEUZE, 2005, p. 110.

²⁸⁷ ZORDAN, 2010, p. 7.

²⁸⁸ DELEUZE, 1988, p. 95.

²⁸⁹ GUATTARI, 1992, p. 153.

imagens que penetram o corpo e se modificam, criando novas formas para tornar-se outra coisa. O corpo torna-se dobra do pensamento; e a roupa, o cérebro por fora.

Dessa forma, o corpo é subjetivado pelos espaços percorridos, sendo que os lugares frequentados têm, na estética de seus frequentadores, acordos pré-estabelecidos. “Constante desterritorialização, criar transforma a paisagem, potencializa a vida e a novidade a cada instante. Por outro lado, produz imagens de pensamento para reterritorializar a vida num traço de plano, um projeto de vida, uma obra de arte”²⁹⁰.



Figura 22: Espaços que me figam.

Nessa experimentação, há o encontro com multiplicidades, expresso nas transformações de figurino, mostrando na veste aquilo que se faz. Há produção de subjetividades e também de hecidades que, ao modo de um poema “dadaísta”, em vez de um saco, carrega uma mochila cheia de códigos embaralhados que vão sendo dispostos aleatoriamente sobre o corpo.

O experimento se torna uma imagem a pensar que desloca a moda, as identidades, o que panos e acessórios dizem de um sujeito que não passa de discurso. A ação, as palavras decalcadas e o corpo nulo contrastado pelas figuras que se formam através da roupa, buscam — através das estruturas que determinam a organização social das aparências — outro movimento: de variação, de resistência, de um inacabado que está sempre em vias de fazer-se. Um modo de vida que seja a própria vida.

²⁹⁰ ZORDAN, 2010, p.10.

[Encontro 2: Observatório Escriteiras]²⁹¹

Na criação de uma oficina²⁹², *Esquizeescrita do figurino*, a possibilidade de potencializar a criação tenta resistir às formas prontas, propondo novas formas de criar, resistir e violentar o pensamento. Trata-se de uma oficina que esboça linhas para inventar modos de escrever e linhas para inventar modos de criar, como amarrar tecidos às formas para compor formas a partir de formas em devir. Forças que vibram e põem as formas em movimento, que ampliam suas possibilidades, liberam a vida e produzem singularidades. Com isso, tenta (a oficina) produzir outro modo de lidar, criando pedaços desconexos de espaço (visual): um texto lido, textos escritos, desenhos, tecidos para manuseio, “obras que operam fragmentos e fazem da sua fragmentação artística, pensa-se a criação junto à destruição recomposição de partes desconexas”²⁹³.

Quando problematiza o que pode ser vestido — que não seja um modo de vestir na/da moda —, está buscando fazer um movimento que vá ao encontro de marcas sutis menos afeitas aos padrões. Uma estilística que, em alguma medida, resista à homogeneização, instância soberana, em prol de uma multiplicação de “máscaras e seus disfarces”²⁹⁴ em que uns são os espelhos dos olhos, uns vestem os outros.

Ao partir do pensamento de que um livro é capaz de produzir uma multiplicidade, toma a leitura para induzir a criação de uma esquizeescrita do figurino dos personagens de um texto literário. Esquize, pois entende que nos compomos de outros, somos multiplicados. Somos o que somos, a partir de diversos atravessamentos que constituirão nosso repertório pessoal, nosso modo de existência outro, “passagem de vida” que extravasa, ultrapassa qualquer matéria vivível. O livro, nesta ação, é apenas o ponto de partida para fazer algo proliferar, que pode ser através de um videoclipe, um fragmento de filme, outra imagem qualquer, uma poesia, uma música.

²⁹¹ Oficina realizada junto ao Projeto “Escriteiras: um modo de ler e escrever em meio à vida”, vinculado a CAPES/INEP, desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e coordenado pela Profa. Dra. Sandra Corazza, cuja participação minha teve duração de três semestres. 2012/01, 2012/02 e 2013/01, entre participação voluntária e aluna matriculada.

²⁹² Oficina primeiramente realizada com os bolsistas do PIBID do curso de Artes Visuais da Universidade Feevale, e posteriormente com o grupo de bolsistas do Observatório em Escriteiras da Linha de pesquisa Filosofias da Diferença em Educação dessa universidade, coordenado pela Prof. Dra. Sandra Corazza; na Semana Acadêmica do ICET – Instituto de Ciências Exatas e Tecnológicas, da Universidade Feevale; na Escola de Ensino Fundamental José Bonifácio em Novo Hamburgo; e por último, passou a integrar as aulas de Projeto de Figurino, para pensar as possibilidades de criação.

²⁹³ ZORDAN, 2011, p. 3.

²⁹⁴ FARINA, 2009, p. 62 apud ZORDAN, 2011, p. 9.

A esquizoescrita pode assumir diversas formas, não de interpretação, mas de cartografias, produção de subjetividade de algo ou alguma coisa que pode ter acontecido ou não, mas que está sempre se transformando. Um compromisso com o real inventado para a produção de devires outros que, repetidos, podem fazer surgir sutis diferenças ou representar — tal como o próprio simulacro que, ao representar, anuncia pura presença. “Com efeito, por simulacro não devemos entender uma simples imitação, mas sobretudo o ato pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, revertida”²⁹⁵.

Diante das possibilidades potencializadas pela leitura, as sensações produzidas são o catalizador para os impulsos criativos, na tentativa de transformar e movimentar possíveis conexões de ideias através de um grupo de pessoas. A esquizoescrita do figurino não tem comprometimento com qualquer forma literária. Tenta ser de ruptura, inventiva. O objetivo aqui não era denominar um estilo, ou criar um método, mas compreender que essa escrita poderá produzir efeitos que poderão se materializar através das formas — neste caso, o figurino, as vestes.

Dessa escrita do figurino, escrita de sensações, o figurino transforma-se em matéria. Uma criação e uma posição com relação ao fazer o figurino, visto que as formas primeiramente assumidas podem se decompor em novas formas, podem ser lapidadas e impulsionar novas autorias.

O disparo se dá a partir do texto literário *Uma história de borboletas*, conto escrito por Caio Fernando Abreu, cuja leitura possibilita/inventa a identificação/criação de alguns personagens e que, ao longo da narrativa — e conforme seu desdobramento —, possa-se escrever sobre eles. As características dos personagens culminarão num “tipo” que faz proliferar a galeria de tipos.

Esses tipos são tecidos por tecidos através de formas, texturas, volumes e cores. Nesse caso, essas imagens são construídas a partir do que se lê, ou seja, dos dados que estão no texto, mas também da memória²⁹⁶, que funciona como um repositório de imagens e, conseqüentemente, vai tomando formas diferentes, de acordo com o repertório pessoal de cada um dos participantes — do vivido e de como este vivido dos indivíduos se entrelaçam uns nos outros na trama desses personagens.

²⁹⁵ DELEUZE, 2000, p. 75.

²⁹⁶ No seminário *Pensar com Bergson: memória, história e esquecimento*, ministrado pelo Prof. Dr. Nilton Pereira, apresenta-se o pensamento de que na memória tudo é alteração. Sendo ela alteração, nunca é algo já formado, mas um vir a ser contínuo, movimento que é a própria realidade em si; devir da matéria, devir radical. O presente é devir, é algo que está acontecendo e que passa o tempo todo; um escoamento do tempo feito um rio que desagua.

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido — nesta textura —, o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.²⁹⁷



Figura 23: Experimento 1.

²⁹⁷ BARTHES, 1987, p. 82.

Procedimento 1

*amarre a parte da cintura com o tecido dobrado ao meio
amarre a parte do tornozelo de cada perna sempre deixando um laço grande.
corte a parte interna, que estava dupla nos dois lados da perna,
comece o corte nos tornozelos e rasgue o tecido até perto da cintura.
puxe esta parte cortada para cima e para dentro amarre a parte do pescoço e faça cortes
para colocar os braços,
depois prenda os dois lados da cintura e a parte da frente.*

Cada experimento deriva um procedimento. Do conto, outro conto se multiplica, ideias: escritos são esboçados, diagramados, esquematizados, através de desenho, de texto e do manuseio dos tecidos. Entretanto, o objetivo aqui não é testar habilidades artísticas de desenho ou de escrita, mas criar possibilidades para tais personagens pela espreita de seus figurinos. Tramar e inventar, fazer proliferar aquilo que pode dar vida a outros personagens. Esboços e contornos que procuram fazer o corpo entrar num processo de transformação. O tecido pele entrelaçado ao tecido tecnológico dialogam com a própria existência.

