

GRAU ZERO
DO FIGURINO:
APRENDER
NA D'OBRA

Ana Hoffmann

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - PPGEDU
LINHA DE PESQUISA: FILOSOFIAS DA DIFERENÇA E EDUCAÇÃO

Grau zero do figurino: aprender na d'obra

Ana Cleia Christovam Hoffmann

Porto Alegre

2021

Ana Cleia Christovam Hoffmann

Grau zero do figurino: aprender na d'obra

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Educação.

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

Linha de pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Hoffmann, Ana Cleia Christovam
Grau zero do figurino: aprender na dobra / Ana
Cleia Christovam Hoffmann. -- 2021.
267 f.
Orientadora: Paola Basso Menna Barreto Gomes
Zordan.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. grau zero do figurino. 2. performance. 3. corpo.
4. dobra. 5. aprender. 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

Grau zero do figurino: aprender na d'obra

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Educação.

Porto Alegre, 18 de junho de 2021.

Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan (PPGEDU-UFRGS)
(Orientadora)

Dra. Rosane Muniz (PPGDesign – UFRGS)

Dr. José Sávio Oliveira de Araújo (PPGEDU-UFRN)

Dr. Gilberto Icle (PPGEDU-UFRGS)

Ulisses, meu filho, meu sol e lua, terra e mar.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e meu pai, pela vida.

Às deusas que me guiam.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao ensino público e de qualidade.

Ao PPGEdU pela atenção e pronta resposta.

À Prof^ª Dr^ª. Paola Zordan, orientadora inspiradora.

Aos meus professores.

Aos professores avaliadores da qualificação e banca final: Rosane Muniz, Rosane Neves, Sávio Araújo, Fausto Viana, Gilberto Icle.

À Prof^ª. Dr^ª. Sandra Mara Corazza, inspiração fulminante, em memória.

Ao Arcoe, grupo de pesquisa.

Às Cotovelistas, colegas de pesquisa: Debora Balzan Fleck, Aline Daka, Martha Narvaz.

À artista Diane Sbardelotto.

Aos meus alunos.

Aos colegas da matemática: Mercedes Matte da Silva e Jose Ernesto (Hugo).

Em especial, ao Ulisses, meu filho.

Foi disso que vivi — o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura (...) O neutro é inexplicável e vivo, procura me entender: assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo. E eu estava toda nova

Clarice Lispector, *A Paixão segundo G. H.*, 1998, p. 102.

RESUMO

A tese defende uma aprendizagem singular em torno da produção paradoxal de um *grau zero* do figurino. Ao problematizar estudos de sua produção e pensar matérias de sua criação, a presente pesquisa mostra o figurino pelo fluxo do corpo em performance. Opera nas cisões entre traje de cena e figurinos performáticos. Para isso, o *grau zero* do figurino se desenha a partir da perspectiva semiológica de Roland Barthes e se desdobra por meio do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Discute o que torna o *grau zero* do figurino, como uma obra que vai ao encontro de si mesma. A pesquisa se faz por dobras. Dobras sobre obras. Dobras sob dobras. Apresenta ondulações históricas que ora se estratificam, ora se desestratificam. Portanto, compreende o *grau zero* do figurino como uma dimensão ético-estética acerca dos movimentos e panos do corpo em performance. No corpo, esse agrupamento de potências, faz toda uma política. A tríade performance, figurino e aprendizagem, enquanto artistagem, com a qual a tese se compõe, mostra uma poética do corpo que vive e se inscreve em um espaço de criação, seja na sala de aula ou nas experiências artísticas da professora, compondo “efeitos de superfície” que se efetuam no corpo. O aprender na obra e sua força atravessa a produção sógnica do corpo, tanto em suas (des)construções quanto no prazer da aprendizagem.

Palavras-chaves: Aprender. Corpo. Dobra. Figurino do *grau zero*. Performance.

ABSTRACT

The thesis defends a singular learning around the paradoxical production of a *degree zero* of the costume design. When problematizing studies of its production and thinking about materials of its creation, the present research shows the costume through the flow of the body in performance. It operates in the divisions between stage costumes and performance costumes. For this, the degree zero of the costume design is drawn from the semiological perspective of Roland Barthes and unfolds through the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari. It Discuss what makes the costume design degree zero, as a work that meets itself. The research is done by folds. Folds upon works. Folds under folds. It presents historical undulations that are sometimes stratified, sometimes de-stratified. Therefore, it understands the degree zero of the costume design as an ethical-aesthetic dimension about the movements and clothes of the body in performance. In the body, this grouping of strengths, makes a whole policy. The triad performance, costume and learning, with which the thesis is composed, shows a poetics of the body that lives and is inscribed in a space of creation, whether in the classroom or in the teacher's artistic experiments. Learning in the fold and its strength crosses the body's signic production, both in its (de) constructions and in the pleasure of learning.

Keywords: Learnig. Body. Fold. Degree zero costume design. Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 0: Ovo-espiral, 2020 | 48
Fonte: Acervo pessoal

Figura 1: Catástrofe – drapeados da performance, 2020 | 53
Fonte: Acervo pessoal

Figura 2: Croqui drapeado, 2020 | 73
Fonte: Acervo pessoal

Figura 3: Kalasiris | 76
Fonte: Köhler, 2009, p.61-62

Figura 4: Drapeados das vestes Gregas | 77
Fonte: Fonte: Köhler, 2009, p.128-130

Figura 5: Atenas (Acrópolis) – Templo Jônico | 83
Fonte: DUBURG; TOL, 2012, p. 10

Figuras 6-17: Proposição de *moulage*, 2019 | 85-87
Fonte: Acervo pessoal

Figura 18: Madame Récamier, de François Gerard, 1802 | 90
Fonte: LAVER, 2003, p.154

Figura 19: A Liberdade Guiando o povo, Eugène Delacroix, 1830 | 92
Fonte: <https://www.eugenedelacroix.org/the-complete-works.html>

Figura 20-23: Performance Fluxo e Refluxo, Faced/Ufrgs, 2015 | 95
Fonte: Acervo pessoal

Figura 24 e 25: Baronesa Elsa von Freytag-Loringoven, 1915 | 97
Fonte: Fonte: GAMEL, 2003, p.8

Figura 26-27: Preparação para performance 8M-inadequada, Gal. Península, 2017. | 98
Fonte: Acervo pessoal, foto de Dani Emília, 2017

Figura 28: Loïe Fuller | 100
Fonte: <https://www.filmlinc.org/events/obsessed-with-light-the-genius-of-loie-fuller/>

Figura 29: Loïe Fuller – desenho do traje de cena com varinhas | 101
Fonte: GARELICK, p. 41, 2007

Figura 30: Lamentation, Marta Graham, 1930 | 103
Fonte: Fonte: <http://www.marthagraham.org/>

Figura 31: *Groupe de femmes drapées, vues de dos dans un jardin* | 106
Fonte: Foto de Gaétan Gatian de Clérambault (1872-1934)

Figura 32: Livro de rascunhos de Villard Honnecourt | 109

Fonte: <http://classes.bnf.fr/villard/index.htm>

Figura 33: A Forca, Praça do Tambor, Porto Alegre, 2014 | 112

Fonte: Acervo do grupo de pesquisa, registro de Cora Zordan

Figura 34: A Forca, Praça do Tambor, Porto Alegre, 2014 | 113

Fonte: Acervo, grupo de pesquisa, registro de Ricardo Zordan

Figura 35 – 38: Processo de criação de figurinos, 2019 | 122-123

Fonte: Acervo pessoal

Figura 39: Estudos de formas, para os figurinos do Balé Triádico, 1922 | 132

Fonte: Lautenschlaeger, 2007

Figura 40: Hugo Ball, recitando o poema Karawane, 1917 | 133

Fonte: <https://www.thecollector.com/hugo-ball-founder-of-the-dada-movement/>

Figura 41: Figurino da ópera Vitória sobre o sol, Kazimir Malevich, 1913 | 133

Fonte: NERÉT, 2003, p. 39

Figura 42: Figurino do personagem Ubu Rei, A. Jarry, 1896 | 134

Fonte: Ribeiro, p. 20

Figura 43-44: Princesa-Bruxa, 2020 | 135

Fonte: Acervo pessoal

Figura 45: Biquínis da marca Gucci, no Solomon Guggenheim Museum, NY, 1998 | 200

Fonte: <http://www.intothefashion.com/2009/12/inspiration-vanessa-beecroft-thom.html>.

Figura 46: VB para Helmut Lang, Viena, 2001 | 201

Fonte: <https://www.nytimes.com/slideshow/2016/05/19/t-magazine/the-very-best-of-vanessa-beecroft/s/19tmag-beecroft-slide-RL08.html>

Figura 48-52: Projeta-me performance e instalação | 224-226

Fonte: Acervo pessoal

Figura 53-54-55: resíduo da performance Corpo Aquarela | 243-245

Foto: Acervo pessoal, autoria Diretório Acadêmico – Moda Feevale

LISTA DE CATÁLOGOS

Catálogo Performance *Sulcos: série em branco*, 2017 | 143
Fonte: Acervo pessoal

Catálogo Performance *Sulcos: série em preto*, 2017 | 157
Fonte: Acervo pessoal

Catálogo Performance *Sulcos: série em dourado*, 2020 | 163
Fonte: Acervo pessoal

Catálogo Performance *Sulcos: série em dourado*, 2020 | 180
Fonte: Acervo pessoal

SUMÁRIO

Modos de ler	17
Arcano 0	18
Louca	21
Performance zero	32
Deâmbulo	33

DEAMBULAR 0

Magistérica	43
Muito prazer! Eu sou “A” número zero	49
Afinal, o zero se aprende?	49
Do grau zero da escritura ao <i>grau zero</i> do figurino	57

DEAMBULAR I: Dobras do tempo

Histeria barroca	70
Drapeado infinito	74
[Proposição de <i>moulage</i>]	85
PANO tecido véu PLANO	88
[Elsa-dada]	96
[Loïe Fuller, inesgotável de si mesma]	99
[Martha Graham, corpo fractal]	102
[Estudos icônicos do drapeado em Clérambault]	105
Proto-história do figurino	114
[Exercício para criação de figurino]	121
Peles da cena	124
[Performance Bruxa-ELSA-princesa]	135

DEAMBULAR II: Dobras do corpo

<i>Sulcos</i> : Travessia de um corpo autobiográfico	138
[<i>Sulcos: série em branco</i> , 2017]	139
[<i>Sulcos: série em preto</i> , 2017]	155
[<i>Sulcos: série em dourado</i> , 2020]	161
[<i>Sulcos: série em vermelho</i> , 2019]	175

Topologias do corpo | 190

A nudez-figurino: descartando possíveis graus zeros | 195

[Vanessa Beecorft – nus em performance] | 199

Performance e ruptura da representação | 203

[O documento da performance] | 213

O *grau zero*, a desfiguração, um novo paradigma | 216

[Desrostificação] | 222

[Projeta-me 2020/02] | 223

DEAMBULAR III: Dobras da aprendizagem

O que existe fora da representação: aprender na dobra | 228

[Sensações coloríferas] | 238

[Apresentação Performance Corpo-Aquarela] | 243

[PLANOS com PANOS] | 246

[Vazios e Curvas e Catástrofes] | 247

DEAMBULAÇÕES EM DOBRAS | 252

REFERÊNCIAS | 256

ISTO NÃO É UM CONVITE

1. Proponho-te viver o sulco nas tuas próprias mãos. Convido-te a manusear um pedaço de tecido (ou lençol ou toalha), conforme as descrições a seguir:
 - Eleja *pontos de apoio* no teu corpo (um ou mais): pode ser ombros, cabeça, cintura, quadril, tornozelo; o lugar não importa.
 - Nesse ponto de apoio, fixe uma extremidade do tecido ou, se preferir, qualquer outro ponto da tua superfície do tecido.
 - Para fixar, use alfinetes, ou até mesmo um ponto (de linha em agulha), ou ainda, uma amarração com uma linha qualquer, se ele estiver sobreposto a roupa. Mas se quiseres costurá-lo à própria pele, faça ao teu gosto. Em último caso, podes amarrá-lo as partes do teu corpo.
 - Use o restante do tecido para fazer *movimentos geradores*, pois serão eles que produzirão a erótica do teu drapeado. É o teu movimento livre de manusear e dobrar o tecido.
2. Dito isso, te convido a experimentar para além das dobras do teu corpo, as dobras do tecido e as dobras da tua alma.
3. Registre em foto e envie para o e-mail: hofana@gmail.com
4. Será um prazer receber o teu experimento.

MODOS DE LER

A tese que aqui se *tece* situa-se na borda aberrante de tudo o que ela não é. Não se trata de uma tese em artes dramáticas, performance, artes visuais, filosofia. Mas toma as artes dramáticas, a performance, as artes visuais e a filosofia para compor seu corpo-tese em Educação.

A tese se dá por composição. Faz-se por dobras. Dobras sobre obras. Dobras ao de lado de dobras. São ondulações históricas que, ora se estratificam, ora se desestratificam, produzindo novas condutas, novos modos de ver o mundo, aprendizagens, dobras do ver e do falar.

Não há uma hierarquia de valores entre texto e notas de rodapé e apêndices. Do mesmo modo, ao deambular entre o bloco textual tripartido, é possível escolher entre qualquer um dos conjuntos para começar. Todas as partes assumiram singularidades em si e, a partir da maneira como se lê, também é possível atribuir novas singularidades, ou não.

Independentemente do modo como se dobra o corpo da tese, apre(e)nde-se uma fresta, uma ruga, um sulco, uma fenda hiperbólica, um drapeado, uma variabilidade, um intervalo, uma ruptura, uma micropolítica, um desvio, uma ogiva provisória, uma desfiguração.

Arcano 0¹

descomeçado²
lindo
para quem
leve
coloco os ovos
estaqueada
yogue, grogue, boba
na beira do abismo
de um istmo
impossível
de aproximar

duo
deleite
vazio
deposto
gostoso
disposto
a diferenciar

tertio
muso
louco
à acelerar
batimentos
passos
em risco
risos
vórtices
derrisões

Dionísio
do mundo
nascido
sofrido
morto
sempre
a ressucitar

[...]
sem fim
somente capaz
de recortar
eternos
pedaços
para
provar

¹ ZORDAN, Paola. CORPO: conceituações e exemplificações com Spinoza. In: PEREIRA, Marcelo Andrade (org.). *Performance e educação (des)territorializações pedagógicas*. 1ed. Santa Maria: UFSM, 2013a. p. 132-134.

² Leia em zigue-zague.

0

*“Da casa vazia — Se você veio para nesta casa, você se danou.
É a casa vazia. Ela só existe para abrigar o que ficou de fora
nas outras: máquina abstrata, acontecimento, ritornelo,
construtivismo, expressionismo, dobra, desejo...”*³

³ TADEU, Tomaz; CORAZZA, Sandra; ZORDAN, Paola. *Linhas de Escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 203.

Danei-me! Pois, vontade e teimosia me mantêm nesta casa, uma casa vazia, a casa zero, onde se encontra a dobra. Por que na casa zero se encontra a dobra? Na dobra, cada um cria a sua volição; na dobra há novidade, novas perspectivas. Na dobra se passa uma singularidade selvagem, o indiscernível, o heterogêneo em expansão. Mas é também na singularidade da curva que o zero encontra seu ponto de inflexão e o seu ponto de *indeterminação ético-estético e político*, onde se passa a vida.

LOUCA

[Embrião]

Sobre a linha equilibra-se
 Filosofias
 Diferença
 Educação
 Quer durar, pois aqui se multiplica.

Sobre a linha desequilibra-se
 Goza da fluidez de pensamentos
 Vive uma prenhez permanente
 A linha rompe
 Golpeia violenta!

Linha de morte — de fissura — de fuga
 Feiticeira.
 Linha que faz
 Transbordar outros contornos
 Silhuetas sutis

Linhas em composição
 Inacabamentos.
 Fio condutor Fio do tecido.
 Viés.

A linha que dobra, que corta, que borda.
 Fio do sentido do corte,
 Fio da trama.
 Cordão umbilical

Malabarista: Nasce – renasce – repete – cai – levanta – equilibra-se de novo

[Como nascer todos os dias?]

Nasço.
 Torno-me criança.
 Ainda assim, nasço outras tantas vezes.
 Todas as horas de todos os dias — 365 dias.
 Nasço mil vezes.
 Cresço e a crescer continuo a nascer.
 Repito-me na ciranda do eterno retorno.
 Repito nascer só para poder criar.
 Repito os textos a ler/escrever, a louça por lavar, a roupa por passar, o banho por tomar
 E na repetição esqueço

(de mim)
 (re)nasço.

[Corpo – que corpo?]

corpo
 atravessado por ondas
 que se atualizam a todo instante
 ressonâncias de um porvir
 corpo desejante por escrever-se, por inscrever-se
 anarcocorpo
 habitado por multidões
 povoado nômade
 mente enxameada
 corpo-fluxo
 impossível de ser estancado
 caósmico
 como o sol,
 segue, desfragmentando-se
 lentamente
 em pequenas erupções.

[Provendo novas versões para si mesmo]

(Eulírica) hoje não sabe o que escrever, afinal nasceu pelo meio e só de meios pode falar.
 ao revés e no fio na navalha, torna-se...
 segue (apressada)
 antes que o fio a cegue
 e as sombras do ego a deixem inflo-vazia-incomunicável.
 Pela linha de fuga foge do(s) meio(s).
 múltiplas rotas
 e no meio do oceano abissal
 perde-se.
 Perdição seria encontrar Netuno
 e ser devolvida ao remanso das águas
 para renascer tranquila.
 Tranquilidade arremessada ao espaço
 acolhida em sua casa invólucro pele de gelo
 turbulenta atmosfera
 de corpos em atrito e ressonância orbital
 despe-se
 o ego não sobrevive.
 (hora de começar escrever... lírica-paquiderme)

[Magistérica]

Didática feita de divagações
 Delírios
 Interlúdios
 (inter)calações
 Silêncio e disparate
 Poética desmedida das singularidades
 Impregnação sensível
 De lógicas embaralhadas
 — “A professora delira!”
 — “É uma louca!”

[Rebeldia]

O destino insistentemente anuncia:
 — vá por aqui!
 Ela, acariciando o risco na sua teimosia: — vou por ali!
 E ali E ali E ali
 E...
 Labirinto.
 Cotidiano de incertezas que parece ignorar o colapso que é viver sem saber no que vai dar.
 Dá! Dobra-te! Arrasta-te! Espreme teu corpo.
 De modo a nascer de novo.
 Inadequada
 Inapropriada.
 Ao avesso.
 Pele da cobra
 Pele da aranha
 Pele em mudança
 Espinha dorsal
 Espiral
 Densa maleável
 Arrisca-te.