Há aí uma motivação para a criação. Produção de um devir-corpo, aberto e inacabado. Corpo performático, difícil de ser preso na sua significação. Parece haver aí traços existenciais: Nietzsche, citado por Zordan, dizia que a filosofia inventa modos de existência ou possibilidades de vida regidos pelo gosto que rege a criação. Nesse caso, melodramas vinculados a chamarizes, a popularização de algo feito para as massas.

No entanto, aqui não há resultado, visto que a pesquisa, se assim preferir, nunca termina e pode se multiplicar em novos planos, novos personagens, e novos conceitos criar. Ela pode se repetir sem parar, podendo sempre dar espaço ao novo, à novidade, novos traços singulares. Conquista uma liberdade de pensamentos, adquire formas paradoxais, fantasmas de formas, disformes, que rompem com o casulo. São possibilidades de vida que não cessam de reinventar-se, de fazer nascerem novos modos de existência.

Sendo assim, a esquizoescrita do figurino se configura pela busca de outros modos, outras maneiras de criar e produzir. Descobre a criação a partir da experimentação, como fuga da representação que impõe formas já dadas. Alimenta-se do desconhecido, entra em devir para produzir uma obra aberta, capaz de se multiplicar, fazer ressoar outras coisas, reinventar, não ter fim.



Figura 24: Experimento 2.

Procedimento 2

*corte o tecido em várias tiras,
através de nós forme círculos,
juntando-os com outras tiras laterais.
amarre todas as tiras.
faça o forro do resto do tecido.
termine com uma tira que prenda o corpo no corpo.*

Conjuga, na fruição do corpo toda sua possibilidade inventiva e produz ressonâncias numa escrita outra, que emerge de um estado de deriva, de uma enchente de ideias, mas também de uma ausência de ideias, de um vazio. Eis a *roupa pintura de sensações*, pois se a identidade decalca e fixa os corpos, aqui se busca modos de aumentar a potência de quem experimenta, e pelo que faz, possa propagar suas marcas como ecos, rumores. O tecido que se tece pode ser da forma que se quiser.

Admiro cada vez mais roupas que nos transmitem a sensação de que estão a esgarçar-se, a se corromper, e nos atordoam com suas bainhas em queda, seus alinhavos expostos, seus volumes estranhos, que parecem desentranhar do corpo o bicho que nele carregamos, livrando-o dos excessos de domesticação. Roupas corajosamente imperfeitas, inacabadas, turbulentas.²⁹⁸

Não busca um ideal. Brinca com outros contornos, silhuetas sutis. Redescobre o corpo e habita a roupa para nela se diluir, ao fazer surgirem outras formas. Considera impossível redigir um “manual de invenção”²⁹⁹.



Figura 5: Experimento 3.

O experimento da Figura 25, em especial, foi o único experimento que não foi vestido. Não é solicitado que se vista. Mas todos vestem. Entretanto, ele ficou sobre a mesa. Exposto. Talvez um outro modo de romper com a representação e desenhar outros diagramas, expandir-se e surpreender-se consigo mesmo, como o que ocorreu. Presa à forma criada, argumentou que no corpo ela se perderia, ficaria desajeitada. Sabotagem da criação?

²⁹⁸ PRECIOSA, 2010, p. 18.

²⁹⁹ Ibid., p. 75.



Figura 26: Experimento 4

De tudo o que se leu, pensou, apenas uma palavra restou: cabeça. Cabeça sugere turbante, e a partir dele, fez-se o restante do figurino. Que não tem a ver com o personagem da história em si, mas que surge justamente da mistura de corpos e dos movimentos e caimento do tecido. O que se monta é uma outra escrita, não mais com palavras, mas com tecidos. Como as coisas vão se descolando, ao mesmo tempo que estão tão juntas e que surgem a partir da mesma proposição. Sendo assim, o que fica são fragmentos.



Figura 27: Experimento 5.

O figurino que veste o corpo agora veste as cadeiras (outro corpo). O que sai de dentro da capa pousa sobre a capa. O que ocorria dentro era imposto por algo que estava fora. Um fora dentro que produzia um dentro fora. A mesma capa que veste o sofá, torna-se camisa de força e veste um corpo indomável, impossível de ser classificado. Multiplica-se. Com isso, querer apreender tudo em fórmulas prescritas impossibilita a criação de um traço singular.

A repetição desses procedimentos — aqui descritos — durante outras aulas, nunca obtém os mesmos resultados. Faz surgir outros procedimentos. A ação do vestir traduz as marcas no corpo, tal como a tinta traduz as marcas na tela. Múltiplas composições e modos de localizar subjetivações que resistem às formas já dadas. Mais que linhas que nos constituem, são linhas que nos confundem, por um corpo vestido de sensações.



Figura 28: Experimento 6.



Figura 29: Experimento camisa de força.

Embora o desejo fosse construir uma camisa de força, relações de forças levam à construção de outra forma. Ainda assim, o que existe é uma representação fissurada pelo manuseio do tecido que acabou conduzindo as formas para uma outra coisa. São representações codificadas e reconhecidas que, excessivamente repetidas, vão desintegrando as formas, dando a ver outra composição.

Pode-se ainda perceber nas ações:

1. A resistência ao manusear o tecido sem moldes, réguas, bustos, linha, agulha, máquina de costura, que são ferramentas usadas na construção da roupa. O que se fornece: tecidos, tesoura e alfinetes (ou outro tipo de pregador);
2. A resistência ao lidar com as formas do próprio corpo ou o corpo do outro e buscar outros corpos (a mesa, a cadeira) para auxiliar na construção;
3. A experiência no corpo da ação vestir: em nenhum momento é solicitado que se vistam as roupas produzidas, entretanto até hoje, todos vestiram, exceto uma participante;
4. A resistência em “ter uma ideia” para começar (reclamam do “excesso de liberdade” para criar);

5. O medo paralisante do “não saber fazer”, se está “certo ou errado”, “bom ou ruim”, clama por um modelo; (4 e 3 se complementam)
6. A representação ao reproduzir a primeira imagem que surge e que remete aos estereótipos (o conto que trata de um louco imediatamente é vestido com uma camisa de força — interpretação com base no clichê, impedindo outras formas de surgirem).

O que há de comum nesses encontros de corpos? O corpo, a roupa, a ação do vestir, a repetição das ações que criam procedimentos de como operar, o processo de variação que a cada repetição do procedimento produz as sutis diferenças e faz as imagens se multiplicarem, os pormenores e a ação de pensar como um modo de resistir às formas hegemônicas.

As imagens experimentadas só são possíveis a partir das superfícies de inscrição criadas, nas quais dobras e redobras remetem à pele³⁰⁰. Submetido a variações, dentro do processo, o dispositivo de criação se move, mas a única coisa que se busca é o novo. Heterogeneidade, em que se veem variações do mesmo tema, proliferações, contágios, relações. “Nunca sozinho, por mais que se esteja”³⁰¹. Um si mesmo que constitui uma subjetivação autônoma que faz surgir novos saberes e novos poderes. Nas palavras de Preciosa (2010): “Conectar-se às forças caóticas da vida, que contagiam o pensamento, exige coragem de se libertar de um modelo profissional de seu exercício”³⁰². São os desdobramentos das estratégicas *toilettes* que dão a ver as *artesanias de si*.

Ao se compor, ao sabor das épocas, modas experimentadas e disseminadas, segue-se identificando, definindo, classificando e exercitando a “nossa razão”, fracionando e segmentando os espaços para melhor compreendê-los. Quando fogem ao nosso entendimento, dizemos que é “delírio”, loucura, que é “errado”. Assim, as proposições descritas atuam de modo a lidar com esta outra coisa que foge da ordem do discurso, que não tem rosto e que deforma o corpo, que é assignificante. Que produz interpretações, mas não da ordem dos significados que estão aí meio prontos e que atuam facilmente para formação de clichês. Trata-se de uma luta, não para negar efetivamente a representação, mas para agir com ela.

³⁰⁰ DELEUZE, 1992, p. 114.

³⁰¹ ZORDAN, 2011, p. 3.

³⁰² PRECIOSA, 2010, p. 27.