[Memórias]

Laços tornam-se lapsos
 Passado morto
 Vestígios e ecos da criação
 Ilha de edição
 Traço da aurora — fulgurações

Queima de arquivo — captura
 Cinzas que ardem quentes — vultos
 Esgotamento
 (volto)

[Delírio-pele]

6:30 AM.

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

De existir.

No tecido da pele, outros tecidos se inscrevem.

Nas roupas que não habito mais, desconheço.

Das partes que não me compõem, 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.

Depois, 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.

[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?

[Sempre o corpo...]

O tempo não para, o corpo passa.
 Instantes.

[Operação lava prato]

O que sobra para as mães depois do Dia das Mães?
 Pratos
 Fatos
 Fardos
 Fados
 Amor aos fardos.

[Miragem]

Corpo esvaído de qualquer sentido
 Olhos chumbados
 Antibioticados

Corpo-cala (frio)
 Palpitação para fora
 Ironia tardia dos périplos e das viagens
 Alegorias
 Febre estéril
 Alma em silêncio
 Coisas que logo se esquece.

[Lampejo de segundos]

Corpo sente
 Corpo treme
 Ex-pele
 Inconsequente
 “secretações”

[Banquete]

Olhos que olham
 Para poder sentir
 Para poder falar
 Olhar delicioso

[Amor-perfeito]

Quase

[Camisa de força]

Vestimos as vestes daqueles que nos cortejam.
 Tornamo-nos eles próprios
 Palhaços.

[Inclassificável]

Me deixa ser assim como sou.
 Que nem sei como é.
 Nem sei se é
 Era para ser?
 E se eu não quiser
 E se...
 Tudo que eu quiser for não ser?
 Não ser o que não é.
 Meu ser se esgota na procura patológica

Na busca pelo *ser*.
 Ei de procurar outro ar.
 Prover outras máscaras provisórias.
 Ficções ficcionaris
 Mortes ininterruptas.

[Bobagens do coração]

Uma deusa
 Uma louca
 Uma feiticeira
 Afrodite orienta(minha)dor
 Ziguezagueia estes versos
 Que apesar de tanta paixão
 Operam pelo contágio
 Da dobra da tua linha.
 Ignoram a forma
 Para amar e se perder em meus próprios pedaços e misturar meus pedaços aos teus.
 “No feitiço do verso, o sentido escapa”.⁴

[Observatório]

Chuva de estrela
 Poeira lunar
 Olho as estrelas
 Olhos de estrela.

[Feitura peles]

Artesania caótica
 Emaranhados de linhas
 Liame de pensamentos
 Do preparo da superfície
 Atrito.
 Atrita esfrega atrita
 Umedece — atrita
 grita
 Emaranhado feltro

[Contágios simbolistas]

⁴ ZORDAN, Paola. Arcano 0. In: ZORDAN, Paola (org.). *Secreções*. Porto Alegre: Indepin, 2013b, p. 135.

Nefelibata
 De alma alada
 Decadente
 Errante
 Na noite de veludo
 Aberração infernal
 De muitos retratos
 Embalsamados na pasmaceira da vida.
 Tédio crepuscular
 Pulsa nas entranhas
 Onde brotam criaturas estranhas
 Onde o gesto
 Faz o ritmo
 Onde a vida
 Se faz morte

[sem nome]

Tecnologia dobrada
 Força o corpo a dobrar também
 Inventar outro jeito pra dar conta do juízo.
 Mostra tua produtividade, tua utilidade.
 Ou torna-te marginal.
 Afinal
 Tua vida precisa caber no lattes.

[Outra versão?]

O blefe
 Não sei blefar.
 Sei.
 sou muitos rostos
 É do sangue que nasço
 Retido dobrado dentro de mim.
 Nas veias se produz por intensidade.
 Que não há espaço para o sangue de barata.

Barata tem sangue?

[(Trans) torno-me]

Eu não suporto uma vida que não se repete.
 Todo dia novo dia.
 O caos do novo.

Todo dia reaprender a caminhar.
 Um grande mistério.
 Calma. Viva. Apenas viva todos os dias.
 Seja.
 Verbo imperativo, impregnado de juízo.
 Eu não quero ser.
 Quero não ser.
 Bem... então você desejou, inventou,
 Agora aguenta.
 O que teu corpo suporta.

[sem nome]

Às vezes esqueço o quanto eu amo o cheiro da rua.
 Agora há pouco senti um cheiro de chuva.
 Mas foi engraçado, porque a brisa não está próxima. Talvez ela nem venha...
 Mas isso aguçou os sentidos... e logo senti outro cheiro e depois outro...
 Algumas memórias foram ativadas (ou inventadas?!)

[desejo]

Espirais nunca se tocam.
 ...
 Aprendi a correr com o bicho selvagem da minha voz
 Talvez eu precise novamente do peso das correntes.

[sem nome]

Tecidos
 Sentidos
 corporais.
 Gemidos.
 Havia um suplício.
 Sempre há.

[das horas perdidas]

horas e horas traçando rotas, métricas, caminhos, possibilidades.
 como se mede o que atravessa o corpo?
 como se mede aquilo que atravessa múltiplas singularidades?
 como se mede a intensidade?
 como se dá a sentença dessa intensidade?
 como se compreende o *melhor* caminho?
 qual é o melhor caminho?

como se reporta o mau agouro?
qual o limite do dizer pessoal?
qual o limite da palavra?
qual a melhor proposição?
qual a melhor preposição?
como controlar o que ela dispara?
e o que ela não dispara?
como fechar o ciclo que não se fecha?
como andar em círculos, cujas linhas não se tocam?
como criar conceitos?
como aplicar conceitos?
como ordenar o corpo?
como organizar o corpo?
como estabelecer a regência do tempo?
simbólica? alegórica?
como estabelecer a lógica?
como multiplicar as linhas?
como sair da linha?
como transbordar as dobras?
e como dobrá-las?
talvez... talvez... seja necessário abrir e dilatar o manto, inventar palavras, experimentá-
las no próprio corpo, ovo pleno, inteiro, intenso
jamais medido pelas partes
mas desmedido porque vivo
porque vive, porque experimenta
aprender é intenso, incontrolável
intenso porque incontrolável
voo sobrenatural
bruxaria
afinal, como se aprende?

PERFORMANCE zero

Começo enrolando o tecido na perna, do sentido da coxa até o tornozelo, depois subo, imediatamente, até a coxa novamente. Ainda com o mesmo tecido passo para outra coxa, desço até o tornozelo e volto à coxa. Envolvero ainda o mesmo tecido ao redor do quadril e da cintura para arrematar (Calça).

Começo enrolando o tecido na perna, do sentido da coxa até o tornozelo, depois subo, imediatamente, até a coxa novamente. Ainda com o mesmo tecido passo para outra coxa, desço até o tornozelo e volto à coxa. Envolvero ainda o mesmo tecido ao redor da cintura e do quadril e desço prendendo ambas as pernas para ter uma sobreposição (Saia lápis por cima da calça).

Começo enrolando o tecido na perna, do sentido da coxa até o tornozelo, depois subo, imediatamente, até a coxa novamente. Ainda com o mesmo tecido passo para outra coxa, desço até o tornozelo e volto à coxa. Envolvero ainda o mesmo tecido ao redor do quadril e da cintura e subo até o colo (Macacão tomara que caia).

Começo enrolando o tecido na perna do sentido da coxa até o tornozelo, depois subo, imediatamente, até a coxa novamente. Ainda com o mesmo tecido passo para outra coxa, desço até o tornozelo e volto à coxa. Envolvero ainda o mesmo tecido ao redor do quadril e da cintura, subo até o colo, envolvo um dos braços até o punho e volto até a linha dos ombros, envolvo no colo até chegar na linha do outro ombro e desço pelo braço até o punho, volto até a linha do ombro envolvendo até o pescoço (Macacão comprido de gola alta).

05 de abril de 2016

DEÂMBULO

É inegável que os símbolos e códigos presentes no vestuário e nos corpos vestidos refletem aspectos da cultura e, portanto, da linguagem que compõe a mesma. Roland Barthes,⁵ em *Sistema da Moda*, apresentou-nos uma análise estrutural rigorosa acerca do vestuário feminino, que mostra todas as variantes descritas pela moda, sob a ótica da ciência dos signos, a semiótica. O seu objetivo era de construir uma semântica da moda *real*, mas que ele mesmo percebe a impossibilidade, dado que a “moda real nunca é senão o horizonte natural que a moda estabelece para construir suas significações”, ou seja, “não existe Moda total, não existe Moda essencial”.⁶ O estudo de Barthes, que mostra a roupa e o signo vestimentar, destrincha o universo material sob a perspectiva do estruturalismo linguístico.

No entanto, na roupa, o que se conserva não é o material em si — no caso o tecido, os aviamentos etc., que são condição para que o objeto exista —, mas o que se conserva em si é a sensação da peça. É ela que excede qualquer vivido, que atravessa o corpo feito flechas e produz um estado de transbordamento. Este pensamento ultrapassa a tradição linguística que adverte acerca dos sistemas de significação. Ao levar em consideração o corpo que veste, a hierarquia vestuário-escrito, vestuário-imagem e vestuário-real não se sustenta. A hierarquia entre o corpo e a roupa é ultrapassada e o tecido passa a ser um dispositivo que, na repetição, afirmará a sua diferença expressa na roupa e no figurino e certificará também a sua presença.

Uma repetição material e nua (como repetição) só aparece no sentido em que uma outra repetição nela se disfarça, constituindo-a e constituindo a si própria ao se disfarçar. [...] postos em relação, eles revelam ciclos de evolução, espirais de razão de curvatura variável, cuja trajetória tem dois aspectos dissimétricos, com a direita e a esquerda.⁷

A repetição em relação à roupa e ao figurino em detrimento de um movimento da alma mostra que a repetição dele é dinâmica e por isso produz diferença. Isso significa dizer que o processo de repetição, por meio da combinação de diversos elementos, assume um desequilíbrio, o que impossibilita a sua cópia. O mesmo pode ocorrer na repetição de uma performance, de uma cena de teatro ou, até mesmo, na moda de outras épocas com

⁵ BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1999.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2020. p. 41.

seu retorno na atualidade. Estas, por mais que se repitam, produzirão variações que passam pelos humores dos corpos, suas intensidades, que são a própria singularidade daquilo que se repete.

Mas é necessário haver tecido para ter figurino? Claramente, não. O corpo da tese quer mostrar a nudez enquanto figurino e toca a produção de outras superfícies que, não só marcadas pela roupa, designam a apresentação de corpos em performances. A artista visual, perita criminal e performer, Berna Reale, apresenta seu corpo nu e a nudez como figurino na performance *Quando todos calam*, realizada em 2009, em um domingo à tarde, no Mercado Ver-o-Peso em Belém do Pará. Neste local, deitada sobre uma mesa coberta por uma toalha de renda, sua nudez repousa com resíduos de vísceras sobrepostos em seu corpo. O corpo exposto aos abutres denuncia a violência e a vulnerabilidade as quais somos expostos. Segundo a própria artista, o seu trabalho como perita criminal alimenta seu trabalho artístico.

Conforme Gilles Deleuze e Félix Guattari⁸ nos mostram no livro *O que é a Filosofia?*, um conceito, embora seja um incorporeal, se efetua nos corpos. Dito isto, o desenvolvimento do conceito *grau zero* do figurino, sobre o qual esta tese se desdobra, não se trata de um corpo, mas de efeitos de superfície, ou seja, fruto do pensamento, que se efetua nos corpos. Por isso, qualquer conceito também surge a partir das condições de sua criação, que só pode ser apreendida no instante em que acontece.

Esforçamo-nos em dizer que ele, o conceito, é um tremor, um sopro, mas o fato é que se trata de algo que acontece. Só o é ao se afirmar na experiência, à medida em que se produz. Portanto, se apresenta pela ação. Qualificá-lo e interpretá-lo torna-o outra coisa, que já não é mais incorporeal. Qualificá-lo é torná-lo corpo. Por isso, o *grau zero* do figurino, enquanto virtual que se efetua nos corpos, não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna, nem é apreendido em si mesmo, mas produz realidades não fixas e, dessa maneira, inventivas, que percorrem outro tempo e lugar.

Na construção de uma performance e de sua plasticidade, o *entre* não é um lugar que possa designar o meio, mas uma potência “que os arrasta um e outro numa evolução não paralela, numa fuga ou num fluxo em que já não se sabe quem corre atrás de quem, nem para qual destino”.⁹ Compreendemos essa plasticidade como a ação primordial e

⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 5 ed^a. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

⁹ *Ibid.*, p. 61.

necessária ao corpo do performer que, conjuntamente com o figurino (ou com a ausência dele, no que diz respeito à nudez) transitam por *terras de ninguém*.

Destarte, o *entre* ocupa a linha fronteira daquilo que não foi instituído e nem determinado, portanto, se situa nas bordas. Por exemplo, o *entre* nas imagens conceituais de moda não se trata de algo facilmente identificável ou possível de ser traduzido pela linguagem e a tendência a traduzir conduz ao empobrecimento e à morte da obra, ou ainda, reduz o processo ao resultado, sem considerar o percurso em que este se desenvolve.

Dito isso, tudo leva a crer que, por vezes, o traje de cena para performance nos arrasta por subterrâneos de peles que revestem, travestem, se investem nos corpos implodindo códigos do vestir. Nesse caso, tanto a performance quanto o seu traje de cena são inauditos e inapreensíveis, ou ainda, “não são determinadas por justificativas intelectuais”.¹⁰ No *grau zero* do figurino, as matérias são instáveis, portanto, não formadas, feita de intensidades livres e incapturáveis.

Dentro da dobra há uma obra, que se desdobra infinitamente. Nesse percurso a autoria desaparece, ou seja, o sujeito desaparece. Portanto, a noção de obra está totalmente relacionada a noção de autor. Para Michel Foucault e Roland Barthes o autor não é um gênio, mas aquele que instaura o discurso. Aqui nos referimos à literatura, mas não apenas. Toda e qualquer obra, texto, etc., é um roubo, muitos roubos que, engendrados, se tornam uma nova coisa, um novo pensamento, um novo olhar, que se justifica na frase seguinte: “... a função de um intelectual não é moldar a vontade política dos outros”.¹¹

Desse modo, quando entramos em contato com figuras, fotografias, registros históricos, performances, textos acadêmicos, textos desestruturados, palimpsestos, aforismos, etc., é uma oportunidade de mudar nosso estilo de pensar aquilo que já existe. Caso contrário, por que existiriam as pesquisas? Para endossar aquilo que já foi dito? Justamente no momento em que tudo isso se desdobra é que ocorre a profanação daquilo que estava capturado e estratificado e que se deixou escapar pelos poros, em fluxos de intensidade. São novos ares, oxigênio que bombeia o sangue para o corpo, enriquece nossas artérias, nos mantém vivos.

¹⁰ BONFITTO, Matteo. Descartes e a Espessura do Impalpável. In: ICLE, Gilberto (org.). *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. p.76.

¹¹ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 3ª ed. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 1984, p. 249.

Ao citar, como exemplo, a criação de um traje, produzir a partir de um *briefing* é a tentativa de traçar um plano de composição para as ideias. É tentar retirar essas ideias do caos que se instaura dentro de um processo de criação, ou do vazio como um espaço necessário para que se possa criar. Por isso é válido dizer que prescrever fórmulas e modos de traçar esses planos, por vezes, engessam parte deste processo. Inibem aquele que tenta, ao seu modo, traçar o seu plano de composição.

Neste plano de variedades estéticas e variáveis científicas, que é próprio da criação, encontramos “os caoides, a arte, ciência e a filosofia”.¹² Sendo que os caoides são realidades que produzimos em planos, que advém do caos e a junção da arte, da ciência e da filosofia é o que compõe o nosso cérebro. O devir não se trata de uma história a ser contada, mas se utiliza da história para compor o seu próprio devir. Ou seja, arranca das estruturas aquilo que necessita para, a partir do caos, produzir suas variações e variedades, tal como o artista.

A arte capta o pedaço de caos numa moldura, para se formar um caos composto que se torna sensível, ou do qual retira uma sensação caoide enquanto variedade; mas a ciência o apreende num sistema de coordenadas, e forma um caos referido que se torna Natureza, e com o qual produz uma função aleatória e variedades caoides.¹³

A criação artística, seja na moda ou em outros âmbitos da arte, não se dará em zonas de conforto, mas de confronto. As diversas camadas que se sobrepõem à criação não podem ser tratadas como meros decalques de formas. Ali existem as interferências do outro (pessoas, objetos, uma arquitetura local, a história, acontecimentos, sensações, memórias, um liame de absolutamente tudo que está dentro e fora de quem cria).

A Ideia aqui não é pensada a partir de Platão, que vincula as ideias à ideia de perfeição. Mas, está relacionado ao *Ato de Criação* em Gilles Deleuze,¹⁴ quando ele questiona o que é ter uma ideia. O autor explica o quanto é raro ter uma ideia e que tê-la nunca é um ato genérico. Ter uma ideia é sempre algo específico (ter uma ideia em figurino, ter uma ideia em performance, ter uma ideia em cinema, ter uma ideia em pintura etc.). Dados os conhecimentos que possuímos, podemos ter uma representação em determinado domínio. É preciso que haja uma necessidade e essa necessidade se coloca

¹² DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 245.

¹³ Ibid., p. 242-243.

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *Ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.

em movimento de criação, não de reflexão.¹⁵ Não criamos por prazer, mas por absoluta necessidade, ainda que por meio dessa necessidade se obtenha prazer. Ter uma ideia é uma espécie de festa e, paradoxalmente, a criação é algo solitário. No entanto, essa solidão sempre se faz habitada por uma multidão, seja ela de ideias, anotações, autores, *insights*. Pensar não é algo natural e neste momento, portanto, começamos a construir um corpo sem órgãos, segundo Deleuze, cujas forças nos levam ao caos, que a partir do corte, planifica e orienta as ideias.

Quando estamos desenvolvendo o figurino para um espetáculo — em que as características do espetáculo são realistas ou naturalistas —, estamos envoltos por uma série de dados que estabelecem a linha de raciocínio para o que se vai criar; tempo, espaço e características dos personagens nos auxiliam neste processo, dentre outros dados. Recebemos um roteiro e assistimos aos ensaios para criar condições de compor a pesquisa. Mas, quando isso se torna insuficiente? Quando o corpo do ator/performer elabora imagens extemporâneas, cujas corporeidades surgem da “abertura a territórios sensíveis imbricados em simultaneidades”?¹⁶ Essa insuficiência do figurino, não mais criado em termos de verossimilhança com determinado contexto espetacular, ocorre na performance e nos teatros vanguardistas. Estes têm seu início no final do século XIX e início do século XX.