DELÍRIO-EXCESSOS

Levantar todos os dias no mesmo horário, esforço descomunal.

Da média de horas dormidas,
das noites interrompidas pela preparação da aula,
dos artigos por escrever,
das leituras atrasadas,
pelos escritos acadêmicos,
da vida acadêmica, vida-mãe, vida-professora,
não sobra tempo para insônia.

Dos goles de trago (não) sorvidos,
das canecas de café ingeridos,
a herança de um estomago irritado.
Excessos.

de cigarro. de bebida. de sono. de preguiça. de calor. embriaguez!
de fome. de peso. de medidas. carne!
de cansaço. de rugas. de idade. números!
de preguiça. de citações. repetições. excitações. sexo!

excesso é falta: de cigarro. de bebida. de sono. de preguiça. de calor.
falta de embriaguez. Onde está Dionísio?
excesso é falta: de fome. de peso. de medidas.
falta carne. Onde estão as roupas!?
excesso é falta: de cansaço. de rugas. de idade.
faltam números. Onde estão os cremes?
excesso é falta: de preguiça. de citações. repetições. excitações.
falta sexo.
onde estão os homens?

PARA REPETIÇÃO, PROCEDIMENTOS

Um si que se inventa requer uma prática. Procedimentos que conduzem e mostram possíveis caminhos a seguir. Um procedimento, enquanto repetição, visa à variação. Um modo de deixar de ser, de alargar a realidade. Não negar as formas, nem fugir da realidade, mas encontrar uma linha de fuga. Um desmanche da imagem.

O procedimento extrai o pensamento das transcendências e também os efeitos, significações, valores, juízos, designações, não para identificar e decalcar o que quer que seja. O pensamento busca uma libertação e a forma do pensamento fica subordinada aos movimentos. Assim, não há subordinação do sujeito à forma do sujeito. Com Gilles Deleuze, em *Diferença e repetição*: “Olho somente os movimentos”, eis uma frase de encenador, que suscita o mais elevado problema teatral, o problema de um movimento que viesse atingir diretamente a alma e que fosse o movimento da alma”³⁰³.

Nos encontros da *Esquizoescrita do figurino*, o que se deseja é inventar procedimentos para criar. Ação que oferece parcialmente um texto para que haja o desmanche capaz de acionar a experiência de pensamentos e problemas outros, capazes de produzir outras formas no manejo dos tecidos. Ali era um procedimento para criar figurino. Mas poderia tornar-se outra coisa, duplicações, outras maneiras, outras possíveis máscaras. O que se obtém são representações em variação contínua, através da experiência do real.

Ao mostrar os procedimentos que são fabricados, não se busca um modo de regulamentar um método, produzir um adestramento. Como ele surge dentro do próprio experimento, ao ser novamente experimentado, produz ressonâncias e variações. O método desobriga a pensar. No passo a passo, já se tem o caminho para o “verdadeiro” conhecimento, um modelo a ser seguido. Ao inventar maneiras — e cada um inventar a sua maneira —, criam-se outros arranjos. Lembra muito a montagem do *patchwork*, que vai acoplando as partes do tecido para dar forma à forma.

Nesses experimentos, o pormenor não é um excesso, mas um detalhe, um “nada” que se dá no tipo de uso, ou nos novos usos a que são atribuídos. “A repetição pertence ao humor e à ironia, sendo por natureza transgressão, exceção, e, manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei”³⁰⁴. Uma pele impregnada de humores.

³⁰³ DELEUZE, 2000, p. 18.

³⁰⁴ DELEUZE, ano, p. 15.

Procurou-se fazer da roupa um dispositivo de sensações que, através dos tecidos, oferece muitas possibilidades de manipulação. Manuseio sem fim: “A unidade constituída não passa de efeito, artifício. Toda obra nunca está acabada, mesmo quando o artista a dá por ‘pronta’”³⁰⁵. Cada um pode fazê-lo à sua maneira, e ainda assim, ao vestir suas roupas, será o corpo quem dará sentido àquela criação (sem sentido).

A captação das imagens não dá conta de mostrar o que se passa dentro da ação. Nem mesmo descrevê-la é possível. Parece que as palavras vão faltando, e o que até então era explosão de vida, criação, corre o risco de cair no senso comum da linguagem. “[...] nem sempre possíveis de serem codificados, assume-se as variações da diferença sentidas fisicamente no olhar que se afecta também na espectralidade incorpórea da sensação”³⁰⁶.

Mesmo que sejam impressões produzidas pelas formas dos tecidos, se utiliza a expressão pintura pelo arranjo plástico que é produzido no corpo. Cada corpo emite um traço singular desse arranjo, e o mesmo arranjo pode ser rearranjado várias vezes de maneiras diferentes. Isso quer dizer que as formas mudam tanto pelo corpo que as experimenta quanto pelos modos de “reorganizar” as formas e tipos de tecido ao corpo.

“A superfície do corpo é vivida como imagem e como sensação ao mesmo tempo, sendo a sensação uma qualidade interior que surge no corpo quase simultaneamente à afecção experimentada no exterior”³⁰⁷. O corpo é tomado como superfície de inscrição desses efeitos de pele produzidos pelas formas do tecido: amarrado, rasgado, dobrado, desfiado. A roupa, além de ser uma experiência visual, torna-se sensorial — e por isso, se liga às sensações. Tecidos sem formas recebem as formas das mãos que os manipulam. Embate de corpos, sensações táteis que apreendem a textura da experiência e no vazio se tornam presença, se transformam.

Formas nunca plenas, seguem inacabadas, abertas aos delírios. Operam por delírios e paradoxalmente se tornam mais reais que a própria realidade, pois são capazes de produzir efeitos reais, fazer ver o movimento, as ações. Não representam, mas se apresentam; não interpretam, apenas são. E por serem, transfiguram-se sempre. Efêmeras, não podem ser elevadas a monumentos. Feitas de instantes, estão propensas a novas formas e novos manuseios pelo olhar acidentado. O que é permanente é a escrita do que se faz, procedimentos repetidos que nunca se repetem. Pensar e escrever,

³⁰⁵ ZORDAN, 2014, p. 7.

³⁰⁶ Id., 2012, p. 4.

³⁰⁷ ZORDAN, 2012, p. 5.

escrever o pensamento que se pratica, escrever com o pensamento e pensar a sua prática.

Nosso problema diz respeito à essência da repetição. Trata-se de saber por que a repetição não se deixa explicar pela forma de identidade no conceito ou na representação — em que sentido ela exige um princípio "positivo" superior. Esta pesquisa deve incidir sobre o conjunto dos conceitos da natureza e da liberdade. Na fronteira destes dois casos, consideremos a repetição de um motivo de decoração: uma figura encontra-se reproduzida sob um conceito absolutamente idêntico... Mas, na realidade, o artista não procede assim. Ele não justapõe exemplares da figura; a cada vez, ele combina um elemento de um exemplar com outro elemento de um exemplar seguinte. No processo dinâmico da construção, ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isto só será conjurado no efeito total.³⁰⁸

Ao escrever, praticar de novo. A ação em si, não o que ela representa ou significa, ou a interpretação que se tem dela, mas a coisa em si, falar com ela. O estilo como um modo de fazer, e assim, incluem-se aqui os procedimentos que resultarão em algo. Dessa maneira, o processo repetitivo que produzirá um padrão que se repete produzirá também sua diferença — diferença em si, que nas palavras de Deleuze³⁰⁹, se explica: “não há dois grãos de poeira absolutamente idênticos, duas mãos que tenham os mesmos pontos relevantes, duas máquinas que tenham a mesma impressão, dois revólveres que estriem suas balas da mesma maneira...”.

Por isso, a diferença para Deleuze e para esta filosofia está ligada ao pensamento e o que ele pode perceber. Por isso incorporal, não operando por analogia, semelhança, identidade ou representação. Por um momento, se fixa e vê as verdades se fixarem sobre as coisas, diminuindo seus espaços de criação. Petrificado, corre o risco de sentir-se impotente.

Entretanto, esses jogos de verdade podem ser técnicas usadas para se compreender aquilo que se é. Logo, o tornar-se professor implica incluir seu modo de ser professor. Isso inclui a criação de uma assinatura, um estilo que se constitui na crença. Dessa maneira, o si da pesquisa é um modo de operar sobre si com a ajuda do outro. Isso inclui um aperfeiçoamento de si. Uma individuação sem sujeito, que não tem começo nem fim, e que por estar no meio, produz infinitas singularidades.

³⁰⁸ DELEUZE, 2000, p. 28.

³⁰⁹ Id., 2000, p. 34.

Temos o direito de falar de repetição quando nos encontramos diante de elementos idênticos que têm absolutamente o mesmo conceito. Mas destes elementos discretos, destes objetos repetidos, devemos distinguir um sujeito secreto que se repete através deles, verdadeiro sujeito da repetição. É preciso pensar a repetição com o pronominal, encontrar o Si da repetição, a singularidade naquilo que se repete, pois não há repetição sem um repetidor, nada de repetido sem alma repetidora. Do mesmo modo, mais do que distinguir repetido e repetidor, objeto e sujeito, devemos distinguir duas formas de repetição. Em todo caso, a repetição é a diferença sem conceito. Contudo, num caso, a diferença é posta somente como exterior ao conceito, diferença entre objetos representados sob o mesmo conceito, caindo na indiferença do espaço e do tempo. No outro caso, a diferença é interior à Ideia; ela se desenrola como puro movimento criador de um espaço e de um tempo dinâmicos que correspondem à Ideia. A primeira repetição é repetição do mesmo e se explica pela identidade do conceito ou da representação; a segunda é a que compreende a diferença e compreende a si mesma na alteridade, na heterogeneidade de uma "apresentação". Uma é negativa por deficiência do conceito, a outra é afirmativa por excesso da Ideia. Uma é hipotética, a outra é categórica. Uma é estática, a outra é dinâmica. Uma é repetição no efeito, a outra na causa. Uma é em extensão, a outra é intensiva. Uma é ordinária, a outra é relevante e singular. Uma é horizontal, a outra é vertical. Uma é desenvolvida, explicada, a outra é envolvida, devendo ser interpretada. Uma é revolutiva, a outra é evolutiva. Uma é de igualdade, de comensurabilidade, de simetria, a outra se funda no desigual, no incomensurável ou no dissimétrico. Uma é material, a outra é espiritual, mesmo na natureza e na terra. Uma é inanimada, a outra tem o segredo de nossos mortos e de nossas vidas, de nossos aprisionamentos e de nossas libertações, do demoníaco e do divino. Uma é repetição "nua", a outra é repetição vestida, que forma a si própria vestindo-se, mascarando-se, disfarçando-se. Uma é de exatidão, a outra tem a autenticidade como critério.³¹⁰

As artesanias de si são a própria criação de si. O si professor que se torna o grande projeto de vida e, nas palavras de Michel Foucault, trata da “elaboração da própria vida como obra de arte pessoal”.

A decadência que conduz o pensamento nietzschiano nos mostra que o sujeito não existe senão enquanto máscara, e são os artifícios da aparência que o tornam o que é. Que artifícios são estes? Ora, um professor somente se torna professor pela disciplina do seu fazer ser professor, da preparação da aula, das tramas e conexões de pensamentos, de uma repetição que só é possível através do coração (SILVA, 2001).

O mesmo ocorre com o figurinista, com o estilista, o arquiteto, o médico, o agricultor, a dona de casa, o mestre de obras. A *artistagem*, ao modo corazziano de uma

³¹⁰ DELEUZE, 2000, p. 31-32.

vida, não se determina pelo que se faz, mas pelo modo como se faz. Trata-se de um cuidado que permeia o corpo e alma.

A disciplina como liberdade se faz a partir das escolhas. Mas ainda as escolhas operam em nós processos de subjetivação, são as sinuosidades dos caminhos que nos esculpirão. E se o tecido foi tela para a obra sem tintas, o será para as esculturas que virão. Tramar-se, pintar-se, esculpir-se, aqui, são adotar procedimentos para uma vida.

Para criar os próprios valores, seja na arte ou na vida, ao invés de seguir ideais, é necessário viver a fragilidade das máscaras, a vacuidade das paisagens e lidar, junto à permanências dos textos, com a efemeridade de sentidos que se decompõem no uso profano e canonizado das palavras.³¹¹

No procedimento, observar o que se faz, seus movimentos, suas escolhas, cada gesto, como uma coreografia do olhar, para assim repetir o procedimento, observar novamente, ver o que se produziu e o que modificou. Ciclo repetitivo, tal como é o ciclo da vida (que nunca se repete do mesmo modo), ciclo que embora se repita, está sempre a produzir novidade.

Tal como se aprende a caminhar, tal como dormir e acordar todos os dias, se vestir todos os dias, as ações, embora se repitam, nunca reproduzem os movimentos idênticos, pois existe aí uma vontade de mundo que muda, ao sabor dos humores, ao sabor do destino. Reconhece-se que esta dissertação também operou por fragmentos que possibilitaram que ela se tornasse o que é. Um pensamento descontínuo, pela escolha dos autores, pela escolha da temática, pela vida de quem escreve, pela vida que se inscreve.

³¹¹ ZORDAN, 2010, p.13.

DELÍRIO-PROVISÓRIO

quando você inicia, traça o plano a rota, linhas se formam, mas na verdade você não sabe exatamente onde vai dar, onde vai chegar... outras linhas se cruzam, sobrepõe, fissuram; linhas de fuga, de morte.

eis um fim!

-
-
-
-
-
-
-
-

o fim pode ser, na verdade, só começo.

chega-se a um ponto que se conclui, que nada se sabe,

que a imensidão do mundo não cabe numa centena de páginas

e é isso (graças aos deuses!) que faz você seguir,

tornando e transformando as coisas em si e ao seu redor.

hoje não me sinto nem melhor, nem pior.

sinto um vazio vertiginoso apenas.

um não sei o quê de (re)começo.

apenas sinto.

EPÍLOGO

Escrever com o corpo todo, escrever com a voz.

A voz dos outros.

Entre o sono e a vigília, na calada da noite.

Escrita-esboços escrita-pintura, antes de pintar

Fiando os fios antes de tramar.

Pintura de tramas.

Sem fio, sem tinta.

Com um corpo, corpos.

Por caminhos incertos,

Este trabalho veste-se.

Veste-se de palavras pensadas, escritas, cantadas.

Veste-se de peles, panos, tecidos, roupa.

Emaranhados de peles, rugas e dobras.

Pele, superfície de sensações; tecido que se faz por tramas.

Tramas que implicam entrelaçamentos de mim no outro.

Nos outros. Dobra, desdobra-se no atrito das superfícies móveis.

Este trabalho pinta-se.

Roupa pintura encarnada de sensações.

Sutil contorno no corpo.

Pinturas de si, pinturas de mundo.

Elegância descodificada

Selfs de pensamento, *toilette* cuidadosa da vida diária.

Selfstyling.

Quer ver o bom senso e senso comum desmoronar

E outras verdades inventar

E possibilidades criar (ou só representar?)

Ao fabricar imagens

Não necessariamente providas de significado,

Fabrica sensações, opera por vontades.

“Um não sei o quê”. Um nada, que é tudo!

Vestida de desequilíbrios, de ziguezagues.

Opera por desmontagem, quase uma impostura.

Desmontagem de identidades, de significações. Artesanias.

Não nega nenhuma forma de expressão consagrada.

Valoriza a forma.

Abre-se na sua subjetividade para tentar extrair algo novo.

É também uma etiqueta (outra), uma outra ordem, outra instituição.

O arquivo da pesquisa é volumoso e variado.

Composto de fragmentos³¹² de aulas, oficinas, performances e da vida prosaica de quem escreve esta dissertação.

São imagens do vestir, marcas daquilo que se pensa, que se faz, (que se é?) e se pretende ser. Outros. Uma escrita de aparência.

Veste-se.

³¹² “O conceito de fragmentação, mais que exprimir o dever de um plano de pensamento, é a ação mesma de fragmentar. Fraturar. Quebrar. Cortar. Lacerar. Tirar pedaços. Infinitivo que exprime o ato de desfazer os inteiros” (ZORDAN, 2011, p. 3).

**TORNEI METUDO QUESOU
DEVIR**

FIOS E TINTAS DO MANUSEIO

ABREU, Caio Fernando. Uma história de borboletas. In: **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das letras, 1996. p. 98-108.

ADÓ, Máximo Daniel Lamela. **Educação Potencial**: autocomédia do intelecto. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Educação, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/69921/000875343.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 28 abr. 2015.