De acordo com Glusberg,¹⁷ Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo são alguns dos movimentos de arte que abriram espaço para o surgimento das artes da performance, como a reconhecemos hoje. Seu objetivo era a expressão com originalidade criativa buscando o envolvimento com o público. Eram exercícios de improvisação ou ações espontâneas, incorporando técnicas do teatro da dança, da fotografia, da música e do

¹⁵ Deleuze e Guattari nos esclarecem sobre o que a filosofia não é, em sua crítica sobre a reflexão: “[...] Ela não é reflexão, porque ninguém precisa de filosofia para refletir sobre o que quer que seja: acredita-se dar muito à filosofia fazendo dela a arte da reflexão, mas retira-se muito dela, pois os matemáticos como tais não esperam jamais os filósofos para refletir sobre a matemática, nem os artistas sobre a pintura ou a música”. Os autores ainda acrescentam: “ela não é contemplação, pois as contemplações são as coisas elas mesmas enquanto vistas na criação de seus próprios conceitos” [...] A contemplação, a reflexão “não são disciplinas, mas máquinas de construir Universais em todas as disciplinas. [...] são como duas ilusões que a filosofia já percorreu em seu em seu sonho de dominar as outras disciplinas (idealismo objetivo e idealismo subjetivo)”. (1992, p.12-13). Pois parece que para conhecer a si mesmo é necessária uma ação, própria da criação, que é singular. Deste modo, nos instiga a criarmos nossos próprios conceitos, pois somente assim teremos um ponto de vista pedagógico: um plano, um solo, onde podemos abrigar nossos “personagens”, aquilo que nos impele a pensar, engendrar por meio da experiência, do fazer e não de uma mera contemplação ou reflexão de consensos.

¹⁶ BIANCALANA, Gisela Reis; PLÁ, Daniel Reis; GRAVINA, Heloisa. O indizível que salta aos olhos: Improvisação e Descrição como Produção de Conhecimento em Dança e Teatro. In: ICLE, Gilberto (org.). *Descobrir o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. p.28.

¹⁷ GLUSBERG, Jorge. *Arte da performance*. Tradução Renato Cohen. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013

cinema. O Futurismo investiu em todas as formas possíveis de expressão artística: poesia, literatura e música, por exemplo. A Baronesa Elsa Von Freytag-Loringoven foi uma das principais referências femininas do Dadaísmo, senão a única. Foram muitos os nomes e os espetáculos importantes nas primeiras décadas do século XX, até que o período de guerras impossibilitasse as apresentações.

Para além da performance e ampliando os olhares para o teatro, a dança e as artes visuais, muitos nomes foram responsáveis pelas renovações no início do século XX. No teatro, Antonin Artaud, Adolphe Appia, Bertold Brecht, entre outros; na dança moderna: Loïe Fuller e Marta Graham; a escola Bauhaus de Oskar Schlemmer, por meio do Ballet Triádico; o Manifesto Surrealista de André Breton; o *ready-made* de Marcel Duchamp, entre outros. Vê-se estas rupturas acontecendo ao longo de todo século XX, quando, no pós-guerra, faz a arte da performance ocupar a rua e se expandir até os dias atuais.

No entanto, é muito particular o modo como estas referências são mencionadas aqui, pois através de alguns destes dados é que pretendemos mostrar como o *grau zero* do figurino se manifesta. Essas práticas que conectam o fazer artístico à vida estiveram presentes em todos os tempos. São elas também que motivam esta pesquisa. O limite do corpo vivido, seja dentro da sala de aula ou em uma prática artística, não se dá de maneira organizada, em que as vibrações passam por diferentes níveis de ondas. São ressonâncias que nos levam a lugares de luta e têm o corpo como manifestação de sentido; porém, uma luta contra o sentido enquanto significação.

Pode até parecer uma afirmação precoce, mas essa virada de século que rompe com valores desenvolvidos até então, pode ser um reflexo dos acontecimentos que decorrem do século XIX, período em houve muitas descobertas e mudanças comportamentais. É um ponto já discutido durante a dissertação de mestrado,¹⁸ mas que cabe ser aqui lembrado, pois toca a “criação de novos valores éticos e morais, novos hábitos e costumes e condutas que irão se desdobrar em outras possibilidades de vida”.¹⁹

A artesanania da existência — que vemos ocorrer na renovação teatral, no surgimento da performance a partir das vanguardas estudadas nas artes visuais —, traz

¹⁸ A dissertação defendida em 2015 e intitulada *Pinturas de si: Moda e artesanania da existência* não versava sobre um padrão de estilo ou normas do bem vestir. Mas, criou modos de escapar do já instituído pela moda, para pensar os processos de subjetivação. Por meio do dandismo e dos estudos foucaultianos, opera uma *toilette do pensamento*, cuja artesanania da existência, feita de políticas de resistência e formação de novos valores, se relacionam e se afetam entre si.

¹⁹ HOFFMANN, Ana Cleia Christovam. *Pinturas de si: moda e artesanania da existência*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2015. p. 37.

em comum uma noção processual, a partir das suas práticas. Esse processo, semelhante ao praticado na antiguidade clássica, cujo sujeito moral buscava um modo de afirmar a sua liberdade, dava a sua vida uma certa forma, um modo de ser e estar no mundo, dentro e fora das suas práticas cotidianas e não apenas artísticas.

Deste modo, performance *Sulcos*, produção artística desta pesquisa, atua como intercessora para pensarmos a construção do conceito de *grau zero* do figurino a partir do paradigma linguístico em Roland Barthes e da perspectiva geofilosófica em Gilles Deleuze e Félix Guattari. O plano de consistência do trabalho orienta o pensamento que, deste modo, já não está mais no caos. Tece as relações entre os conceitos, que servem de referência para pensar e movimentar o pensamento e demonstrá-los produzindo sua consistência. Nesta linha de pesquisa, Filosofias da Diferença, a partir dos estudos de Gilles Deleuze, nos detemos na produção dos sentidos e não de significados; portanto, o figurino da performance é uma demonstração (e não uma análise), a concretude da discussão filosófica a que se propõe.

Problemas só existem quando há a necessidade de pensar de que maneira lidaremos com eles. Portanto, a tese leva em consideração esses aspectos ao discutir *a criação do figurino como materialidade²⁰ do corpo em performance*, ou ainda, mais especificamente, *a partir das matérias em fluxo que passam pelo corpo em performance*.

Toda matéria é matéria para devir. Tudo o que dá base às abstrações do conhecimento e ao desenvolvimento de uma arte vem da terra e do espaço que a circunda. “Matéria é o conteúdo-forma das imagens, é o espaço externo e real cujo contorno é aquilo que a percepção faz e o que dá sua derradeira nuance”.²¹ Deste modo, as formas, ou seja, os saberes dados pela história do figurino de teatro, da arte da performance, do estudo acerca dos drapeados e da nudez, tornam-se matérias que dinamizam as estruturas e suas relações de poder, implicando uma força que se dobra sobre si. A singularidade dessas forças mostra uma vida de plena presença, em que criamos e inventamos nossos próprios saberes, nosso próprio modo de ser, potencialmente afirmativo.

A performance, ao se afirmar como matéria singular quase irreproduzível, não desconsidera o corpo que concebe e o corpo que recebe este ato de criação. Ato que, mesmo quando se repete, enquanto proposição, jamais consegue ser reproduzido. Isso

²⁰ Quando abandonamos a ideia de sujeito e objeto, abandonamos também a ideia de substância. Isto é o que Friedrich Nietzsche nos diz na obra *Vontade de potência*, quando menciona o abandono do determinismo. Isto quer dizer que estamos liberados da *materialidade*; portanto, aquilo que produzimos são matérias em fluxo.

²¹ ZORDAN, Paola. *Gaia Educação: arte e filosofia da diferença*. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2019b. p. 33.

pode ser demonstrado nos movimentos do pano. A equação *pele-pano-corpo-matéria-fluxo-movimento* se faz pela matéria instável que se relaciona tanto com pele que vibra quanto com o pano que se movimenta. A intensidade livre, por meio dos fluxos que atravessam o corpo, o libera das formas e faz ver algo que escapa às classificações. Ao romper com o que é determinado, produz novas ideias e valores, novos conceitos e pensamentos.

Trata-se de uma micropoética criada a partir das peles que revestem o corpo expressivo da professora e performer das aulas de Projeto de Figurino, dentro do currículo do curso de Moda. Trata-se também dos alunos performers, que ocupam suas aulas e que lidam com a plasticidade das roupas, do traje de cena, do objeto sensível, que é o figurino para performance. Este traje é concebido e problematizado a fim de que esta seja uma produção poética, política, ética e estética, que toque seus corpos, seus sentidos, seu modo de pensar, criar e estar no mundo dando um *porquê* ao que fazemos.

Os estudos geofilosóficos de Gilles Deleuze e Félix Guattari nos colocam a pensar essa produção ético-estética como uma micropolítica, a qual “não transmite valores instituídos e propaga informação”.²² Mas, por meio de esquemas, arquivos, orientações, histórias, ensina um modo de impulsionar e problematizar o surgimento de novas imagens, “aprender a ocupar esse tipo de espaço menor, diluir os cantos e criar cosmos dentro de tocas, é o devir estratégico da educação”.²³

Serão apresentadas três *deambulares*, a partir do estudo conceitual e operacional da dobra. Tal como o Louco (carta zero do Tarô) que perambula, flana e bordeja pelos lugares, a tese flana por filosofias ditas pós-estruturalistas, pela história e pela arte, como quem anda em um labirinto de muitos caminhos e no desassossego da sua busca, essa tese-andarilha se mistura com tudo e “combina sabedoria, sandice e desatino”.²⁴

A dobra deleuziana nos oferece um modo operacional para pensar e para criar. Em cada deambulo, uma dobra no pensamento e na matéria. No *Deambular Parte I* apresentamos as *Dobras do tempo* ou dados em estratos históricos, situando o campo que espregueia a pesquisa. É chamado de histeria barroca, pois historicamente introduz alguns conceitos importantes à pesquisa. No *Deambular Parte II*, intitulado *Dobras do corpo*, evidenciamos a dissolução dos estratos, que mostram suas desdobras. No entanto, entre

²² Ibid., p.79.

²³ TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 106.

²⁴ NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 36.

os estratos e a desdobra, há a produção de novos conceitos para lidarmos com aquilo que pode ser possível dentro do figurino (não somente de performance).

No *Deambular Parte III*, chegamos às *Dobras da aprendizagem*, que só são possíveis a partir do corpo e do tempo a ser dobrado. Pensamos que a ordem de leitura não altera os efeitos que podem ser produzidos a partir deste texto. Por fim, tudo que resta são marcas, sulcos impermanentes, daquilo que a tese apre(e)nde. Mesmo depois de tecer todos esses fluxos de pensamento é o mundo que irá preencher todos esses textos, com outras possíveis conexões.

DEAMBULAR 0

Dobras do zero

MAGISTÉRICA

No exercício de figurino e performance, a professora²⁵ alerta:

— Camiseta e calça preta não são figurino.

Na sua didática nada sutil, o que ela demonstra é que tanto calça, quanto camiseta na cor preta já possuem seus graus de significância, cuja história já se encarregou de atribuir-lhes. Logo, o que ela quer dizer é que se deve ter cuidado ao manusear estes códigos. “Anne Hollander demonstrou como até roupas pretas, provavelmente as mais estáveis semanticamente já feitas, tiveram seu significado alterado de maneira radical ao longo do tempo”.²⁶ Mas, é claro que camiseta e calça pretas podem compor um figurino/traje de cena, explica a professora posteriormente. Como é o caso do traje de contrarregra, que é uma espécie de fantasma que aparece em cena, cujo objetivo é não ser visto.

A neutralidade, expressada por termos como *simples*, *básico* e *neutro* é senso comum para designar algo *de pouco valor*, *fácil de realizar*, *fácil de resolver*, *fácil de pensar*. *Veste qualquer coisa e está resolvido*, ou seja, sem *dobras*. E neste caso, sem *dobras* no pensamento, tal como Gilles Deleuze²⁷ nos apresenta na dobra barroca. Outro ponto para esclarecermos é de que o neutro, não pode ser confundido com básico ou outras expressões já citadas. Roland Barthes²⁸ salienta que “o Neutro não remete a impressões de ‘modorra’ (*grisaille*), de neutralidade, de indiferença. O Neutro — meu neutro — pode remeter a estados intensos, fortes e inauditos. Destramar o paradigma pode ser uma atividade ardente”.

Momento aberrante da aula.

Os olhos todos se reviram. É amor e ódio. Prof. Ana (AÇÃO).

²⁵ A formação em Design de Moda e a possibilidade de atuar como figurinista de teatro e dança, impulsionaram a aproximação com o pensar/fazer figurino. Este percurso foi potencializado pela trajetória na educação, como professora de Projeto de Figurino e a experiência como performer, ambas, nos últimos 10 anos. Na dinâmica das aulas, coloca-se em choque o par corpo-roupa sob diversos planos: artísticos, filosóficos, comerciais.

²⁶ SVENDSEN, Lars. *Moda uma filosofia*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 80.

²⁷ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 6ª edição. Campinas: Papyrus, 2011a.

²⁸ BARTHES, Roland. *O neutro: Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Tradução de Ivone Castilho Bensedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003a p.18-19.

O olhar percorre a sala. Ela ouve os pensamentos (alguns, manifestos em palavras):

“Meu deus não consigo pensar.”

“Não consigo parar de pensar.”

“Isto não serve para nada.”

“Por que temos que fazer isto?”

“Não sou performer”.

“Quero fazer uma performance nua”.

“Não posso ficar nua na faculdade”.

“Que negócio é este de grau zero?”

“Meu deus esta mulher é louca”.

“Esta é aquela que lê poesias na aula?”

“Gente, eu amo esta mulher”.

“Minha anja, minha fada”

“Rainha bruxesca”

”Esperei tanto por esta aula”.

“Musa das galáxias”.

“Sempre quis fazer isso”.

“Vou “encenar” uma mulher sendo agredida”. “Mas a profa disse que performance não é teatro”.

“Minha cabeça está fervilhando de ideias”.

“Oh, profa eu não paro de pensar nas tuas aulas”.

”Estou sem ideias”.

“Como ter uma ideia em performance?”

“Como ter uma ideia em figurino?”

“Como ter uma ideia?”

“Como se cria?”

“Eu odeio esta mulher. Ela me faz pensar!”

Por meio da didática,²⁹ viva, feita de delírios e interlúdios, indicação de instruções, pistas e maneiras de proceder, é possível descrever a criação em performance como um

²⁹ No teatro isso se refere à expressão *didascália*, que segundo o *E-Dicionário de termos Literários* refere-se a “voz direta do dramaturgo” [...] aquilo que marca o texto para diferenciar o que precisa ser enfatizado. Sua função é situar a ação fornecer “instruções àqueles que tornam o texto espetáculo”, ou seja, a equipe

organismo vivo. Vivo porque experimenta enquanto cria e na experiência do sensível se desdobra e formula a sua poética e sua micropolítica da aula. Diante da alquimia molecular, “elabora imagens sons e outros produtores de sensações gerados pelo encontro entre seu corpo autoral e os corpos que testemunham sua performance”.³⁰

A professora então se aproxima do pedaço de tecido, que ao ser manuseado é dobrado de várias maneiras. Não ao modo e técnica de *Madame Grès*,³¹ e *Madelaine Vionnet*,³² grandes estilistas da moda, nas décadas de 1920 e 1930, pois esse grau de sofisticação do saber a professora ainda não domina; mas, por meio de experimentações e de uma **desaprendizagem** que retiram o excesso (afinal se trata de um pedaço de tecido) e que, ainda assim, paradoxalmente produzem um excesso, pelas suas dobraduras no pensamento.

O sentido trágico³³ da aula experimenta a aniquilação das imagens e não se trata de um método ou doutrina, nem privilegia o domínio de “virtuosismos”, ou seja, daquele que é “um às em alguma coisa”.³⁴ A abordagem para além de ato criativo traz consigo a constituição ético-estética da aula (e da vida!), ao transvalorar os corpos, seus e dos demais. Por isso repensa e produz uma aprendizagem viva e inventiva para além das

de atores, cenógrafo, figurinista, utilização dos espaços etc. Cabe, ainda, mencionar a origem do termo – *didaskália* – cuja origem grega quer dizer “instrução” e o verbo *didáskein*, que se refere a ensinar, ou seja, ambos dando a origem ao termo didática. Nesta pesquisa indica em alguma medida a didática da aula, da professora de Projeto de Figurino que transita pelo teatro, pela performance, entre outras artes das representações, para pensar possibilidades do fazer figurino, juntos às suas turmas. Esse modo de fazer desencadeia práticas que são mediadas pelo manuseio dos tecidos, no qual se vislumbra a construção de formas e volumes.

³⁰ BIANCALANA, PLÁ, GRAVINA, 2019, p. 27.

³¹ Alix Grès (1903-1993) ou Madame Grès como batizou a *maison* de *couture* estabelecida em 1941 e encerrada em 1988. A moda em Paris, em 1933, estava em mãos femininas. Além de Coco Chanel e da surrealista Elsa Schiaparelli, havia as madames Vionnet e Lanvin. Alix foi trabalhar com a menos famosa Julie Barton e emplacou com vestidos que tinham o movimento da dança e um intrincado drapeado feito como esculturas em tecido. Tudo em branco marmóreo, lembrando afrescos e estátuas gregas.

³² Renomada por suas aplicações da *moulage*, Madelaine Vionnet (1876-1975), foi uma das estilistas mais influentes das décadas de 1920 e 1930. Sua grande admiração pela antiguidade clássica foi, possivelmente, uma fonte de inspiração para o uso de formas geométricas básicas que se ajustavam ao corpo de maneira simples e elegante. Outra fonte de inspiração pode muito bem ter sido a sua inclinação para matemática. No entanto, além da sua família ser pobre demais para pagar seus estudos, na época, a matemática não era considerada algo para mulheres. Aos 12 anos de idade, Vionnet se tornou aprendiz de um costureiro das redondezas de Paris. Assim começava a carreira que, mais tarde, renderia a ela o apelido de “Euclides da moda” (em referência ao matemático Euclides, considerado pai da geometria) (DUBURG; TOL, 2013, p.13).

³³ O sentido trágico nietzschiano define o trágico como “a alegria do múltiplo, alegria plural”. Deste modo, o trágico é a própria “forma estética da alegria”. Com Dionísio, mesmo o mais “amargo dos sofrimentos” pode ser transvalorado e afirmado. Isto não significa falar de resignação, ou até mesmo de solução moral para dor, mas o próprio exercício das paixões deprimentes. Este posicionamento livra a nossa existência do drama, mas a *phatos* cristão. Se a alegria cristã é a alegria de resolver a dor, a alegria trágica sente a dor e a transforma na própria experiência estética da sua existência. Portanto, a perspectiva moral que condena, culpabiliza e amedronta não faz parte do sentido trágico nietzschiano.

³⁴ TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p.80.

formas tradicionais. O aluno-figurinista se experimenta performer, se descobre, e para além disso, entende que ali nada se reduz ao que é; ou seja, já não se trata mais de apenas compreender sobre a linguagem do figurino para performance. Produz ecos, vira processos experimentais para outros fins e temas de pesquisa, bruxarias e monstrosidades que superam a vontade de nada.

Viva a festa do pensamento!

Ao final do semestre a avaliação docente revela:

— A professora delira. É uma louca.

Ela (a professora) sente que sua missão foi cumprida.

A professora apenas deseja que todos na aula saibam que tem um corpo e que este corpo sente, pensa, experimenta, cria e goza e o que define este corpo “é a relação entre forças dominantes e forças dominadas. Toda relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social e político”.³⁵

CRIAR = VIOLENTAR E DOBRAR O PENSAMENTO.

O labirinto³⁶ que se dobra está relacionado ao pensar e ao criar e, conseqüentemente, em viabilizar uma existência criativa, um viver artístico, a “oportunidade de divagação que aproximaria [...] o professor do artista”.³⁷ Ou ainda, talvez nem professor, nem artista, mas aquele que ocupa o espaço *entre* esses dois performers.

³⁵ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 56.

³⁶ “O Labirinto como se sabe, é a obra genial de Dédalo, encomendada por Minos, rei de Creta, para encerrar o Minotauro, monstruoso filho de Pasifaé (esposa de Minos) com um touro enviado por Poseidon, deus do mar” (PELBART, 2009, P. 30). Mas para que serve o Labirinto? Ele serve para confundir. Sua arquitetura, construída pelo escultor Dédalo, entrar no monumento, de lá, jamais saíssem e fossem devorados pelo monstruoso Minotauro. O monstro, que habita seu centro, por vezes aludido a Dionísio (em algumas regiões da Grécia era representado por um corpo de homem com máscara de animal, por vezes um touro). O Labirinto era o símbolo do Logos, obra prima apolínea, que não servia a Apolo, mas sim a Dionísio, deus-homem, que devorava todos que por lá se perdiam. “Paradoxalmente, a arte, o engenho, a inteligência e a razão estão a serviço do selvagem, do monstruoso e do irracional” (idem). Teseu será a figura mítica que põe fim ao Minotauro, com a ajuda do fio de Ariadne. O fio mostra o caminho, o percurso. Se o Labirinto é a figura mítica, da desordem, da ameaça, da confusão, o fio corta o caos e fornece um meio de solucionar, é o fio do pensamento, reestabelecendo a continuidade e “salvando o homem da loucura”. Este momento é de certa forma efêmero, pois após Teseu matar o Minotauro, se esbaldar com Ariadne, ele foge, deixando-a para trás. Ela, punida por Artêmis é reconduzida a Dionísio, ou seja, é como se o Labirinto se res Labirinto se restituísse, de outro modo, porém, não mais marcado pelo monumento.

³⁷ BARTHES, 2003a, p. 21.

ODE

À

PROFESSORA

LOUCA

Figura 0: Ovo-espiral, 2020.



Fonte: acervo pessoal.

MUITO PRAZER! EU SOU A NÚMERO ZERO

Dionísio e Perséfone.

Louco e Sacerdotisa.

Zero e dois.

No parapeito da janela, contempla as formas da região montanhosa; tapete drapeado verde-oliva, que aos poucos engole o sol. O final de tarde se aproxima, cujo mistério anuncia sua revelação, não sem antes se converter em sombra. Há destruição e beleza, caos gerador de vida. Neste momento, tudo que se deseja são modos de organizar os passos angustiantes, que se intercalam e se atropelam em relevos e camadas, que ora se fundem, ora confundem a potência emocional.

Destruição e beleza como instintos tão diferentes, exuberantes e rebeldes, guerrilham. Querem dominar o caos, mas este insiste em se rasgar e fazer proliferar um turbilhão de forças inexoráveis: “a energia original sem limites, a liberdade total, a loucura, a desordem, o caos, ou ainda, a pulsão criativa fundamental”.³⁸

Escureceu. Um véu azul marinho cobre a paisagem. Coordenada alguma guia os caminhos dessa longa caminhada. Trevas de uma noite ausente de lua cheia e estrelas, apenas um céu encoberto pelas nuvens, uma escuridão total. Conduzido pelas batidas do coração acelerado, este ser sem território peregrina em busca de quê? Fuga do enclausuramento? “Todos os caminhos são o meu caminho”,³⁹ diz o Louco. Dançando freneticamente como uma criança, ele segue, sempre nos recomeços, com a trouxa de vida atada em um pedaço de pau e um cachorro o perseguindo.

A força lança o corpo no caos do firmamento, submergindo até o próprio corpo tornar-se caos. Viajante, flutuando voluptuosamente, ele cria vazios e pelos lugares por onde passa, produz encontros. Equilibra-se no nada. Está disposto a perder todas as certezas, autoridades arbitrárias e inúteis, perder a capacidade e aterrissar noutra terra, desconhecida. Há quem diga que a viagem é solitária, mas o Louco, mesmo só, vive uma multidão. Apaixonado, desorganizado, não se deixa circunscrever em nenhum tipo de rigidez. Na sua trouxa de louco, ele carrega insetos luminosos que, em contato com o solo, converter-se-ão em semente.

³⁸ JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. O caminho do Tarot. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Editora Campos, 2016. p. 139.

³⁹ Ibid.

Corpo potente, fecundo, intenso, agora dispõe de um mapa. São contornos, manchas e caminhos possíveis para seguir. “[...] Arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe”,⁴⁰ embaralha os códigos e produz um corpo trágico.⁴¹ Não se trata de uma ideia, mas de um conjunto de práticas. São exercícios. Ação e experimentação que nunca acabam.

Diante dos mistérios que se depara, eis aqui uma nômade que se converte em bruxa. No impulso criador, encontra a habilidade e a possibilidade de fazer, pensar, concretizar da sacerdotisa. Para ela tudo é possível, tudo é experimentação. Bruxaria necessária para inventar novas palavras, novos modos de pensar. Extrapola as capacidades mentais e através de um jogo de intensidades é arremessada em pura sensação.

Encontra na sua vidência, evidências. Mas seu estado de intelecto e sua magia só são possíveis após passar pelo estágio de vazio primordial e pela aceitação plena e entusiástica da vida, tal como ela se apresenta. Assim, ela se torna livre para se jogar no vazio. Não está preocupada em ser entendida, mas no que ela pode afetar e transformar.

O texto acima, fabulado a partir das teorias do Tarô, das quais os arcanos maiores Louco e Sacerdotisa, e suas correspondências numéricas Zero e Dois, bem como Dionísio e Perséfone, nas figuras mitológicas, foram tomados como potências inventivas e demoníacas, alusivas à figura da professora, que articula, propõe contornos, transforma e instiga o espaço da aula. Essa feiticeira e suas bruxarias, habitante do universo, passa por muitos lugares, trapaceia a língua, inventa devires, em prol de uma criação, em vez da mera transmissão de valores instituídos e propagação de informações.

AFINAL, O ZERO SE APRENDE?

Tal como no Tarô, ao zero não foi reservado nenhum número. Louco, trunfo, curinga. Nada. Paradoxalmente, TUDO. Pois, à medida que essa figura se desloca no jogo vai produzindo sentidos; à medida que se desloca nas sequências numéricas vai se atribuindo valor. Portanto, não é uma informação correta afirmá-la como nada. Nesse caso, o conceito de zero torna-se complexo, pois, entendê-lo como algarismo é diferente de compreendê-lo como número. Como se aprende o zero?

⁴⁰ DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 12.

⁴¹ JODOROWSKY; COSTA, 2016, p. 139.

No encontro monstruoso do aprender, pouco ou nada se sabe acerca de como se aprende, pois não se trata de imitação ou de reprodução, mesmo quando parece assim ser; “eis por que é tão difícil dizer como se aprende”. Mas o que está em jogo é a relação com o signo, o encontro com o outro. O “momento zero”⁴² do aprender que, por não saber do zero, imprime a singular aprendizagem de um número que não o é. Ou seja, o signo do zero já não opera mais na ordem do significar, mas na sua própria morte, pois “há sempre imagens de morte no aprendizado, graças a heterogeneidade que ele se desenvolve, nos limites do espaço que ele cria”.⁴³ Ao se distanciar dos signos, é possível criar condições de transformar a matéria e tornar a repetição algo libertador. Aprender é como construir para si um corpo sem órgãos.

O misterioso arcano zero, que se joga no abismo e experimenta, por meio do seu não saber. São como ondas de gestos, semelhantes à ação de drapear. A dobra que se faz no tecido nunca se dará da mesma maneira, mesmo que esteja submetida ao mesmo tamanho de prega. Assim, há uma insubordinação própria do aprender, do encontrar a sua maneira, engendrando diferenças pouco a pouco.

O zero não foi aceito pelos gregos, pois não estava em conformidade com o pensamento racional de Aristóteles. Dessa forma, é na Índia que se descobre o poder do zero. Infinito, inefável, zero absoluto, divino. “Apesar da invenção do zero ser atribuída aos hindus, pois foram eles que criaram o número e o algarismo, outros sistemas de numeração desenvolveram o conceito parcial de zero, ou seja, só do algarismo”.⁴⁴ Assim, o zero saiu deste lugar de vazio e ocupou o lugar de número, com valor real e lugar na reta numérica. Entretanto, não existe um consenso, pois o mistério em torno da origem do zero transita por diversas civilizações antigas, tornando sua história ainda mais envolvente e sedutora.

No entanto, o zero, em uma escala de criação com graus, extrapola a linearidade de uma régua e dos binarismos de coordenadas lineares, tal como vemos nos pontos sinalizados numa reta. Na variação os espaços são infinitos, ou seja, o movimento de passar de uma singularidade a outra produz infinitas possibilidades, que são produto e efeito da variação, ou ainda, dos pontos de vista extraídos de dentro da uma perspectiva.

⁴² DELEUZE, 2020, p. 43.

⁴³ Ibid., 2020, p. 44.

⁴⁴ PADRÃO, Darice Lascala. *A origem do zero*. Mestrado profissional em ensino de matemática. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestrado Profissional de Ensino em Matemática. São Paulo: PUC, 2008. p. 41.

Mesmo matematicamente falando, conforme Kaplan⁴⁵ alerta: “a casa em que o zero mora desde a invenção do cálculo está muito distante da argila cozida de suas origens sumérias”.

Na função (matemática), a inflexão (a dobra) será o ponto sem valor e neutro no plano (figura). “O ponto de inflexão é aquele que mobiliza o comportamento da função, ainda que siga as regras provenientes da estrutura. O ponto de inflexão é uma inversão na relação de forças em si mesma”.⁴⁶ Em outros termos, o zero é o ponto de inflexão, o “ponto da viragem”, no qual a curva se movimenta para cima ou para baixo e produz suas ondulações e concavidades (Figura 1).

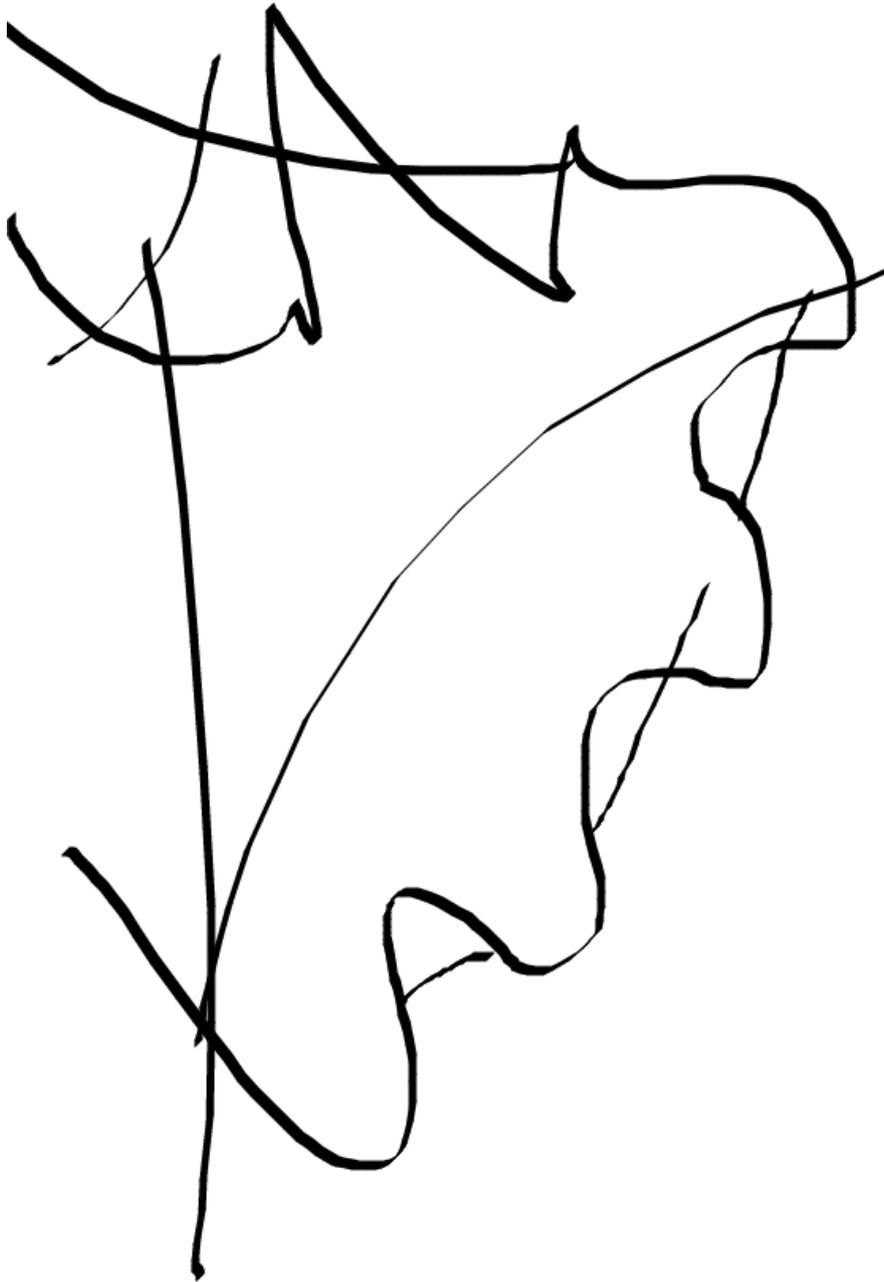
Leibniz foi o pensador que pensou os infinitesimais, ao ponto de abandonar termos pequenos de seus cálculos, por serem quantidades incipientes. Kaplan,⁴⁷ no livro *O nada que existe: uma história natural do zero*, descreve que os zeros de Leibniz “não eram absolutos, mas relativos”.

⁴⁵ KAPLAN, 2001, p.165.

⁴⁶ SANCHONETE, Virginia Crivellaro. *A potência da evanescência: da impossibilidade da permanência*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 48.

⁴⁷ KAPLAN, 2001, p.147.

Figura 1: Catástrofe - drapeados da performance, 2020.



Fonte: acervo pessoal.

Podemos dizer que são caminhos feitos de encontros, nos quais o zero é a lente que evidencia a natureza complexa das coisas, capaz de mostrar em cada dobra um universo que se desenvolve no tempo, ou ainda, como sugere Kaplan:⁴⁸ “se olharmos para o zero vemos o nada, mas se olharmos através dele descobrimos o mundo”.

Segundo o autor, o ser humano, a partir da sua necessidade de contar e calcular, criou estratégias ao longo do tempo para facilitar estes processos: “da contabilidade ao cálculo, da probabilidade à certeza de quando as marés de nossos interesses vão subir [...] todas as suas partes giram em torno do menor dos eixos, o zero”.⁴⁹ Ainda, segundo Kaplan, ao observarmos as cristas e vales de um gráfico, matemático, a inclinação da tangente sempre será zero (figura X), mesmo sem desenhar o gráfico da função $f'(X)$: “todo voltar atrás e seguir em frente [...] a inclinação da tangente é zero”.⁵⁰ O objetivo é obter o máximo, “o zero substancial que é nosso acompanhante na dança da mudança”.⁵¹

Matematicamente, a dobra nos aproxima do zero, mas se distingue dele; distinção essa dada pela impermanência ou diferenciação da forma. O zero é questionado por Sanchonete como limite da forma, que ocupa a posição já fixada e, portanto, uma identidade, “o zero é o que relaciona o corpo a uma identidade, eternizando a forma [...] a representação deixa escapar o infinitamente pequeno na disjunção caótica que o constitui e impossibilita pontuar, localizar, situar”.⁵²

Outro ponto a acrescentar sobre o zero é que ao se movimentar para a direita e para a esquerda, em uma sequência de algarismos, por exemplo, cria valores onde não havia valor algum. Portanto, olhar para o zero enquanto identidade, complica-nos, quando na verdade ele, indeterminado, deixa-se escapar a partir dos lugares que ocupa.

Dentro da cronologia do zero ao longo da história, foi no ano 500 d.C. que o matemático Varahamihira passou a usar um “pequeno círculo para representar o zero”.⁵³ Este oco, ou espaço vazio, o qual foi citado anteriormente por Kaplan, também interessa a Sérgio Romagnolo, que discute no livro *A dobra Barroca: questões sobre o barroco e a arte contemporânea*, a relação com as artes visuais. Para Romagnolo, “o oco e vazio

⁴⁸ KAPLAN, 2001, p. 15.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., p. 161.

⁵¹ Ibid., p. 163.

⁵² SANCHONETE, 2013, p. 102.