ÁGUAS, Sofia Seabra. **Práticas emergentes no Design do artefacto urbano**: interdisciplinaridade e co-design. BARCELONA: Universidade de Barcelona, 2014. Disponível em: <http://www.ub.edu/escult/Water/w-32/water%20nr%2032_4.pdf>. Acesso em: 25 set. 2014.

ALMEIDA, Rogério de Miranda. **Nietzsche e o paradoxo**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O caso do vestido. In: **Nova Reunião - 19 Livros de Poesia**. São Paulo: José Olympio Editora, 1985.

BALZAC, Honoré; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. **Manual do dândi**: a vida com estilo. Organização e tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. Disponível em: <http://copyfight.me/Acervo/livros/BARTHES_Roland_O_prazer_do_texto.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2015.

_____. **Inéditos**: Imagem e Moda. V. 3. Tradução Ivone Castilho Benedeti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Charles Baudelaire. Org. Teixeira Coelho. 7ª reimpressão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, 152 p.

BENJAMIN, Walter. **O flâneur**. Disponível em:
<<http://pt.scribd.com/doc/52826681/O-Flaneur>>. Acesso em: 28 mar. 2014.

BOLLON, Patrice. **A moral da Máscara: Merveilleux, Zazous, dândis, Punks, etc.**
Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto. **Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela**. São Paulo: Fapesp, 2003.

CORAZZA, Sandra Mara. **Artistagens: filosofia da diferença e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário Gilles Deleuze**. 1988. Disponível em:
<<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

_____. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papyrus Editora, 1991.

_____. III Michel Foucault. In: **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992. p.109-154.

_____. O que é um dispositivo. In: **O mistério de Ariana**. Lisboa: Editora Vega, 1996.

_____. **Foucault**. Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Francis Bacon: A lógica da sensação**. Tradução Roberto Machado e outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **Proust e os signos**. Tradução Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução Luis Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia.** Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. 1440-O liso e o estriado. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** Vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. Disponível em: <<http://www.filozar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20e%20Claire%20Parnet%20-%20Di%C3%A1logos.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2015.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. Dionísio contra Parsifal. In: BARRENECHEA, Miguel Angel; CASANOVA, Marco Antonio; DIAS, Rosa; FEITOSA, Charles (orgs.). **Assim falou Nietzsche III: Para uma filosofia do futuro.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada.** Tradução Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

FARINA, Juliane Tagliare; BARONE, Luciana Rodrigues; FONSECA, Tania Mara Galli; MOEHLECKE, Vilene. **A construção social do presente: ética, estética e política.** Nº 3. Vol.41. Porto Alegre: PUCRS, 2010. Disponível em: <<http://revistas.eletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistapsico/article/viewFile/8159/5849>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

FARINA, Juliane Tagliare; FONSECA, Tania Mara Galli. **Fantasma do futuro: a clínica do virtual.** Nº 2, Vol.10. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v10n2/artigos/pdf/v10n2a02.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2014.

FOLETO, Leonardo. **Efêmero revisitado: conversas sobre teatro e cultura digital.** Santa Maria: Baixa Cultura, 2011. Disponível em: <<http://www.articaonline.com/wp>>

content/uploads/2013/06/Efemero-Revisitado-Conversas-sobre-teatro-e-cultura-digital.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2015.

FONSECA, Tania Mara Galli; COSTA, Luis Artur Costa; MOEHLECKE, Vilene; NEVES, José Mário. **O delírio como método: a poética desmedida das singularidades.** Estudos e pesquisas em psicologia. Ano 10. Nº 1. Rio de Janeiro, UERJ: 2010. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v10n1/artigos/pdf/v10n1a12.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2015.

FONTES FILHO, Osvaldo. Prefácio à edição brasileira. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada.** Tradução Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012. p. 9-17.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder. s/d.** Disponível em: <http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2014.

_____. **As técnicas de si.** Disponível em: <<http://www.filoesco.unb.br/foucault>>. Acesso em: 17 maio 2014.

_____. **História da sexualidade 3: o cuidado de si.** Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. (1984) O Que São as Luzes? In: **Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento.** Editora Forense Universitária, 2005.

_____. **A hermenêutica do sujeito.** Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. (1983) A escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos V: Ética, Sexualidade, Política.** 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. (1984) Uma estética da existência. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos V: Ética, Sexualidade, Política.** 3. ed. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. (1984) O cuidado com a verdade. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos V: Ética, Sexualidade, Política.** 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. **Tecnologías del Yo y otros textos afines.** Organização: Manuel Cruz. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1990. Disponível em: <http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_1/identidad/u_2/fou_mic.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2015.

_____. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 253-278.

FURTADO, Rafael Nogueira. **Baudelaire e a modernidade: um diálogo entre Walter Benjamin e Michel Foucault.** Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/rafaelnogueirafurtado345-361.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético.** Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 1992. 1. Ed. São Paulo: Editora 34, 1992.

HOFFMANN, Ana. **Esquizo-escrita do figurino como disparo para o (não) processo criativo e para uma criação autoral.** Disponível em: <<http://modosdelerescrever.ufpel.edu.br/anais/pdf/AnaHoffmann.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

JARDIM, Alex Fabiano Correia. **Impessoalidade e modos de vida em Deleuze: Breves considerações.** Vol. 6. Montes Claros: Unimontes Científica, 2004.

LAVIER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa.** Tradução Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARX, Karl; ENGEL, Friedrich. **Manifesto comunista.** Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2014.

MENEZES, Marco Antônio de. **O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi e flâneur.** Disponível em: <<http://200.233.146.122:81/revistadigital/index.php/fatoeversoes/article/viewFile/76/69>>. Acesso em: 15 set. 2013.

MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis.** 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

N'DIAYE, Catherine. **A Coquetterie, ou a paixão do pormenor.** Lisboa: Edições 70, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos: ou como filosofar a marteladas.** Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala: 2008.

_____. **Genealogia da moral: Uma polêmica.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é.** Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. **Gaia Ciência.** 2. ed. Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2011a.

_____. **Além do Bem e do Mal: prelúdio de uma filosofia do futuro.** São Paulo: Editora Escala, 2011b.

_____. **Assim falou Zaratustra.** Tradução Alex Marins. 6. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ORTEGA, Francisco. Estética da existência no Renascimento e no Dandismo. In: _____. **Amizade e Estética da Existência em Foucault.** Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999.

PEREIRA, Nilton Mullet; BELLO, Samuel. Pensando as artes de si e a produção da diferença em Michel Foucault. In: MONTEIRO, Silas Borges (org.). **Cadernos de notas 2: rastros de escrituras.** Canela, RS: UFRGS, 2011.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos.** São Paulo: SENAC, 2007.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade.** Porto Alegre: UFRGS, 2010.

RESTANY, Pierre. **Hunderwatsser: o pintor rei das cinco peles – O poder da arte.** Lisboa: Taschen, 1999.

ROLNIK, Suely. **Toxicômanos de identidade**: subjetividade em tempo de globalização. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/viciados_em_identidade.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2014.

SALOMÃO, Waly. **O mel do melhor**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Guia de Leitura**: Introdução. [DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.] Para Uso Exclusivo no Seminário Avançado Pensamento da Diferença e Educação II. Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2001-2002. Disponível em: <http://www.casadosino.com.br/divulgacao/biblioteca_maio2009/diferenca_repeticao_guia_leitura.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2015.

SILVA, Vagner. **A tipologia Nietzscheana**. Vol. 7. São Paulo: Dialogia, 2008. Disponível em: <http://www.uninove.br/PDFs/Publicacoes/dialogia/dialogia_v7n1/dialogia_v7n1_4h08.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2014.

SIMMEL, Geog. **Filosofia da Moda**: e outros escritos. Lisboa: Edições Texto e gráfica, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STALLIYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Tradução e organização de Tomaz Tadeu. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

TADEU, Tomaz. Um plano de imanência para o currículo. In: TADEU, Tomaz; CORAZZA, Sandra; ZORDAN, Paola. **Linhas de escrita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TOILET. In: DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. Disponível em: <<http://www.dicionarioetimologico.com.br/toilet/>>. Acesso em: 01 jul. 2014.

VIANA, Fausto. **Figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estações das letras e cores, 2010.