⁵³ PADRÃO, 2008, p. 66.

estão relacionados com o que está presente”,⁵⁴ tal como explica Alberto Tassinari no prefácio deste mesmo livro: “O que possibilita a coexistência de oco e vazio é a dobra”.⁵⁵

Enquanto Kaplan menciona que o “Zero não é nem positivo nem negativo”,⁵⁶ imediatamente nos remetemos ao *nem... nem* descrito por Roland Barthes em suas teorias do neutro. No entanto, essa suposta terra de ninguém, que não se resume à neutralidade entendida pelo senso comum, é interessante por não impor uma única forma. O zero pode ser feito de analogias que decifram poderes e presságios, cujas expressões neutras apoderam-se do seu vazio. Como exemplo, na Idade Média, o zero foi encarado como o próprio diabo, pois tinha o poder de ser o grande anulador dos significados. Zeros, buracos negros, forma oval e oca apoderam-se do vazio, em que as expressões neutras cintilam.

Dança da mudança, apresentada no Tarô pelo arcano zero, cuja aparência coloniza-se nas figuras das cartas do Louco: trajado de bobo da corte, Dionísio, curinga, etc. No Tarô de Marselha, a carta zero, do Louco, assume a forma de um peregrino, um andarilho que deambula com sua trouxa pendurada nas costas e que lembra um Bobo da Corte, personagem medieval. Seu traje colorido revela as cores vermelho, verde, azul, amarelo e laranja. No Tarô mitológico, a carta do Louco está associada a Dionísio, vestido com peles de animais. Nos baralhos tradicionais, ele deu origem ao curinga, cujo naipe pode representar qualquer carta, a qualquer momento. Embora a figura deste arcano assumam muitos disfarces, o fluxo de matéria concedido ao zero, neste caso, assemelha-se ao comportamento do zero numeral, que tem seu valor é atribuído a partir do que ele dá ao outro.

A figura do arcano diz respeito a uma “palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico”.⁵⁷ Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, os estudos de Barthes mostram que na ação que o corpo realiza e nos movimentos da materialidade corpórea, as relações se dão como se fossem uma coreografia, não mais pautada na representação, mas na apresentação, traço de inscrição estabelecido pelo corpo em movimento: “é, de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado pela ação [...] algo que tenha sido lido, ouvido, vivenciado”.⁵⁸ O discurso amoroso, tecido pelo desejo, dura pouco. De maneira semelhante, todos os disfarces

⁵⁴ ROMAGNOLO, Sérgio. *A dobra e o vazio: Questões sobre o Barroco e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. p. 67.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 07.

⁵⁶ KAPLAN, 2001, p.179.

⁵⁷ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 2ª ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. p. 01.

⁵⁸ *Ibid.*

assumidos pela carta do Louco revelam um misterioso encontro com o desconhecido, no qual, à beira do precipício, podemos ver o impulso vital para a mudança. Um código no qual cada versão é preenchida por sua própria história.

O que se aprende com esta figura paradoxal é que um corpo não se organiza apenas em um organismo, não é apenas retórico, não é apenas discurso. O Louco no Tarô tem nome, mas não tem número, “o número devém sujeito”.⁵⁹ Suas figuras variantes são valores assumidos pelo zero, ou seja, “abstrações”, “energias de registro” como esclarecem Deleuze e Guattari, primeiramente, em *O Anti-édipo*, em 1973 e retomam no Platô 12, 1227: *Tratado de Nomadologia - a máquina de guerra*.

Quando Deleuze e Guattari falam em energia divina, de modo algum estão se referindo a um deus ou religiões, mas esclarecem como divino “tão somente o caráter de uma energia de disjunção”.⁶⁰ Isso quer dizer que aquilo que produzimos é praticamente impossível de ser apreendido, documentado. Existem coisas, fatos que não ficam no registro ou que, quando são registrados, nunca o são, de fato, tal como foram produzidos. Esses movimentos não se capturam e os “processos se prolongam em procedimentos como procedimento de inscrição”,⁶¹ como uma libido, energia vital, que não cabe na lei, na norma, no código. Trata-se de uma energia que percorre a superfície e está muito próxima do delírio. Portanto, se houver “código” este será “código delirante”, “código desejanete” de uma “fluidez extraordinária”.⁶² Este resíduo é também chamado de “energia de registro” miraculante, deslumbrante e erótico. Energia de algo que não está formado, mas está em “vias de”, que “devem” o que que vai ser. A figura do Louco, cuja intensidade despojada “de sua figura e de sua forma”⁶³ experimenta devires: Dionísio, bobo da corte, curinga. São as forças em estado neutro, de “intensidade=0”⁶⁴ que designam o corpo pleno sem órgãos.

Dito isso, “o *Nomos*, palavra que designa um território, deriva o Nome, o Número, o *Númen* (deus antepassado cultuado em determinada região)”.⁶⁵ Se no território se produz identidade, o Louco somente territorializa para imediatamente desterritorializar. Ao ocupar outros lugares, ainda que não-lugares, utópicos, desprovidos de forma,

⁵⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 69.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 26

⁶¹ *Ibid.*, p. 26

⁶² *Ibid.*, p. 29.

⁶³ *Ibid.*, p. 33

⁶⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁵ ZORDAN, Paola. Máquina de guerra em dez aforismos. *Revista Carbono: natureza, ciência e arte*. N.06, 2014a. s/p.

desprovido dos decalques de ideias, deambula uma equação entre o engenho e a intuição. Coisa indefinida que não se aprende a não ser tornando a matéria sensível àquele que a manipula. Como se fosse uma geometria mágica que dá visualidade a algo invisível, mas que não se subordina a ela, pois não deseja obter métricas, mas ritmos e harmonias, alucinações.

Isso implica dizer que o momento zero do aprender, não se faz apenas pelo sentido figurado ou pelos decalques e imitação. Esses artifícios da reprodução da forma só existem para fazer proliferar figuras, como uma energia de desligamento da cadeia de significantes. Ao extrair fluxos ao modo de Deleuze e Guattari e ao modo de Barthes, extrair figuras, que na verdade, são “cacos de discurso de figuras”,⁶⁶ nunca prontos, nunca completos, alucinações e delírios, cujas singularidades se farão por meio de forças heterogêneas.

DO GRAU ZERO DA ESCRITURA AO *GRAU ZERO* DO FIGURINO

Por meio do movimento *n* é que a dobra barroca nos invoca a criar conceitos para que nasça o novo e a novidade. No movimento frenético de variação, se misturam os materiais genéticos e as teorias a fim de produzir um movimento aberrante e imanente ao que já existe sobre o traje de cena, performance, educação, filosofia.

O conceito de *grau zero* do figurino se descola da explicação de Patrice Pavis para pensar o seu modo de operar no *grau zero*. Foi desdobrado para dar conta daqueles figurinos que atuam como **força**, principalmente no seu uso nas artes das performances, embora seja perfeitamente possível estendê-lo à outras artes das representações como, por exemplo, a dança e o teatro.

Para isso, o conceito de *grau zero* do figurino nasce a partir de outros conceitos em torno do zero, que por sua vez se conecta a conceitos como performance, dobra, corpo, corpo sem órgãos etc., afirmando as palavras de David Lapoujade: “Criar um conceito é criar uma lógica que o vincula a outros conceitos. Lógico não quer dizer racional. [...] um movimento é tanto mais lógico quanto mais escapa a racionalidade”.⁶⁷ Primeiramente, mostra-se o zero a partir do paradigma estruturalista linguístico no século XX, com

⁶⁶ BARTHES, 2003a, p. 18.

⁶⁷ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. 2ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2017. p. 13.

Roland Barthes, desdobrando-se no paradigma ético-estético geofilosófico e esquizoanalítico de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

A ética, então, pode ser entendida como um modo de se conduzir que implica o outro, envolve uma escolha, um conjunto de escolhas. A partir da perspectiva filosófica da diferença e de seus componentes, os conceitos só se criam em virtude de problemas. Trata-se de movimentos aberrantes, movimentos forçados. Estes movimentos forçados são descritos por David Lapoujade para expressar a filosofia deleuzeana, de “inventariar os movimentos aberrantes que atravessam a matéria, na vida, o pensamento, a natureza, a história das sociedades”.⁶⁸

Tal procedimento diz respeito ao modo barroco de pensar, de levar a dobra e a desdobra ao infinito. A excitação que compõe o pensamento acerca da dobra barroca em Deleuze nos afasta da epistemologia representacional. Estamos diante de uma “obra que se diz d’obra, que se desdobra”,⁶⁹ portanto, o paradigma torna-se maneirista: “dobras simples e compostas; Bainhas (sendo os nós e costuras dependências da dobra); os Drapeados, com postos de apoio, pois leva em conta as escolhas [...] Texturas e materiais e, finalmente, os Aglomerados ou Conglomerados”.⁷⁰ Trata-se de pensamento e produção de material informe, cujo *grau zero* se dá nos fenômenos não interpretados. Revoluções moleculares de um Corpo sem Órgãos que, por meio do infinito movimento da dobra, permite ao zero uma existência neutra de regras e com sentidos próprios.

O Grau zero da escritura (1953) é um livro que requer cuidadosa compreensão. Em Roland Barthes, assim como em Gilles Deleuze, há uma isenção de historicidade. Eximir-se de uma categorização histórica, não se trata de negar a história, mas de nela buscar uma possível força e assim compor outros possíveis. Este modo nada ortodoxo de lidar com a história rendeu a Roland Barthes muitas críticas. Ele, subversor, criou uma obra que até hoje ouriça historiadores e literatas. Outro ponto a ser evidenciado é o contexto no qual o autor estava inserido ao escrever *O grau zero da escritura*, ainda sob reflexos da Segunda Guerra Mundial, durante a década de 1950. Outro aspecto importante é aquele que trata da ruptura com a escrita burguesa, composta pelo estilo clássico e romântico. Por conta dessa ruptura, o grau zero da escritura será chamado de escrita revolucionária.

⁶⁸ Ibid., p. 09.

⁶⁹ Luiz Orlandi, em homenagem a Deleuze, na primeira página do livro *A dobra e o Barroco* de Gilles Deleuze.

⁷⁰ DELEUZE, 2011a, p. 63.

Não se trata de uma história daquilo que, usualmente, consiste a representação literária (temas, enredos, personagens, imagens etc.); trata-se, antes, de uma história da escrita moderna, isto é, dos traços a partir dos quais, para Barthes, a literatura se firma como tal na modernidade.⁷¹

A escrita burguesa se tornou uma escrita homogênea, uma fórmula social, que coincidia com a sociedade estruturada da época (aqui estamos nos referindo aos séculos XVIII e, principalmente, XIX). “A modernidade marca-nos desde o início do mercantilismo, sendo mais do que uma forma de nos relacionarmos com o capitalismo integrado no presente”.⁷² Normas e regras de conduta sociais enfraqueciam o individualismo e o cultivo de si.⁷³ O modelo de conduta burguês mantinha seus interesses fixados apenas no valor de troca. Conseqüentemente, a literatura se tornou nessa época a exaltação de um valor-trabalho, de compromisso com a forma.

A ausência: necessita escritas neutras, a que chamamos aqui <<o grau zero da escrita>> podemos discernir facilmente o próprio movimento de uma negação e a incapacidade para realizar numa duração, como se a literatura, que desde a um século tende a transmutar a sua superfície para uma forma sem hereditariedade, só encontrasse a sua pureza na ausência de qualquer signo.⁷⁴

Quando Paul Ricoeur⁷⁵ escreve *A metáfora viva*, em 1975, há um tópico no qual ele apresenta um *desvio*. O grau zero como um fora da linguagem mostra que um grau zero não é desprovido de forma, mas opera as formas de outra maneira, disformes, sempre num *fora*. Giorgio Agamben também se debruça sobre o grau zero, no livro *O tempo que resta: um comentário a carta aos romanos*, escrito em 2017, no qual discute a relação com o tempo, ainda sob viés linguístico, como os demais. Ao discutir Barthes, o autor fala que: “o termo não marcado não se opõe ao marcado simplesmente como uma ausência (um nada) a uma presença, mas que a não-presença equivalha, de algum modo, a um grau zero de presença (isto é, que a presença não falte na sua ausência)”.⁷⁶

⁷¹ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 349.

⁷² ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto; HOFFMANN, Ana Cleia Christovam. Artes de si no magistério: o dândi educador. p. 530-545. *ETD - educação Temática Digital*. Nº 2. Vol 21. Campinas, 2019. p. 534.

⁷³ Com Friedrich Nietzsche e Michel Foucault o cultivo de si requer pensar as atividades que permeiam a vida humana, cujas experiências, ao invés de moldar um modo de ser imutável, se esboça fluido e mutável.

⁷⁴ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 13-14.

⁷⁵ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2ª ed. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. 1ª ed. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo. Boitempo, 2007. s/p.

A ausência, nessas escritas, passa por uma destruição do que, no paradigma linguístico, vem a ser o significante. No campo da moda, paradoxalmente, não flerta com nenhuma moda, ela própria é fora de moda, transmuta a superfície para uma forma sem hereditariedade e, conseqüentemente, na ausência de qualquer signo, ou ainda, uma terceira dimensão da forma, trágica, sem a função moral. Ou seja, o zero, como ausência de signo, se desloca para os estudos do traje; um traje universal, que constitui em si um processo de extensão do mundo, que se reveste e se multiplica, dando espaço a uma pluralidade que surge na arte da matéria, tal como o artesão esculpe e talha sua matéria-prima, em busca de um efeito estético.

Dentro da linguagem da moda, isto é, lido da seguinte maneira: A unidade do significante (esta peça de vestuário) reenvia, então, para um significado universal, que vulgarmente, só se conhece nas sociedades mais deserdadas, lá longe, onde o homem de tão pobre possui apenas uma única espécie de vestuário; [...].⁷⁷

Ou seja, o código do vestuário perde sua função e seu significante, em virtude de um sistema retórico e variado. Este mesmo sistema retórico implicará no conceito de grau zero. Explicando melhor, o vestuário manifesta indícios, tal como *O casaco de Marx: roupas, memória e dor* “as roupas recebem a marca humana”⁷⁸ que entra moda, sai moda, é o artifício universal que torna Marx quem ele é. Nesse caso, há uma soberania que atravessa as modas, pois em uma única peça se concentra o valor da sua variação e adaptação; valor que acompanha as dobras do tempo e da memória em uma multiplicidade de enfoques, sujeito às infinitas interpretações. Isso requer dizer que, juntamente com o “traje, outros signos podem servir de marcadores do lugar ocupado pelo sujeito”.⁷⁹ Ou seja, é completamente o oposto daquilo que Barthes irá trazer quando fala de um “assassínio” da linguagem, em prol de uma escrita “neutra”, que levará ao grau zero da escritura. A presente tese explora esse paradoxo entre a neutralidade semiológica, que na esquizoanálise permite a busca assignificante da linguagem, e o acúmulo das sobrecodificações, que a moda, enquanto campo proliferante, produz.

“A indumentária, hoje pelo menos, precede o traje”,⁸⁰ diz Roland Barthes em *Elementos da semiologia*, de 1964. Sua afirmação está associada às perspectivas

⁷⁷ BARTHES, 1999, p. 233.

⁷⁸ STALLYBRASS, 2012, p. 11.

⁷⁹ ZORDAN, HOFFMANN, 2019, p. 532.

⁸⁰ BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. 16ª ed. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2006. p. 29.

semiológicas do vestuário: Língua e Fala (distinção saussuriana). Em um vestuário escrito/descrito por um jornal, por exemplo, o que se utiliza é uma língua sem fala. Ou seja, não se trata de uma expressão individual, e sim, como é comum no século XX, de uma modalidade de expressão enquanto linguagem, o que, na perspectiva esquizoanálitica, se torna controverso.

A descrição do figurino da performance *Sulcos* (2017) foi: três metros de *voil* branco e oito litros de leite. Exatamente este era o figurino. Tal como Barthes aponta, buscou-se “uma Língua em estado puro”⁸¹ ou uma fala anônima. Em um vestuário fotografado (tomado, linguisticamente, como comunicação não verbal), a imagem está submetida a uma série de artifícios, tais como o corpo que abriga a roupa, o cenário etc., por isso *fala*. Sendo assim, nessa perspectiva paradigmática, a indumentária é Língua, o traje é Fala.

Considerando essa acepção, a indumentária é classificada como uma roupa de época e o traje está associado a uma posição social. Por isso o traje de cena resolve seu uso em todas as cenas, sejam elas na performance, no teatro, no cinema (seu uso nas artes das representações).

No que tange o vestuário, não há como decompor suas unidades significantes e compará-las. Mas há como observar seus diferentes enunciados e aquilo que estes enunciados fazem lembrar. São imagens que quem observa, constrói, lembra, cria e fabula. Costuma-se trazer o exemplo da camisa branca e suas variações, seja por meio da matéria-prima ou dos modos de usar. No entanto, isso seria operar em termos de significado e significante. Diante da discussão linguística proposta por Barthes acerca do significado e do significante, ele dá a seguinte explicação sobre o *grau zero* da oposição, ou o termo não-marcado:

O grau zero não é, pois, a bem dizer, um nada (contra-senso-corrente, no entanto), *é uma ausência que significa*; atingimos aqui um estado diferencial puro; o grau zero demonstra o poder de qualquer sistema de signos que, destarte, fabrica sentido “com nada”: “*a língua pode contentar-se com a oposição de alguma coisa com nada.*”⁸²

O figurino no *grau zero* pode ser nada e tudo, na perspectiva barthesiana. Ou seja, ele se faz pelo pormenor. Entendemos pormenor como “um pequeno nada que transforma

⁸¹ Ibid., p. 29.

⁸² Ibid., p. 83.

tudo”,⁸³ o qual pode ser simplesmente conferido à escolha do tipo de tecido, que melhor produz os movimentos, caimento, textura para o figurino da ação. Tais detalhes, que são comuns na moda, se encarregam de dar grande poder semântico ao vestuário pela aparência que produz, embora, “o ornamento não é ainda ritual, mas constitui em si um processo de investigação aplicado a toda a extensão do mundo”.

O grau zero foi retomado quando Roland Barthes, em seu vaivém linguístico, escreveu o livro *O Neutro*, que traz anotações das aulas e seminários ministrados no *College de France*, de 1977-1978. Um livro organizado a partir de aulas e fragmentos, os quais não passam de anotações, certamente apresenta uma escrita marginal, que rompe com a estrutura clássica de um texto. *Neu-ter*, nem um. nem outro. O que está *entre* um e outro, não quer dizer imparcialidade, passividade.

[..] o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo”.⁸⁴
 “Defino o Neutro como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é Neutro.”⁸⁵

O grau zero do figurino pode ser neutro, entretanto, jamais pode ser confundido com o sentido de neutro que conhecemos no senso comum. Aqui, neutro se faz vazio, ainda que cheio; força capaz de criar zonas de acontecimentos, que nunca são neutras a não ser para “fazer o Neutro cintilar”.⁸⁶ Logo, o paradoxo do neutro está em expor o sentido que ele quer dissolver. Por ser desapegado dos sentidos, é preciso compreender que o neutro não quer agarrar-se a dogmatismos, seu paradoxo é também sua singularidade. O neutro, tal como o zero, surge como uma busca incansável, que burla as escolhas e os domínios. Como não sofre binarismos, trata-se de uma experiência do fora. Não se deixa capturar por nenhuma verdade, nenhuma forma, mas por *n* composições de formas, conteúdos, substâncias e expressões, em um sentido pictográfico e em um sentido de despersonalização do sujeito, por meio da zona indiscernível *entre* o tecido e o corpo, espaço ocupado pela vitalidade anônima de intensidades.

A roupa ou, melhor dizendo, o traje de cena, cumpre com maestria a função de posicionar no tempo e no espaço, um personagem e seu conjunto comportamental (modos de agir, falar, pensar, condensados em suas crenças, gostos e costumes). Mas o corpo do

⁸³ BARTHES, 1999, p. 269.

⁸⁴ BARTHES, 2003a, p.20.

⁸⁵ BARTHES, 2003a, p.16-18.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

performer não passa por esta decodificação e não se trata de um personagem. O performer não atua segundo o uso comum do termo; explicando melhor, ele não faz algo que foi construído por outro alguém, sem sua ativa participação. Diante disso, reiteramos que o neutro diz respeito ao recuo dos lugares em direção ao espaço delimitado, primando pelo indefinido, pelo indeterminado, pela deriva e pela errância, criando um estado intensivo que começa no corpo do performer e pode se estender para fora dele.

O neutro, assim como a indigência do arcano zero, nos transportam para um fora, um lugar sem glória: seres que não são masculinos nem femininos, nem ativos nem passivos, nem de esquerda e nem de direita. O *nem*, que diz respeito ao neutro, rejeita a oposição de termos. O neutro torna-se, então, estratégia para escapar de paradigmas. Desarmar o paradigma pode ser excitante, como insinua Barthes. Ao recusar a oposição binária, o neutro trava uma operação de guerrilha silenciosa, que produz um esgotamento e lida com um fim ao qual não se chega, característico da performance. O espaço-tempo de experimentação da performance mostra nuances de um neutro inconcluso, sem início nem fim. A moda, ao contrário do neutro, com suas tendências datadas e contextualizadas, conhece numerosas neutralizações, que fundam aquilo que é sem valor.

Barthes irá dizer: “é o campo da liberdade infinita; as funções anteriores à neutralização final continuam implicitamente presentes, como outros tantos papéis que um tipo de vestuário único pode desempenhar”⁸⁷ O *grau zero* do figurino busca resolver a questão que se coloca acerca do figurino de performance, cujo performer, na sua ação que não atua, não representa e não necessariamente significa, produz o oposto: provoca e produz um vazio cheio de ecos, de ruídos e desvios que se multiplicam, dobram e duplicam possíveis e provisórios significantes perspectivando e torcendo o espaço e o tempo. Trata-se de experimentar o corpo de uma maneira que, com raras exceções, não se compromete com a representação, tampouco com a comunicação e com entendimentos interpretativos da obra. Tal concepção vem ao encontro do que Antonin Artaud discorre sobre o modo como encarna os trajés cênicos:

Com respeito à roupa, e sem pensar que possa haver uma roupa uniforme para o teatro, a mesma para todas as peças, deve-se procurar evitar o mais possível a roupa moderna, não por um gosto fetichista e supersticioso pelo antigo, mas porque surge como absolutamente evidente que certas roupas milenares, de uso ritual, mesmo tendo sido de época num certo momento, conservam uma beleza e uma aparência reveladoras, em virtude da proximidade que mantêm com as tradições que lhes deram origem.⁸⁸

⁸⁷ BARTHES, 1999, p. 233.

⁸⁸ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 109-110.

O pensamento de Artaud nos aproxima do conceito de mana,⁸⁹ que diz respeito ao que é sagrado, e mostra como "significantes excedentes, que em si mesmos vazios, podem precisamente por isso ser preenchidos por qualquer conteúdo".⁹⁰ Ao fazer isso, a perspectiva de significação se amplia ainda mais. No entanto, os significados com valor simbólico zero correspondem às ações e às coisas humanas que, por estarem esvaziadas de seus significados, estão sempre submetidas a uma variação. Uma espiral de linhas que nunca se tocam intervém para recodificar este dispositivo cerimonial, o figurino.

“Entre nós há pouco lugar e pouca consideração pelo neutro, o qual é sempre sentido moralmente como uma impotência de ser ou de destruir”.⁹¹ No entanto, podemos considerar a noção de mana como um grau zero da significação e isso torna-se suficiente para afirmar a importância do neutro numa parte do pensamento humano. Isso implica dizer que o mana atua como um princípio vital, um desejo assignificante e universal, uma força que não se limita à matéria, mas uma corrente elétrica de afetações, *volutas* de uma expressão sublime, ainda que não calculada para este fim. Essa força afasta o figurino — e seu grau zero — de um sistema da moda codificado ou marcado por tendências. Assim, ele é:

Um *joker*, um mana, um grau zero, o morto do *bridge*: necessário ao sentido (ao combate), mas ele mesmo privado de sentido fixo; seu lugar, seu *valor* (de troca) varia segundo os movimentos da história, os golpes táticos da luta: pedem-lhe tudo e/ou nada. Ele próprio está fora da troca, mergulhado no não-lucro, o *mushotoku zen* [...].⁹²

⁸⁹ O conceito de mana (força mágica presente em seres animados e inanimados), analisado por Mauss, seria para Lévi-Strauss uma evidência da natureza relacional do pensamento simbólico, e é exatamente na discussão que faz da relação entre percepção e inteligência do mundo que a arte desempenha um papel fundamental. A produção artística submete-se as mesmas propriedades da linguagem: Acreditamos que as noções tipo mana (...) representam precisamente este significante flutuante, que é a servidão de todo pensamento acabado (mas também garantia de toda arte, de toda poesia, de toda invenção mítica e estética) (...). Em outros termos, e inspirados no preceito de Mauss de que todos os fenômenos sociais podem ser assimilados à linguagem, vemos no mana (...) e em outras noções do mesmo tipo, a expressão consciente de uma função semântica, cujo papel é o de permitir que o pensamento simbólico se exerça apesar da contradição que lhe é própria. (Lévi-Strauss, 1974, p.34). Parecem bem audíveis os ecos deste raciocínio quando Lévi-Strauss vê no mana um símbolo em estado puro, ou um termo de valor simbólico zero, pois o pensamento acabado é o resultado do esforço da linguagem, o sentido próprio, limitado, discreto versus a figura aberta dos tropos. Se algumas noções como mana possuem valor simbólico zero pois são símbolos em estado puro cuja função é permitir que o "pensamento simbólico se exerça apesar da contradição que lhe é própria" (Lévi-Strauss, 1974, p.35), o poeta tende a tratar todas as palavras como capazes de realizar esse artifício. As palavras são seus "manas" e o seu ofício é sondar as fendas do pensamento ou, dito de outra forma, construir através delas pontes que permitam atravessar o fosso que separa a ordem do sensível e do inteligível.

⁹⁰ AGAMBEN, 2007, p.161-162.

⁹¹ BARTHES, 2007, p. 116.

⁹² BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. p.47.

Ao retomar a questão da moda, com relação ao figurino, a roupa moderna, ou ainda, a renovação do próprio sistema da moda, todos os semestres, ano após ano, aponta o paradigma do que está na moda ou fora dele, o qual não se aplica à proposição de traje de cena, a não ser que as características do espetáculo sejam comerciais (tais como na televisão). Portanto, a neutralidade que concerne ao *grau zero* do figurino se torna um problema estético difícil de resolver, pois nossa sociedade está sempre em busca de reconhecimento, afirmando que qualquer traje precisa significar. Embora, também não possamos confundir “grosseiramente o grau zero das coisas com sua negação”.⁹³

Detemo-nos em um interstício indeterminado, que se configura em um desvio, que Barthes chama de grau zero da pessoa, quando já não fala mais sobre um *eu*, mas sobre um *ele*. Falar dessa terceira pessoa cria uma suspensão sobre aquilo que não é falado, para encontrar (outros) modos de falar. Cria-se uma fissura por onde aspectos psicológicos podem passar, tornando-se singular. Opõe-se à história e à política, na mesma medida que, paradoxalmente, é histórico e político.

É precisamente ali onde os objetos, ao se representar, parecem renegar sua vocação de existentes puros, que eles chamam a anedota e seu cortejo de móveis implícitos: a repetição e a conjunção os despojam de seu estar-ali, para revesti-los de um ser-por-alguma-coisa.⁹⁴

O grau zero é língua fora do poder. Informal e por isso se opõe ao classicismo. Alguns autores, tais como Clarice Lispector, Albert Camus e Stéphane Mallarmé são considerados escritores no grau zero. Dito isso, é possível compreender por que o *grau zero* do figurino se despe das estruturas, não só do vestuário, mas também do processo de construção e da sua linguagem, que pode classificá-lo dentro de uma analítica do figurino por meio da semiótica, ou desprender-se completamente desta estrutura semântica.

LINGUA (SINTAGMA) + ESTILO (PARADIGMA) = ESCRITURA (O PRODUTO SERÁ A ESCOLHA DO ARTISTA QUE JOGA COM OS SIGNOS DA LINGUAGEM).

⁹³ BARTHES, 2007, p. 115.

⁹⁴ Ibid., p. 96.

Diante da fórmula do quadro, seria correto afirmar que todo e qualquer figurino pode ser elevado ao seu *grau zero*? Essa afirmação depende de que o figurino não esteja encarregado de representar e localizar, seja o personagem ou o performer, mas de produzir deslocamentos? Torna-se muito complicada tal afirmação tendo em vista que alguns figurinos, como o nu ou o preto do titereiro, já foram estigmatizados e seus códigos já cristalizaram junto da história. Mas, parece ser correto afirmar que algumas roupas são mais fáceis de serem elevadas à determinada representação por possuírem características universais. Esse tom universal, possivelmente se refere ao neutro. Universal não quer dizer homogêneo, mas sim possuidor de um grau de variabilidade que permite ao figurino se deslocar por muitos universos. Essa habilidade confere um grau de sofisticação do pensamento que extrai o máximo de cintilância de algo simples. Simples também não é a melhor palavra: “esplendida, parece estar fora de moda; anárquica, é essencial, particular em relação ao tempo ou aos homens, é sempre solidão”.⁹⁵

Tal cintilância, como o devir imperceptível da esquizoanálise, mostra, portanto, como os signos decorativos dão lugar a um dilaceramento trágico suplementar, cujos signos não se relacionam com a ideia. É o caso de usar um manto branco, com o qual nunca se desejou representar Iemanjá, Nossa Senhora, ninfas renascentistas, mas ainda assim, remeter a esses rótulos icônicos; “todas as marcas escritas se precipitam como um elemento no início transparente, inocente e neutro, no qual a simples duração faz aparecer a pouco e pouco todo um passado em suspensão, toda uma criptografia cada vez mais densa”.⁹⁶ Ao descartar esses rótulos, dura e transmuta no tempo. A precipitação das figuras já mencionadas não cessa de acontecer, como imagem estratificante da matéria experimentada no corpo, mas no contexto desta pesquisa, jamais significará tal e tal ícone.

Barthes menciona que “língua e estilo são forças cegas”,⁹⁷ portanto, a realidade estará na relação de forças estabelecida entre ambas; intenção e interação humanas, que transformam a realidade social. Sendo assim, a moral formalizadora será dada pelo modo como a linguagem será construída e isso se aplica a roupas, palavras e ações, ou melhor dizendo: figurinos e textos. “A escrita não é absolutamente um instrumento de comunicação, não é uma via aberta por onde passariam somente uma intenção de linguagem”,⁹⁸ cujo modo livre de tencionar a língua e o estilo produz múltiplas realidades.

⁹⁵ BARTHES, 2004, p.13.

⁹⁶ Ibid., p.22.

⁹⁷ Ibid., p.20.

⁹⁸ Ibid., p.17.

Ou melhor, entre a língua e o estilo existe uma outra realidade, que se produz a partir do próprio momento que vivemos, a qual chamamos de escrita.

No que diz respeito a este ponto, Barthes acrescenta outra reflexão sobre o Neutro: “para mim: um modo de procurar — de modo livre — o meu próprio estilo de presença nas lutas do meu tempo”.⁹⁹ O autor, ao colocar a palavra escritura como par da expressão grau zero, sinaliza seu desejo de encontrar uma brecha na linguagem, que, utopicamente, a torne sem marca, uma escritura branca. O caminho encontrado foi, então, o de dar à linguagem o direito de adentrar em uma espécie de contra-comunicação, isto é, a recusar a própria linguagem, ou melhor, a buscar por sua suspensão. O grau zero apresenta a abertura para uma nova linguagem, que serve para pensar a literatura para além da língua e aquém da história, cuja obra em si é um ato e que produz “uma imagem ideal de homem engajado”, fazendo crer que “a linguagem de lugar privilegiado tende a se tornar o signo suficiente de um engajamento”.¹⁰⁰

Transpondo essa perspectiva para moda, o *grau zero* do figurino, quando zera, parece homogêneo, mas não é. Há sempre uma força que ronda, isso quando não são signos a tentar capturar o figurino a fim de engajá-lo em algum discurso. Diante dessas circunstâncias e da heterogeneidade de forças, a semiótica estruturalista vai se desconstruindo e perdendo seu sentido em prol de um rompimento/desvio/mancha ou força inaudita. Para criar o próprio paradigma, a fabricação se dá por verossimilhança e vínculo com a representação, a fim de pensar o figurino de performance, que assume o papel de borrar essa mesma representação, constituindo assim o *grau zero* do figurino.

O horizonte crítico abre-se às possibilidades do corpo intenso que se produz na ação. A moralidade da forma também está presente no traje de cena, quando afirmamos que o figurino tem ou não coerência. Nesse caso, o figurino neutro, *grau zero* do figurino, não busca uma representação, tampouco uma atualização. Foge dos códigos dos tempos atuais, dos muitos tempos passados e de suas significações, também rompendo com formas de expressão datadas e aculturadas. Esse rompimento com formas, oriundo da emergência da contemporaneidade no século XIX, mostra um esfacelamento da consciência.

É ao tratar dessas peles que revestem, travestem e se investem na performance, por meio do figurino e sobre corpos que criam em performance, que essa pesquisa se

⁹⁹ Ibid., p.20.

¹⁰⁰ BARTHES, 2004, p. 23.

inscreve. Portanto, a tese *grau zero* do figurino sustenta os dez axiomas abaixo, no que diz respeito àquilo que *grau zero* pode ser:

1. O mesmo pedaço de tecido produz arranjos infinitos através do corpo.
2. O tecido por si só carrega um sistema de signos, como uma tela branca já impregnada de clichês. É necessário amassar, rasgar, raspar, manchar, dobrar, se quisermos sair dos significados e fazer surgir dali uma figura, para além da figuração.¹⁰¹
3. A força do *grau zero* se faz pela força da diferença. Neutralizar (no sentido de apagar) a força que vem do *grau zero* permite produzir um encontro dos iguais e isso é impossível.
4. O *grau zero* do figurino se torna obra e criação, não como princípio fundamental, como obra em si, mas como pensamento.
5. O *grau zero* do figurino é impessoal, indiscernível, imperceptível, informe, molecular.
6. O *grau zero* do figurino se dá fora e, por isso mesmo, dentro e entre os corpos.
7. O *grau zero* do figurino se faz pela presença.
8. O paradoxo do *grau zero* do figurino, que nunca chega a zero, se conserva pela sensação. Até mesmo uma malha preta e lisa libera suas formas, a fim de fazer surgir figuras dissonantes.
9. O *grau zero*, à medida que se movimenta, liberta-se das formas.
10. A aprendizagem do *grau zero* acontece no corpo em d'obra.
11. Os axiomas desenvolvidos tocam em pontos que buscam romper com a representação. Não se trata de negá-la, afinal ela existe. Mas, o contexto do ensino da moda em que a tese surge, trata da dificuldade que temos em sair da codificação do vestuário, por meio de fórmulas prontas. Se no ensino de figurino experimentamos as formas figurativas em personagens, experimentamos também, através da *performance art*, modos de construir fluxos que não perdem o rigor do exercício do criar, mas que subvertem as lógicas representacionais e identitárias.

¹⁰¹ Esse pensamento que é desenvolvido por Gilles Deleuze, no livro *Lógica da Sensação* quando ele explica o quanto estamos sujeitos a todas as imagens as quais somos bombardeados. São imagens prontas, clichês de todos os tipos, oriundos dos jornais, revistas, cinema, televisão. Por isso ele menciona que o artista quando cria, já cria sobre aquilo que já existe e isto implica raspar e amassar as “percepções, lembranças e fantasmas”. Tudo isto já ocupa a tela, já está ali pronto e formado. Deformá-lo é criar estratégias para romper com a representação, mesmo que isso, não seja garantia de que irá acontecer. Mas neste processo de lutar contra o clichê, outras figuras se apresentam e aí o caráter de ruptura para o novo.

DEAMBULAR I

Dobras do tempo

HISTERIA BARROCA

A dobra é barroca, aponta Gilles Deleuze no livro *A dobra: Leibniz e o Barroco*, de 1988 e o Barroco, por si só, não apresenta uma definição fácil e clara. Aclamado por ser uma arte informal por sua natureza, diz respeito às texturas da matéria. Deformação do ideal classicista estabelecido no Renascimento, que está associado ao trabalho das academias, tal como António Bragança aponta no livro *Lições de Literatura Portuguesa* e se refere aos valores estéticos de um novo estilo que surge. “Para alguns deriva do nome do pintor *Barocci*;¹⁰² para outros proviria de *barocco* ou *barochio*, termo italiano que designa fraude e é característica da linguagem da usura”.¹⁰³ Daí sua utilização no domínio das artes para traduzir qualquer coisa complicada e falsa. Com(pli)cada no sentido daquilo que se dobra, transforma, modifica sua natureza. Falsa, por se utilizar de artifícios que a transformem e modifiquem.

Outro dado importante, diz respeito ao termo latino *verruca*: “pequena excrecência ou mancha em superfície lisa”,¹⁰⁴ sendo daí que surge o termo *verruca*, o qual mais tarde vai designar as formas irregulares e imperfeições em pedras preciosas, originando no século XVI o termo *barroco*, para aquilo que se chamará de pérola imperfeita. Somou-se a esse significado imperfeito e irregular, por meio do termo francês *baroque*, o desígnio de extravagante e emocional, com sentido pejorativo.