WILDE, Oscar. **De profundis e outros escritos sobre o cárcere**. Tradução de Júlia Tettamanzy e Maria Angela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ZORDAN, Paola; HOFFMANN, Ana Cleia Christovam. Movimentos das identidades e subjetividades na produção de modos de vida. **Quaestio**: Revista de estudos em educação. Nº 2, Vol. 16. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php?journal=quaestio&page=article&op=view&path%5B%5D=2082&path%5B%5D=1815>>. Acesso em: 27 mar. 2015.

ZORDAN, Paola. Criação na perspectiva da diferença. **Revista Laboratório de Artes Visuais** – UFSM, ano 3, n. 05, setembro de 2010. Santa Maria: UFSM, 2010. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/view/2135>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

_____. Melodrama e ideal ascético: Prolegômenos nietzschianos para pensar o mau gosto. **Revista Palíndromo**: Palíndromo, V. 3, Florianópolis: UDESC, 2010. Disponível em: <http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/3teoria_hst_arte/3_palindromo_paola2.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2015.

_____. **Disparos e excessos de arquivos**. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. **Anais...** Rio de Janeiro: Anpap, 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/paola_zordan.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2013.

_____. Fragmentações, dilacerações, diluições. **Artíficios**: Revista do Difere – Grupo de Pesquisa Diferença e Educação. Vol. 1, Nº1, Junho de 2011. Pará: UFPA, 2011. Disponível em: <<http://www.artificios.ufpa.br/Artigos/D%20Zordan%201.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2015.

_____. **Derme pictórica**: corpo sem órgãos visual. Rio de Janeiro: Anpap, 2012a. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio7/paola_zordan.pdf>. Acesso em: 15 maio 2013.

_____. **Teia e Encontros Fiandeiros**. Montenegro: Fundarte, 2012b. Disponível em: <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/view/38/125>>. Acesso em: 21 jul. 2014.

_____. Subjetivação e personas: subjetividades no PIBID. In: UBERTI, Luciane e BELLO, Samuel Edmundo Lopez (Orgs.). **Iniciação à docência**: articulações entre ensino e pesquisa. São Leopoldo: Oikos, 2013.

_____. Das Maneiras de se escrever uma pesquisa. **Revista Laboratório de Artes Visuais** – UFSM, vol. 7, nº 2, maio-agosto de 2014. Santa Maria: UFSM, 2014. Disponível em: <cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/.../pdf>. Acesso em: 11 jun. 2014.

_____. **Projeto de Pesquisa Aparelhos Disciplinares: poética, micropolítica e educação.** Porto Alegre: UFRGS, 2014.

_____. Movimentos e matérias da iniciação à docência. **Revista Educação & Realidade**, Vol. 40, Nº 2, Porto Alegre, 2015, p. 525-547. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/45945/33417>>. Acesso em: 17 abr. 2015.

ANEXO A – NA ESFERA DA PRODUÇÃO DE SI MESMO

(Waly Salomão)

XIII em diante

*Tenho fome de me tornar em tudo que não sou tenho fome de fiction ficciones
fictionários tenho fome das fricções de ser contra ser tudo que não sou ser de encontro
a outro ser tenho fome do abraço de me tornar o outro em tudo que não sou me tornar
o outro em tudo me tornar o outro a outra douto doutra em tudo em tudo que não sou
me tornar o outro de me me tornar o nome distinto o outro distinguido por um nome
distinto do meu nome distinto tenho fome de me tornar no que se esconde sob o meu
nome embaixo do nome no subsolo do nome o sob nome o sobnome e por uma fresta
num abraço contíguo penetra passa habitar o fictionário que me tornei em tudo que
feixe de não fixas ficciones sou em tudo por tudo por uma fresta de tudo por uma fresta
tudo se fixa por uma toda por uma toda fresta as fixações penetram passam a habitar o
fictionário que me habituei em ME me ME tornar em tudo todo o TUDO personas
personagens bailes de máscaras reais que pessoas que penetram que pessoas penetram
pelas frestas e num abraço contínuo se casam fazem casa e se inscrevem e se incrustam
máscaras moluscas no meu rosto me tornar uma escala crescente milésimal centesimal
decimal inteira a face dum baile de máscaras reais vir a ser este fictionário que não
sou me casar que ainda AINDA que não sou e que sou sempre sempre quando quando
sempre tenho fome qual a escala crescente ou decrescente pra saber se um milésimo
centésimo décimo inteiro todo ou fração todo meu fictionário ser se revelou no abraço
contínuo contíguo em que se desvelou tornar tudo tenho fome de me tenho fome de de
de tornar EM tudo que não sou EU esta pessoa que está aqui falando na primeira
pessoa eu do singular esta pessoa singular que sou eu pronome pessoal irreduzível
enquanto pronome mas que mas que se esconde se expande se estende sob o embaixo
do no sub solo do pronome eu pessoal irreduzível e é qualquer coisa além alguém
qualquer alter outrem outra coisa além alguém alter outrem que mora no subsolo do
pronome pessoal eu um sob pronome qualquer dia destes passo pra te ver gosto de te
como você nem imagina nem fictiona nem funciona sem teu fictionário pra imaginar e é
uma alegria muito grande não tenho de que me queixar é uma alegria muito grande
estar aqui entre pessoas boníssimas é uma alegria muito grande conviver com vocês*

*todos neste dado neste dia dado em que uso da palavra pra me dirigir em
 agradecimento a todas as pessoas boníssimas boníssimas que me acolhem sempre na
 maior alegria me acolhem me aquecem é uma grande alegria é uma alegria muito
 grande não tenho do que me queixar é uma alegria muito estar fruindo entre pessoas
 boníssimas melhor dizendo boníssimas neste dado neste dia dado em que uso tenho o
 que não sou para meu uso e com o mesmo fuso fundo de fundar fundo de fundar fundo
 de fundir e com o mesmo fuso fundo a fome e a saciez num mesmo uso eu fundo e não
 sou tudo que uso tenho fome de me tornar tenho fome de me tenho fome de tenho fome
 tenho um funditionário fundicionário fruicionário confitionário friccionário e das
 fricções de fiction que sou com a fiction que não sou me aqueço me aquece me dá calor
 me acalece mas que fiction sou e que fiction não sou se me componho do que fundo do
 que se funde do fundido do confundido se o que não sou é uma composição que
 compunge o que não sou e é uma grande alegria quando quando me tornar o que não
 sou e o NÃO e o negro e o negativo e a noite e o vir a ser e o me tornar e o me tornar e
 o futuro e o passado e o fundido fundido no presente deste dia dado que toco deste dia
 dado que me toca tenho de me tornar em tudo que toco e o que me toca deste dia dado e
 nada nada nada – pode deixar passar de leve o vento por entre as frestas dos meus
 dedos que posso deixar passar de leve o vento por entre as frestas dos seus dedos que
 nada se esconde sob o nome da palavra NADA nada nada – os passosos passos*

leves

do ventoos passos leves do ventopor entrenos interstícios

ANEXO B – UMA HISTÓRIA DE BORBOLETAS

(Caio Fernando Abreu)

Porque quando se é branco como o fénix branco e os outros são pretos, os inimigos não faltam.
Antonin Artaud, citado por Anais Nin, em "Je suis le plus malade des surréalistes"

André enlouqueceu ontem à tarde. Devo dizer que também acho um pouco arrogante de minha parte dizer isso assim — enlouqueceu —, como se estivesse perfeitamente seguro não só da minha própria sanidade mas também da minha capacidade de julgar a sanidade alheia. Como dizer, então? Talvez: André começou a comportar-se de maneira estranha, por exemplo? ou: André estava um tanto desorganizado; ou ainda: André parecia muito necessitado de repouso. Seja como for, depois de algum tempo, e aos poucos, tão lentamente que apenas ontem à tarde resolvi tomar essa providência, André — desculpem a minha audácia ou arrogância ou empáfia ou como queiram chamá-la, enfim: André enlouqueceu completamente.

Pensei em levá-lo para uma clínica, lembrava vagamente de ter visto no cinema ou na televisão um lugar cheio de verde e pessoas muito calmas, distantes e um pouco pálidas, com o olhar fora do mundo, lendo ou recortando figurinhas, cercadas por enfermeiras simpáticas, prestativas. Achei que André seria feliz lá. E devo dizer ainda que gostaria de vê-lo feliz, apesar de tudo o que me fez sofrer nos últimos tempos. Mas bastou uma olhada no talão de cheques para concluir que não seria possível.