Somados aos significados anteriores, *orno* e *ornare*, do latim medieval, que significam ornar e ornamento, respectivamente, mostram que no Barroco o ornamento está ligado às realidades imateriais e espirituais. Por isso, *ornatos*, no latim, significa também cosmos. Assim o ornamento se tornou o indiciário de um estilo e de uma repetição de padrão que foi marcando determinadas épocas, por isso, não é apenas estilístico, mas também político.

Há ainda de se dizer que o Barroco fez a glória da cidade do Porto, em Portugal. O livro *O ouro dos Trópicos: Passeios pelo Portugal e o Brasil Barrocos* de Dominique Fernandez, descreve sua etimologia, trajetória e características através de um elogio do olhar, digno de um *flâneur*:

¹⁰² Federico Barocci foi um pintor italiano que viveu entre 1526-1612. Embora renascentista, antecipou características e artistas barrocos, dentre eles, Peter Paul Rubens.

¹⁰³ BRAGANÇA, António. *Lições de Literatura Portuguesa*. 9ª ed. 2º vol. Porto: Livraria Escolar infante: s/d. p.13.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 14.

Barroco é um termo português, que significa primeiramente: pérola irregular. Foi no porto que ela adquiriu seu sentido mais amplo e magnífico. Que objeto podia servir de melhor metáfora a uma arte de refinamento, de prazer, de fantasia, na qual a beleza da matéria se conjuga à liberdade de invenção, que o barroco original?¹⁰⁵

Tal como o autor apresenta, a história irá apontar os italianos como civilização originariamente barroca. Esse dado se apresenta através do escultor Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), em obras como, por exemplo, *O Êxtase de Santa Teresa*, assim como em outros artistas da época. No entanto, inicialmente eles se diziam continuadores da Renascença, sendo na cidade do Porto que se tomou consciência da ruptura com o passado e de uma nova mentalidade.

O barroco só ganhou impulso no Porto, como no resto do país, depois de 1720, quando o ouro do Brasil começou a fluir para a metrópole. [...] Cabia a Portugal, o primeiro a tirar partido, desde a época do rei Manuel I, da curva, da ondulação, da linha serpentina, encontrar a palavra que designaria as novas maneiras de sentir, de pensar, de criar, e ao Porto, núcleo histórico de Portugal, lançá-la através do mundo.¹⁰⁶

Importa dizer que no século XVII funda-se a filosofia moderna e seu caráter experimentalista, que “levaria à substituição das verdades racionais pelas verdades experimentais”.¹⁰⁷ Nomes importantes se destacam nesse período: Descartes (estabelece o princípio da dúvida metódica e da observação e a experiência para tornar possível os domínios do sensível e do inteligível); Espinosa (Deus e o Universo são uma coisa só, colocando em dúvida a autoridade religiosa); Leibniz (cálculo diferencial), dentre outros. Porém, o contexto sociocultural vivia uma censura eclesiástica e o doutrinação do ensino estava monopolizado nas mãos dos jesuítas que, por intermédio de métodos ultrapassados, impedia a saída e a entrada de novas ideias, bem como de pessoas, caracterizando um atraso cultural.

[...] o caos político com a perda da independência nacional; o terror e censura eclesiástica e civil, que aniquilou a tradição humanista do nosso Renascimento; os castigos do santo Ofício, que estiolaram em grande parte a liberdade do pensamento; e, finalmente, o atraso cultural de um país absolutista que, nas mãos dos jesuítas, vivia apartado da Europa culta. O absolutismo político e religioso teria impedido os cérebros de pensar e escrever o que pensavam, mas não teria impedido que se realizassem os mais notáveis verbalismos na arte retórica, inofensiva e estéril acrobacia de conceitos, imagens e antíteses correspondentes à vacuidade do pensamento. Substituindo ideias, sentimentos

¹⁰⁵ FERNANDEZ, Dominique. *O ouro dos trópicos: Passeios pelo Portugal e o Brasil Barrocos*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: Sulina, 1996. p. 83.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.84.

¹⁰⁷ BRAGANÇA, s/d, p.11.

e aspirações por trocadilhos, paradoxos e hipérboles, o escritor português vivia longe de tudo quanto pudesse chamar à razão, à observação e a experiência.¹⁰⁸

Consequentemente, o Barroco surge como a deformação do ideal clássico, cujo valor estético e os resultados podem ser associados às academias da época: “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito”.¹⁰⁹ Foram estas novas maneiras de sentir, pensar e criar que marcaram o barroco como uma função operatória, segundo o pensamento desenvolvido por Gilles Deleuze, para nos remeter ao universo filosófico e matemático de Gottfried Wilhelm Leibniz, que afirmou que cada um de nós é uma mônada. Sendo assim, cada mônada se expressa de uma maneira e nunca haverá duas mônadas semelhantes, “cada corpo, por menor que seja, contém um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares, rodeado e penetrado por um fluido cada vez mais sutil, assemelhando-se ao conjunto do universo”.¹¹⁰ Portanto é preciso dizer que um corpo tem um grau de dureza, assim como um grau de fluidez, ou que ele é essencialmente elástico, sendo a força elástica dos corpos a expressão da força compressiva ativa que se exerce sobre a matéria.¹¹¹ Ou seja, uma ação que se faz por movimento e resistência e que depende do que passa pelo corpo e o que se passa nele. O corpo se torna figura quando se veste, dando a ver uma subjetivação. Segundo Deleuze, os processos de subjetivação em Michel Foucault se fazem por dobras. São quatro pregas da 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 *aphordizia*; mas, para os cristãos, será a carne e seus desejos, o desejo de uma modalidade substancial completamente diferente. A segunda dobra é a 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 uma relação consigo; [...] A terceira dobra é o saber, ou na dobra a verdade, por constituir uma ligação do que é verdadeiro com 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 [...]. 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...¹¹²

A dobra barroca está presente na arquitetura, nas artes plásticas, no vestuário e, portanto, nas artes cênicas, que, nesse caso, pode ser compreendida como uma ferramenta

¹⁰⁸ Ibid., p.12.

¹⁰⁹ DELEUZE, 2011a, p. 13.

¹¹⁰ Ibid., p. 17.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant’ Anna Martins. 1ª ed., 8ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2005. p.111-112.

de apreensão do corpo. Portanto, quando Deleuze fala da dobra em Foucault e Leibniz, o faz de diferentes planos. “Em Leibniz, a curvatura do universo prolonga-se de acordo, com três outras noções fundamentais: a fluidez da matéria, a elasticidade dos corpos, a mola como mecanismo”.¹¹³ Esta pesquisa se detém no segundo aspecto, o que se desenvolve a partir do pensamento de Leibniz, sem ignorar o primeiro, que diz respeito ao conceito de subjetivação e se relaciona com as figuras ícones que aparecem na história mostram os drapeados presentes em todas as épocas.

Figura 2: Croqui drapeado, 2020.



Fonte: acervo pessoal.

¹¹³ DELEUZE, 2011a, p.16.

DRAPEADO INFINITO

Para pensar na experiência por meio dos drapeados ao longo da história, necessitamos de um ponto de partida: “dobras gregas, românicas, góticas, clássicas...”.¹¹⁴ Entretanto, o mundo das dobras se estende de todos os lados. Sob a inspiração da noção deleuziana de dobra, nuances do drapeado no vestuário através da história, nos mostram o enfoque do passado e as possíveis interpretações do processo aberto que a discussão sobre este conceito filosófico se instaura em campos diversos, tais como: o vestuário, as artes, a matemática, entre outros. Ou seja, são os estratos históricos e sociais, daquilo que ao longo da humanidade foi instituído, que se convertem em matéria-tempo e que imprimem movimento à cristalização histórica, produzindo outros sentidos e até mesmo o não-sentido.

A palavra *drapeado*, segundo o *An Etymological Dictionary of the Romance Languages*, do ano de 1864, de Diez Friedrich, aponta como sua origem francesa o *drapeau*, que significa bandeira e deriva das palavras *drap*, que é um tipo de pano, e de *peau*, que significa pele. O significado original da palavra foi dado àquilo que se pode chamar de mortalha funerária, uma espécie de lençol que envolvia os corpos nus, como uma segunda pele, quando eram enterrados. A França Medieval estava constantemente em guerra, de modo que as pessoas iniciaram a tradição de embrulhar soldados mortos com uma bandeira francesa, em vez de apenas com um pano normal. Como essa prática se tornou comum, o antigo significado da palavra foi retido e reaplicado ao novo tipo de pano e, assim, a própria bandeira passou a ser referida com o mesmo termo. Ainda são apontadas as expressões manto, cortina (*drap*) e vestimenta. Trata-se de uma palavra fértil, que se desdobra em verbo e substantivo. Enquanto verbo, cobrir, pendurar, decorar com pano em dobras; está relacionada a maneira como é feito, ou como acontece, por exemplo, o modo como o tecido repousa e se organiza no corpo. Como substantivo trata-se de uma cortina, um pano, manto, véu ou dobra (de roupa).

A característica dessa tecnologia dos drapeamentos/drapeamentos no vestuário, é de uma roupa com a ausência de costuras, tal como a indumentária grega. Também podemos afirmar que não há um consenso entre os historiadores que tratam da evolução presente no vestuário, visto que não se trata de apenas classificá-las por fatores de formação e influências diversas, pois cada região produziu suas variações e

¹¹⁴ DELEUZE, 2011a, p.13.

contaminações. Entretanto, o que não podemos desprezar é o sentido presente no ato de se vestir e que a roupa só se torna viva no corpo, sendo o corpo também construído pela roupa.

Portanto, a dobra atua em dois espaços: no corpo tecido pelo drapejamento e no corpo biológico pela sua cultura, costumes, ideologias etc. No figurino também são sempre dois espaços: o da roupa e o do corpo que se faz pela roupa. Um subordinado ao outro, mas com suas dobras independentes, no qual o drapeado é a onipresença de todas as formas, mas não produz forma fixa ou figura alguma. Está mais próximo de um corpo animado, que tem alma, sendo ele zona de expressão dessa alma.

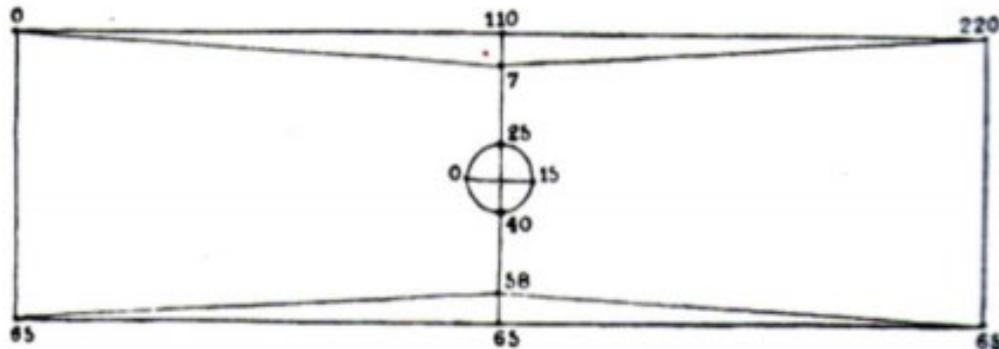
A articulação entre corpo vestido e corpo despido, seja na representação do corpo vivo ou da estatuária, apresenta uma competência técnica no desenho do nu e das vestes. Os panejamentos mostram um cuidado expressivo acentuado, devido ao tratamento meticuloso a que foram sujeitos.¹¹⁵

No livro, *A história do vestuário*, Carl Kohler descreve os trajes ao longo da história, disponibilizando imagens fotográficas, ilustrações e moldes que mostram um resgate minucioso. Seus relatos apontam que, anteriormente aos antigos trajes clássicos (gregos e romanos), eram comuns trajes cortados e costurados, tal como aponta nas civilizações egípcias, através do chamado *kalasiris*: “um traje para ambos os sexos que foi introduzido pouco depois do estabelecimento no Novo Império (1000 a. C) [...]. O *kalasiris* costurado era um traje curto, que de certo modo lembrava uma anágua”.¹¹⁶ Nesse traje (Figura 3), só havia uma costura, entretanto, ainda assim, o tecido se distribuía pelo corpo em inúmeras dobras.

¹¹⁵ RAHIM, Shakil Yussuf; RODRIGUES, Ana Leonor Madeira. *O Álbum de Desenhos de Villard de Honnecourt: uma articulação entre o Desenho de Observação e o Desenho Arquitectónico*. Lisboa, Portugal, 2015. p.08-09.

¹¹⁶ KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 59-61.

Figura 3: Kalasiris



Fonte: Köhler, 2009, p.61-62.

Outro exemplo são os povos sumérios, que usavam como traje o *kaunakés*, um manto de tecido inicialmente originado da pele de carneiro ou cabra e que, logo depois, tornou-se mais regular e produzindo uma série de babados sobrepostos, sendo nesse caso, constatada a ausência de costuras. Este traje acompanhou homens e mulheres até a Idade Média.¹¹⁷

O drapejado marcou a história da civilização através dos egípcios, assírios, gregos, romanos entre tantos outros povos da antiguidade. Era basicamente um manto jogado sobre o corpo, produzindo dobras (Figura 4), às vezes preso por broches e presilhas (com ou sem presença de costuras, como os livros de história do vestuário mostram). Para isso, era necessário adequar o modo de tecer, pois os retângulos de tecidos deveriam ser pensados de acordo com as dimensões necessárias.

¹¹⁷ ANAWALT, Patrícia Rieff. *A história mundial da roupa*. Tradução de Anthony Cleaver e Julie Malzoni. São Paulo: Editora Senac, 2011.

Figura 4: Drapeados das vestes Gregas



Fonte: Köhler, 2009, p. 128-130

Esses modelos soberanos dessas civilizações vão constituindo o seu saber, suas formas de ver, falar e, sobretudo, mostram a história como o lugar de visibilidade do tempo, das evidências. No entanto, sempre podemos ultrapassar a história, suas épocas e seus comportamentos, como quem anula a realidade e ataca o significante, pois não há nada a interpretar, tudo já foi dito, sendo talvez mais interessante o processo de descrever os fatos. Este encontro da linguagem com a matéria, quando se ocupa da descrição funcional dos objetos tal qual eles são, ou seja, dentro da sua utilização real, trata-se de uma descrição técnica daquilo que se vê, seu caráter denotativo.

Barthes, no livro *Sistema da Moda*, escrito em 1967, nos mostra a retórica do significante acerca da descrição do vestuário, que pode ser também o lugar e “conotação retórica”,¹¹⁸ que por sua vez pode ser qualificada como poética. No entanto, “os estereótipos decalcados de uma tradição literária vulgarizada”,¹¹⁹ muito comuns quando falamos de análises descritivas de imagens (seja no vestuário ou no figurino). O problema do significante é que em boa parte das vezes, ele se vale de uma *interpretose* que coloca

¹¹⁸ BARTHES, 1999, p. 261.

¹¹⁹ Ibid., p. 263.

a significação das coisas num lugar comum. Isto implica dizer, por exemplo, que um batom vermelho sempre conotará poder, o que, em realidade, não é verdade, pois depende da análise do contexto em que este aparece, para que seja atribuída tal significação.

Tudo isso se relaciona com a descrição dos fatos que, numa perspectiva esquizoanalítica proposta por Deleuze e Guattari, apontam-nos o signo como uma força que nos impele a pensar, não mais expresso por identidades representativas universais, mas pela sua heterogeneidade. Portanto, o que a roupa em si faz, por meio do tecido, é arrancar esses blocos de sensações e de forças que entram em ressonância com o corpo. O corpo carrega consigo singularidades e são essas singularidades e ecos que dão origem aos conceitos. Paola Zordan no texto *Geo-educação: arte e paisagens virtuais*, através de Friedrich Nietzsche na obra *O nascimento da tragédia* mostra:

Como o funcionamento da tragédia é mostrado como encontro entre construções apolíneas, ocupadas com a aparência, as mediações e a ordem das transposições entre os elementos formais e catarses dionisíacas, criadoras de afectos que dão margem às transfigurações e toda a sorte de dissolução das referências experimentada junto a estranheza selvagem das forças.¹²⁰

Desse modo, o corpo trágico, do qual se fala, é um corpo atravessado por intensidades que desorganizam e fragmentam o corpo, que fazem com que ele entre em choque com estas forças e que neste choque, algo novo possa surgir. Este algo ainda não está dado, por isso talvez seja tão doloroso, pois obriga este corpo a pensar e a criar. As singularidades não dizem respeito a universalidades e unidades, mas àquilo que é particular. A singularidade não está no sujeito. Sua neutralidade pressupõe uma energia potencial ou graus de potência. Mas o que significa isso? Para Deleuze, em *Lógica do Sentido* trata-se de uma máquina de produzir sentidos com diferentes modos de efetuação:

Um campo transcendental impessoal e pré-individual, que não se parece com os campos empíricos correspondentes e que não se confunde, entretanto, com uma profundidade diferenciada. [...] o que não é nem individual nem pessoal, ao contrário, são as singularidades enquanto se fazem sobre uma superfície inconsciente e gozam de um princípio móvel imanente de auto unificação por distribuição nômade, que se distingue radicalmente das distribuições fixas e sedentárias como condições de sínteses de consciência. As singularidades são verdadeiros acontecimentos transcendentais [...].¹²¹

¹²⁰ TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 99.

¹²¹ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011b. p. 105.

Félix Guattari dedica todo um capítulo a heterogênesse no livro *Caosmose*. Grande parceiro de Gilles Deleuze, ambos os autores vão tratar desse conceito. Heterogeneidade, se refere a produção e cruzamento de universos de referência para produção de uma polifonia, na tentativa de quebra de um paradigma ético-estético. Não se trata de algo simples, quando consideramos que instâncias institucionais se sobrepõe muitas vezes às instâncias individuais. A história nos mostra com frequência uma tendência à homogeneização e a heterogeneidade surge, então, como um modo de singularizar seus componentes ao confrontar novas matérias de expressão e recompor uma nova corporeidade. Então, quando se misturam componentes sociais, semióticos e materiais não é para criar um traço unificador que os homogeneíze, mas para a produção do novo.

É no cruzamento de universos maquínicos heterogêneos, de dimensões diferentes, de textura ontológica estranha, com inovações radicais, sinais de maquinismos ancestrais outrora esquecidos e depois reativados, que se singulariza o movimento da história.¹²²

Por isso, no que tange à criação de conceitos proposta por Deleuze e Guattari em *O que é filosofia?*, a principal dificuldade de lidar com estes autores é que um conceito faz referência a outro. Dessa maneira, para trabalhar com o conceito de heterogeneidade, os conceitos de multiplicidade e singularidade são fundamentais.