Então optei pelo hospício. Sei, parece um pouco duro dizer isso assim, desta maneira tão seca: então-optei-pelo-hospício. As palavras são muito traiçoeiras. Para dizer a verdade, não optei propriamente. Apenas: 1º.) eu tinha pouquíssimo dinheiro e André menos ainda, isto é, nada, pois deixara de trabalhar desde que as borboletas começaram a nascer entre seus cabelos; 2º.) uma clínica custa dinheiro e um hospício é de graça. Além disso, esses lugares como aquele que vi no cinema ou na televisão ficam muito retirados — na Suíça, acho —, e eu não poderia visitá-lo com tanta frequência como gostaria. O hospício fica aqui perto. Então, depois desses esclarecimentos, repito: optei pelo hospício.

André não opôs resistência nenhuma. Às vezes chego a pensar que ele sempre soube que, de uma forma ou outra, fatalmente acabaria assim. Portanto, coloquei-o num táxi, depois desembarcamos, atravessamos o pátio e, na portaria, o médico de plantão nem sequer fez muitas perguntas.

Apenas nome, endereço, idade, se já tinha estado lá antes, essas coisas — ele não dizia nada e eu precisei ir respondendo, como se o louco fosse eu e não ele. Ah: nem por um minuto o médico duvidou da minha palavra. Pensei

até que, se André não estivesse realmente louco e eu dissesse que sim, bastaria isso para que ficasse por lá durante muito tempo. Mas a cara dele não enganava ninguém — sem se mover, sem dizer nada, aqueles olhos parados, o cabelo todo em desordem.

Quando dois enfermeiros iam levá-lo para dentro eu quis dizer mais alguma coisa, mas não consegui. Ele ficou ali na minha frente, me olhando. Não me olhando propriamente, havia muito tempo não olhava mais para nada — seus olhos pareciam voltados para dentro, ou então era como se transpassassem as pessoas ou os objetos para ver, lá no fundo deles, uma coisa que nem eles próprios sabiam de si mesmos. Eu me sentia mal com esse olhar, porque era um olhar muito... muito sábio, para ser franco. Completamente insano, mas extremamente sábio. E não é nada agradável ter em cima de você, o tempo todo, na sua própria casa, um olhar desses, assim trans-in-lúcido. Mas de repente seus olhos pareceram piscar, mas não devem ter piscado — devo esclarecer que, para mim, piscar é uma espécie de vírgula que os olhos fazem quando querem mudar de assunto. Sem piscar, então, os olhos dele piscaram por um momento e voltaram daquele mundo para onde André se havia mudado sem deixar endereço. E me olharam os olhos dele. Não para uma coisa minha que nem eu mesmo via, nem através de mim, mas para mim mesmo fisicamente, quero dizer: para este par de órgãos gelatinosos situados entre a testa e o nariz — meus olhos, para ser mais objetivo.

*André olhou bem nos meus olhos, como havia muito não fazia, e fiquei surpreso e tive vontade de dizer ao médico de plantão que era tudo um engano, que André estava muito bem, pois se até me olhava nos olhos como se me visse, pois se recuperara aquela expressão atenta e quase amiga do André que eu conhecia e que morava comigo, como se me compreendesse e tivesse qualquer coisa assim como uma vontade de que tudo desse certo para mim, sem nenhuma mágoa de que eu o tivesse levado para lá. Como se me perdoasse, porque a culpa não era minha, que estava lúcido, nem tampouco dele, que enlouquecera. Quis levá-lo de volta comigo para casa, despi-lo e lambê-lo como fazia antigamente, mas havia aquele monte de papéis assinados e cheios de x nos quadradinhos onde estava escrito solteiro, masculino, branco, coisas assim, os enfermeiros esperando ali do lado, já meio impacientes — tudo isso me passou pela cabeça enquanto o olhar de André pousava sobre mim e sua voz dizia: * — Só se pode encher um vaso até a borda. Nem uma gota a mais.*

Então vim embora. Os enfermeiros seguraram seus braços e o levaram para dentro. Havia alguns outros loucos espiando pela janela. Eram feios, sujos, alguns desdentados, as roupas listradinhas, encardidas, fedendo — e eu tive medo de um dia voltar para encontrar André assim como eles: feio, sujo, desdentado, a roupa listradinha, encardida e fedendo. Pensei que o médico ia colocar a mão no meu ombro para depois dizer coragem, meu velho, como tenho visto no cinema. Mas ele não fez nada disso. Baixou a cabeça sobre o monte de papéis como se eu já não estivesse ali, dei meia-volta sem dizer nada do que eu queria dizer — que cuidassem bem dele, que não o deixassem subir no telhado, recortar figurinhas de papel o dia inteiro ou retirar borboletas do meio dos cabelos como costumava fazer. Atravessei devagar o pátio cheio de loucos tristes, hesitei no portão de ferro, depois resolvi voltar a pé para casa.

Era de tardezinha, estava horrível na rua, com todos aqueles automóveis, aquelas pessoas desvairadas, as calçadas cheias de merda e lixo, eu me sentia mal e muito culpado. Quis conversar com alguém, mas me afastara tanto de todos depois que André enlouquecera, e aquele olhar dele estava me rasgando por dentro, eu tinha a impressão de que o meu próprio olhar tinha se tornado como o dele, e de repente já não era apenas uma impressão. Quando percebi, estava olhando para as pessoas como se soubesse alguma coisa delas que nem elas mesmas sabiam. Ou então como se as transpassasse. Eram bichos brancos e sujos. Quando as transpassava, via o que tinha sido antes delas — e o que tinha sido antes delas era uma coisa sem cor nem forma, () Tao Te-King: Lao-Tse.*

Eu podia deixar meus olhos descansarem lá porque eles não precisavam preocupar-se em dar nome ou cor ou jeito a nenhuma coisa — era um branco liso e calmo. Mas esse branco liso e calmo me assustava e, quando tentava voltar atrás, começava a ver nas pessoas o que elas não sabiam de si mesmas, e isso era ainda mais terrível. O que elas não sabiam de si era tão assustador que me sentia como se tivesse violado uma sepultura fechada havia vários séculos. A maldição cairia sobre mim: ninguém me perdoaria jamais se soubesse que eu ousara.

Mas alguma coisa em mim era mais forte que eu, e não conseguia evitar de ver e sentir atrás e além dos sujos bichos brancos, então soube que todos eles na rua e na cidade e no país e no mundo inteiro sabiam que eu estava vendo exatamente daquela maneira, e de repente também já não era mais possível fingir nem fugir nem pedir perdão ou tentar voltar ao olhar anterior — e tive certeza de que eles queriam vingança, e no momento em que tive certeza disso, comecei a caminhar mais depressa para escapar, e Deus, Deus estava do meu lado: na esquina havia um ponto de táxi, subi num, mandei tocar em frente, me joguei contra o banco, fechei os olhos, respirei fundo, enxuguei na camisa as palmas visguntas das mãos. Depois abri os olhos para observar o motorista (prudentemente, é claro). Ele me vigiava pelo espelho retrovisor. Quando percebeu que eu percebia, desviou os olhos e ligou o rádio. No rádio, uma voz disse assim: Senhoras e senhores, são seis horas da tarde. Apertem os cintos de segurança e preparem suas mentes para a decolagem. Partiremos em breve para uma longa viagem sem volta. Atenção, vamos começar a contagem regressiva: dez-nove-oito-sete-seis-cinco... Antes que dissesse quatro, soube que o motorista era um deles. Mandei-o parar, paguei e descí. Não sei como, mas estava justamente em frente à minha casa. Entrei, acendi a luz da sala, sentei no sofá.

A casa quieta sem André. Mesmo com ele ali dentro, nos últimos tempos a casa era sempre quieta: permanecia em seu quarto, recortando figurinhas de papel ou encostado na parede, os olhos olhando daquele jeito, ou então em frente ao espelho, procurando as borboletas que nasciam entre seus cabelos. Primeiro remexia neles, afastava as mechas, depois localizava a borboleta, exatamente como um piolho. Num gesto delicado, apanhava-a pelas asas, entre o polegar e o indicador, e jogava-a pela janela. Essa era das azuis — costumava dizer, ou essa era das amarelas ou qualquer outra cor. Em seguida saía para o telhado e ficava repetindo uma porção de coisas que eu não entendia. De vez em quando aparecia uma borboleta negra. Então tinha violentas crises, assustava-se, chorava, quebrava coisas, acusava-me.

Foi na última borboleta negra que resolvi levá-lo para o tal lugar verde e, mais tarde, para o hospício mesmo. Ele quebrou todos os móveis do quarto, depois tentou morder-me, dizendo que a culpa era minha, que era eu quem colocava as borboletas negras entre seus cabelos, enquanto dormia. Não era verdade. Enquanto dormia, eu às vezes me aproximava para observá-lo.

Gostava de vê-lo assim, esquecido, os pêlos claros do peito subindo e descendo sobre o coração. Era quase como o André que eu conhecera antes, aquele que mordida meu pescoço com fúria nas noites suadas de antigamente. Uma vez cheguei a passar os dedos nos seus cabelos. Ele despertou bruscamente e me olhou horrorizado, segurou meu pulso com força e disse que agora eu não poderia mais fingir que não era eu, que tinha me surpreendido no momento exato da traição. Era assim, havia muito tempo, eu estava fatigado e não compreendia mais.

Mas agora a casa estava sem André. Fui até o banheiro atulhado de roupas sujas, a torneira pingando, a cozinha com a pia transbordando pratos e panelas de muitas semanas, a janela de cortinas empoeiradas e o cheiro adocicado do lixo pelos cantos, depois resolvi tomar coragem e ir até o quarto dele. André não estava lá, claro. Apenas as revistas espalhadas pelo chão, a tesoura, as figurinhas entre os cacos dos móveis quebrados. Apanhei a tesoura e comeci a recortar algumas figurinhas. Inventava histórias enquanto recortava, dava-lhes profissões, passados, presentes, futuros era mais difícil, mas dava-lhes também dores e alguns sonhos. Foi então que senti qualquer coisa como uma comichão entre os cabelos, como se algo brotasse de dentro do meu cérebro e furasse as paredes do crânio para misturar-se com os cabelos. Aproximei-me do espelho, procurei. Era uma borboleta. Das azuis, verifiquei com alegria. Segurei-a entre o polegar e o indicador e soltei-a pela janela. Esvoaçou por alguns segundos, numa hesitação perfeitamente natural, já que nunca antes em sua vida estivera sobre um telhado. Quando percebi isso, subi na janela e alcancei as telhas para aconselhá-la:

— É assim mesmo — eu disse. — O mundo fora de minha cabeça tem janelas, telhados, nuvens, e aqueles bichos brancos lá embaixo. Sobre eles, não te detenhas demasiado, pois correrás o risco de transpassá-los com o olhar ou ver neles o que eles próprios não vêem, e isso seria tão perigoso para ti quanto para mim violar sepulcros seculares, mas, sendo uma borboleta, não será muito difícil evitá-lo: bastará esvoaçar sobre as cabeças, nunca pousar nelas, pois pousando correrás o risco de ser novamente envolvida pelos cabelos e reabsorvida pelos cérebros pantanosos e, se isso for inevitável, por descuido ou aventura, não deverás te torturar demasiado, de nada adiantaria, procura acalmar-te e deslizar para dentro dos tais cérebros o mais suavemente possível, para não seres triturada pelas arestas dos pensamentos, e tudo é natural, basta não teres medos excessivos — trata-se apenas de preservar o azul das tuas asas.

Pareceu tranqüilizada com meus conselhos, tomou impulso e partiu em direção ao crepúsculo. Quando me preparava para dar volta e entrar novamente no quarto, percebi que os vizinhos me observavam. Não dei importância a isso, voltei às figurinhas. E novamente começou a acontecer a mesma coisa: algo como um borbulhar, o espelho, a borboleta (essa era das roxas), depois a janela, o telhado, os conselhos. E os vizinhos e as figurinhas outra vez. Assim durante muito tempo.

Já não era mais de tardezinha quando apareceu a primeira borboleta negra. No mesmo momento em que meu indicador e polegar tocaram suas asinhas viscosas, meu estômago contraiu-se violentamente, gritei e quebrei o objeto mais próximo. Não sei exatamente o quê, sei apenas do ruído de cacos que fez, o que me deixa supor que se tratasse de um vaso de louça ou algo assim (creio que foi nesse momento que lembrei daquele som das noites de antes: as franjas do xale na parede caindo sobre as cordas do violão de André quando rolávamos da cama para o chão). Pretendia quebrar mais coisas, gritar ainda mais alto, chorar também, se conseguisse, porque tinha nojo e nunca mais — quando ouvi um rumor de passos no corredor e diversas pessoas invadiram o quarto. Acho que meu primeiro olhar para elas foi aquele que tive antigamente, cheguei a reconhecer alguns dos vizinhos que nos observavam sempre, o homem do bar da esquina, o jardineiro da casa em frente, o motorista do táxi, o síndico do edifício ao lado, a puta do chalé branco. Mas em seguida tudo se alargou e não conseguí evitar de vê-las daqueles outros jeitos, embora não quisesse, e meu jeito de evitar isso era fechar os olhos, mas quando fechava os olhos ficava olhando para dentro de meu próprio cérebro — e só encontrava nele uma infinidade de borboletas negras agitando nervosamente as asinhas pegajosas, atropelando-se para brotar logo entre os cabelos. Lutei por algum tempo. Tinha alguma esperança, embora fossem muitas mãos a segurar-me.

Ao amanhecer do dia de hoje fui dominado. Chamaram um táxi e trouxeram-me para cá. Antes de entrar no táxi tentei sugerir, quem sabe aquele lugar de muito verde, pessoas amáveis e prestativas, todas distantes, um tanto pálidas, alguns lendo livros, outros cortando figurinhas. Mas eu sabia que eles não admitiriam: quem havia visto o que eu vira não merecia perdão. Além disso, eu tinha desaprendido completamente a sua linguagem, a linguagem que também tive antes, e, embora com algum esforço conseguisse talvez recuperá-la, não valia a pena, era tão mentirosa, tão cheia de equívocos, cada palavra querendo dizer várias coisas em várias outras dimensões. Eu agora já não conseguia permanecer apenas numa dimensão, como eles, cada palavra se alargava e invadia tantos e tantos reinos que, para não me perder, preferia ficar calado, atento apenas ao borbulhar de borboletas dentro do meu cérebro. Quando foram embora, depois de preencherem uma porção de papéis, olhei para um deles daquele mesmo jeito que André me olhara. E disse-lhe:

— Só se pode encher um vaso até a borda. Nem uma gota a mais.

Ele pareceu entender. Vi como se perturbava e tentava dizer, sem conseguir, alguma coisa para o médico de plantão, observei que baixava os olhos sobre o monte de papéis e a maneira indecisa como atravessava o pátio para depois deter-se em frente ao portão de ferro, olhando para os lados, e então se foi, a pé. Em seguida os homens trouxeram-me para dentro e enfiaram uma agulha no meu braço. Tentei reagir, mas eram muito fortes. Um deles ficou de joelhos no meu peito enquanto o outro enfiava a agulha na veia. Afundei num fundo poço acolchoado de branco.

Quando acordei, André me olhava dum jeito totalmente novo. Quase como o jeito antigo, mas muito mais intenso e calmo. Como se agora partilhássemos o mesmo reino. André sorriu. Depois estendeu a mão direita em direção aos meus cabelos, uniu o polegar ao indicador e, gentilmente,

apanhou uma borboleta. Era das verdes. Depois baixou a cabeça, eu estendi os dedos para seus cabelos e apanhei outra borboleta. Era das amarelas.

Como não havia telhados próximos, esvoaçavam pelo pátio enquanto falávamos juntos aquelas mesmas coisas — eu para as borboletas dele, ele para as minhas. Ficamos assim por muito tempo até que, sem querer, apanhei uma das negras e começamos a brigar. Mordi-o muitas vezes, tirando sangue da carne, enquanto ele cravava as unhas no meu rosto.

Então vieram os homens, quatro desta vez. Dois deles puseram os joelhos sobre os nossos peitos, enquanto os outros dois enfiavam agulhas em nossas veias. Antes de cairmos outra vez no poço acolchoado de branco, ainda conseguimos sorrir um para o outro, estender os dedos para nossos cabelos e, com os indicadores e polegares unidos, ao mesmo tempo, com muito cuidado, apanhar cada um uma borboleta. Essa era tão vermelha que parecia sangrar.