Dito isso, o drapeado, na sua concepção, que parece apenas pictórica, jamais se reduzirá a sua forma. Com isso, tornou-se o prelúdio de toda a história do vestuário que deriva desta formação histórica grega. Foi na Antiguidade Clássica, por intermédio de gregos e romanos, que os drapeados exerceram sua marca na história do vestuário. Ao não possuir uma forma em si, se compunham de linhas metamórficas, tal como Laver revela: “era composta de retângulos de tecido de vários tamanhos, drapeados sobre o corpo, sem cortes ou costuras”.¹²³ Com suas variantes, que se ajustavam ou não ao corpo, mas mantinham as linhas essenciais.

No que concerne a este ponto, François Boucher propôs uma classificação arquetípica de cinco categorias para o vestuário:

1. roupa drapejada: pele ou tecido enrolado ao corpo (*shendjt* egípcio, *himation* grego, pareô taitiano);

¹²² GUATTARI, Félix. *Caosmose*: Um novo paradigma estético. 2ª ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012. p.51.

¹²³ LAVER, James. *A roupa e moda*: uma história concisa. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. 7ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.25.

2. roupa tubo: feita de uma só peça, com buraco para passagem da cabeça (*paenula* romana, saiote (*huque*) da Idade Média e poncho na América);
3. roupa costurada e fechada: várias faixas de pano leve, modelada em torno do corpo e com mangas, da qual derivam o *quítton* grego, a bata e a camisa;
4. roupa costurada e aberta: faixas de pano alinhavadas no sentido do comprimento, superposta a outras roupas e cruzada na frente (caftã asiático, a peliça russa (*touloupe*), e o redingote europeu);
5. roupa colante/forrada: ajustada ao corpo e seus membros, principalmente pernas (calça para andar a cavalo dos nômades e a roupa protetora dos esquimós).¹²⁴

Foi só a partir da modernidade que combinações foram feitas a partir dessas categorias, compondo novos arranjos do vestir, que nos acompanham até hoje. “Na moda, estas estruturas ganham força a partir da Idade Média e Moderna, no renascimento da Europa Ocidental, quando se tem a preocupação com a diferenciação e individualização em relação ao coletivo e sazonalidade”.¹²⁵

Tratar do drapejamento é considerar a roupa feita a partir de tecidos envoltos no corpo, sem costura, produzindo inúmeras dobras, embora seja possível constatar nos relatos históricos que, por diversas vezes, o tecido pode apresentar uma ou outra costura, mesmo não sendo preponderante. Ainda assim, a vestimenta drapeada acompanhou longos períodos da história na Europa Clássica e de povos do Antigo Oriente, nos quais o desenvolvimento do vestuário teve um ritmo mais lento, devido a sua cultura e tradições religiosas. Mostrar o drapeado em ambos os mundos, Oriental e Ocidental, aponta os princípios que regiam seus modos de vestir, embora tenha sido o Oriente a influenciar o modo de vestir do Ocidente na Antiguidade.

Os gregos tornaram-se conhecidos pela astúcia ao criar, sem necessidade de corte, trajes drapeados elegantes e funcionais a partir de retângulos de tecidos como a lã fina ou o linho, influenciando, além de macedônios e romanos, inúmeros povos até os dias de hoje.¹²⁶

O vestuário clássico grego, apesar do período anterior exigir tecidos cortados e costurados, tal como usavam as mulheres cretenses minoanas, não se mantém. O povo

¹²⁴ BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. Tradução de André Telles. 1ª reimp. São Paulo: CosacNaify, 2012.

¹²⁵ HOFFMANN, 2015, p. 37.

¹²⁶ SABINO, Marco. *História da Moda*. Marketing Cultural, 2011. p. 47.

minoano, surge entre 5000 e 1500 a. C no Mediterrâneo Oriental e recebe este nome devido ao Rei Minos, que vivia no palácio de Cnossos e cuja esposa engendrou o monstro Minotauro, tal como relata a mitologia grega. A civilização que se desenvolveu em Creta tinha uma cultura diferente da que já existia no Antigo Oriente e Antigo Império. Sabe-se que se tratava de uma sociedade matriarcal, sendo as mulheres quem controlavam as propriedades e a produção têxtil, enquanto os homens iam para a guerra. Sua decadência ocorreu entre 1500 e 1400 a.C., quando indo-europeus conquistaram e colonizaram parte da Grécia.¹²⁷

Foi assim que os micênicos foram integrados aos dórios e a cidade de Atenas (700 a.C) foi fundada. Sua sociedade era dividida em classes: reis, nobres, comerciantes, guerreiros, agricultores, pastores, artesãos e escravos. A expansão territorial estabeleceu colônias tanto no Oriente quanto no Ocidente devido ao aumento das cidades (polis) e a escassez determinada por um ambiente hostil.¹²⁸

A formação histórica específica do início da civilização apresenta uma regularidade no tipo de vestuário. Mas a grande perplexidade é que eles se fazem presentes em outros espaços e em outras épocas, sendo vetores temporais e de derivação que constroem novas regras e novos hábitos em sociedade. Se assim considerarmos a dobra para além dos drapeados do vestuário, ela “exprime formas de relação consigo e com o mundo”¹²⁹ e são produtos de relações de forças que resultam desta formação histórica.

Nesse sentido, o vestuário grego produziu modos de subjetivação durante seus períodos de guerra, mais precisamente durante a guerra contra a Pérsia. Os persas cobriam todo o corpo com tecidos diversos e cores variadas, diferente do vestuário grego, mais simplificado. No entanto, a variedade de tecidos luxuosos, as famosas tapeçarias coloridas vindas da Síria, os detalhes minuciosos, as sedas da Ásia Central, logo refletiram o poder e a riqueza dos dominadores gregos.¹³⁰

Embora haja uma estabilidade nesse tipo de vestimenta, diversas eram as maneiras de dispor o tecido em volta do corpo. A indumentária grega no período de 600 a. C trazia influências asiáticas e era composta de basicamente três peças principais: “uma túnica de linho (o *quitão*), usada principalmente pelos jônios, uma sobreveste de lã (o *peplo*),

¹²⁷ ANAWALT, 2011.

¹²⁸ SABINO, 2011.

¹²⁹ SILVA, Vagner Gonçalves. *O sentir das estruturas e as estruturas do sentir: poesia e lévistrouxe*. Revista de Antropologia. Vol 42. N 1-2. São Paulo, 1999.

¹³⁰ ANAWALT, 2011.

usada apenas pelas mulheres, e a princípio apenas as mulheres dóricas, uma capa de lã (a *clâmide*)”.¹³¹ A variação de estilos se diferenciava de acordo com as tribos e o contorno do corpo e todos eram conhecidos como túnicas e mantos.

Sobre como eram esses tecidos e os modos de dispor eles sobre o corpo, podemos dizer que o *quítion/quitão* foi a peça principal em seu vestuário, não sofrendo alterações por quase um milênio. Sendo conhecida também como túnica, foi uma das grandes descobertas arqueológicas, juntamente com monumentos arquitetônicos e outros objetos decorativos, que incluíam, inclusive, a representação do nu, tendo em vista que os gregos “não consideravam a nudez vergonhosa”¹³² e a representavam frequentemente; “o belo vestuário drapejado da Grécia Clássica realçava o contorno do corpo humano. [...] O ideal de nudez heroica tão presente na arte grega — geralmente representada por corpos musculosos e torneados de jovens atletas”.¹³³

A túnica drapeada e sem mangas tornou-se um traje bastante comum devido ao clima mediterrâneo. Confeccionada em linho ou lã, acompanhava a variação climática.¹³⁴ Era utilizado por homens e mulheres, se diferenciando apenas no comprimento para os homens: artesãos, guerreiros e escravos usavam versões mais curtas e muitas vezes com o ombro direito descoberto para exibir distinção social ou o tipo de atividade exercida. Já para as mulheres era um tubo largo e longo que envolvia todo corpo. O estilo jônico se constituía pela colocação de 6 a 10 broches ou fíbulas, que eram presas a partir dos ombros em distâncias iguais ao longo dos braços, formando um pregueado, com espaços vazados. Cinto ou cordão produziam o efeito blusado (Figura 5), que se desdobrava em drapeados. No homem, somente dois broches ou fíbulas eram usados nos ombros. Quando o traje era costurado, ou seja, havia essa possibilidade, dispensava-se o uso dos alfinetes.¹³⁵

¹³¹ KÖHLER, 2009, p. 109.

¹³² LAVER, 2003, p. 31.

¹³³ ANAWALT, 2011, p.89.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ SABINO, 2011.

Figura 5: Atenas (Acrópolis) – Templo Jônico.



Fonte: DUBURG; TOL, 2012, p. 10.

O peplo, traje usado exclusivamente por mulheres, tratava-se de uma forma tubular feita de tecido ricamente ornamentado, “com a parte superior virada até a cintura. Era vestido pela cabeça e ajustado ao ombro por fechos, deixando os ombros nus. Um cinto firmava-o na cintura”.¹³⁶ Ao detalhar padrões em linhas cruzadas, linhas onduladas, listras e florais guarneciam o tecido e o contorno do corpo, embora envolto em sobreposições, sutilmente se desenhava. A descrição abaixo, torna possível observar o procedimento de como vestir o peplo:

Tecido retangular de 2 a 3 metros de comprimento e, inicialmente, deveria ser dobrado na extensão de todo o comprimento, para que uma barra de cerca de 20 centímetros fosse formada. O retângulo de tecido com a barra dobrada era, então, posicionado na altura do busto e dobrado ao meio, envolvendo assim as partes anterior e posterior do corpo da pessoa. Os dois pedaços largos e longos protegiam a frente e as costas da mulher, mantendo-se suspensos por dois broches ou fíbulas colocadas na altura dos ombros. O tecido que, ao ser dobrado pela segunda vez, deixara coberta apenas uma das laterais do corpo poderia eventualmente ter a outra parte costurada. O drapeado final era

¹³⁶ KÖHLER, 2009, p.110-113.

proporcionado pelas pregas do tecido e pelo efeito blusado na cintura (*kolpos*), obtido a partir do uso de um cinto ou cordão.¹³⁷

A clâmide consistia em um manto curto até a altura dos joelhos, de uso exclusivamente masculino. Usada por cavaleiros e soldados, a diferença da clâmide comum para clâmide real era a cor (púrpura) e seus debruns geométricos ou figurativos na barra do tecido. Importante acrescentar a esses três principais trajes o himácio/himation era uma sobreposição as túnicas, enrolada no corpo, conferindo um visual majestoso.

Com estilo muito semelhante, a Roma antiga apresenta uma continuidade a este tipo de traje, porém sua nomenclatura e utilização para distinção social das classes é distinta. Nessa época, a túnica se subdividia em: túnica *talaris* (túnica longa usada pelos homens como veste nupcial) e túnica *manicata* (mangas compridas). Sobrepostas a esta, a utilização da toga, traje tipicamente romano, que era formada “por dois grandes segmentos de círculo. [...] Para ser vestida, a toga era dobrada ao meio, em sentido longitudinal, enfeixada em pregas grossas e jogada por cima do ombro esquerdo”.¹³⁸

Pode se perceber que, diferente dos gregos, “os romanos não herdaram o gosto pela nudez, as representações do corpo humano, seja masculino ou feminino, revelam um senso de pudor”¹³⁹ por meio de um corpo coberto por mais camadas de tecidos. Sua vestimenta também se caracterizava pela “distinção entre roupas ‘vestidas’ (indutos) e roupas ‘enroladas’ (*amictus*)”.¹⁴⁰

À medida que as civilizações se expandiram, também foram se tornando mais suscetíveis às transformações no vestuário. Entretanto, os códigos sociais presentes nele mostram o quanto o vestuário, desde sempre, se estratifica em camadas socioeconômicas. As classes refletem um modo de se vestir específico, caracterizado nos detalhes e dobras presentes no vestuário.

Portanto, este resgate permite atingir um infrassaber, que fornece uma coleção de imagens que privilegia o fetichismo acerca dos drapeados. Este saber, já instituído pela história da indumentária, permite encontrar pontos que animam as práticas das performances. Sua função torna-se não apenas informar, mas provocar desejo. Por vezes, parece ser um desejo vago, pois não se trata de reconstituir e representar as formas dos

¹³⁷ SABINO, 2011, p.49-50.

¹³⁸ KÖHLER, 2009, p.135.

¹³⁹ ANAWALT, 2011, p.93.

¹⁴⁰ Ibid.

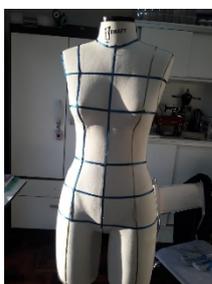
trajes e dos drapeados ao longo da sua história, mas de detectar pontos sensíveis e invisíveis para aquilo que se deseja conceber.

[PROPOSIÇÃO DE *MOULAGE*]

A virtuosidade da técnica de *moulage* apresenta uma técnica artesanal, na qual exige-se experiência prática e conhecimento acerca das propriedades do tecido que estamos manuseando. O tecido de algodão, de diferentes gramaturas, é a matéria-prima utilizada para o aprendizado dessa técnica. Do francês *moule*, que quer dizer *dar forma*, a modelagem tridimensional diz respeito a uma técnica que trabalha diretamente o tecido no manequim. O vestuário, em alguns casos, assume o estatuto de escultura têxtil.

Esta tese não se desenvolve a partir dos estudos em *moulage*, mas compreendemos que a técnica que revela as formas no tecido, faz deste um protagonista quando é disposto no corpo, diferentemente da modelagem plana tradicional, em que o corpo é o protagonista. “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”.¹⁴¹

No entanto, se as dobras do tecido, para além do corpo, revelam um efeito espiritual, o corpo que se desdobra para executar as técnicas, também excede o vivido e compõe sua artesanaria. Estas roupas drapeadas e vivas são assim atribuídas, pois suas formas não fixas, nos dão uma dimensão do fluxo de energia que escapa, por vezes, àquilo que se projetou, inicialmente. Isto será mostrado em breve, nas aulas de *moulage*¹⁴² praticadas para pensar o âmbito desta pesquisa, que toca as dobras, sulcos e rugas de uma vida em processo.



O corpo marcado delimita a extensão das suas partes: cintura, quadril, pescoço, busto, cava, meio corpo, etc. Ele dá a diretriz das dobras que compõe a anatomia humana e sua forma cânone, que em breve será decalcada.

¹⁴¹ HOFFMANN, 2015, p. 26.

¹⁴² As aulas foram praticadas na cidade de Novo Hamburgo/RS, nas tardes de quinta-feira, de julho a dezembro, do ano de 2019, com a profa. Évora Juliene.



O *toile* se dá pelo tecido posicionado ao corpo e dele vamos extraíndo toda e qualquer folga, não há vazios. Ou há? As marcações anteriores auxiliam na construção da fidelidade da silhueta humana. São as pences que compactam à roupa ao corpo e revelam suas formas



O desenho das dobras está pronto e corpo planejado. A partir daqui podemos recortar, aplicar margens de costura e remontar.



Toile pronto, voltará para o corpo, pois é ele quem dá a diretriz para seguir o manuseio na matéria final. Escolher as matérias do manuseio requer pensar o efeito que se deseja produzir.



A escolha por uma organza cristal, sintética, que revela transparência e um mínimo de estrutura capaz de produzir o efeito translúcido no corpo. Há uma brincadeira com os códigos, que não nega a representação, mas opera com ela. Só agora é que a mágica das dobras começa a acontecer. No primeiro momento, conhecer as proporções foi um modo de treinar o olhar para o corpo.



Na última foto, o registro da autoria expressa por muitas mãos,¹⁴³ nos afetos da aula. No disparo para esta criação, três palavras combinadas, a tríade: vestido-lágrima-vidro, desencadeia o figurino que vestirá um corpo. Nas primeiras duas imagens a técnica de *moulage* revela dobras que não são somente as projetadas. Essa insubordinação se dá por aquilo que vai acontecendo no percurso, à medida que o tecido é dobrado e manuseado. Não se trata de um passo a passo, as etapas se desdobram em muitas outras. Por certo, não será cabível reproduzi-las. O não saber opera maravilhas, que nos deslocam do instituído como certo e errado e nos permitem experimentar, criar e aprender. Um fazer junto, em que: “nada aprendemos com aquele que nos diz: faça como eu. Nossos únicos mestres são aqueles que nos dizem ‘faça comigo’ e que, em vez de nos propor gestos a serem reproduzidos, sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo”.¹⁴⁴ A saia se dispõe de vários retângulos de tecido unidos por costuras elaboradas pelas mãos da aluna Marilene Kelling. A técnica do *tye-tie*, que consistia em torcer e dobrar o tecido, amarrar com barbante, encharcar de tinta aquarelável, revela aquilo que nunca será possível de prever com exatidão. São manchas disformes, que revelam figuras indiscerníveis, tal como no tecido que se dobra e se desdobra, numa pela literalidade do tecido dobrado, mas por aquilo que ele é capaz de revelar.

¹⁴³ A disciplina de *Produção de Eventos de Moda*, do curso de Moda da Universidade FEEVALE foi responsável por organizar o evento *Projeta-me*. Isto incluiu o desenvolvimento do figurino para a comunicação do evento. Nas duas últimas fotos: Bruna Gama, Caroline Dupont, Jéssica Schallenberger, Laura Salim, Luana Polo, Luana Schallenberguer, Maico Willian, Mariane dos Reis, Marilene Kelling e Mayara Goldbeck.

¹⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *Instintos e instituições* (1955). In: DELEUZE, Gilles *A Ilha Deserta e outros textos*. 2ª reimp. Org. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006p. 48.

PANO tecido véu PLANO

Se a Antiguidade Clássica nos apresentou com inúmeras variações de drapeado em sua indumentária, as dobras dos panos nos desafiam e se desdobram conceitualmente em recriações do passado, jamais cristalizadas. Oferece-nos uma perspectiva original do tempo, um fulgor do pano revelado no detalhe: “efeito de pano: um quase-trauma que destaca o figural como não identificável”.¹⁴⁵ Assim Didi-Huberman descreve o efeito pictórico de *A Obra Prima Desconhecida* de Honoré de Balzac, ao dedicar-se à perfeição (platônica) da pintura. O pano, o véu,¹⁴⁶ os tecidos frouxos no corpo se delineiam ao longo da história, como um elemento figurativo, um adorno, um detalhe de analogias sexuais do corpo feminino vaporoso.

Segundo Didi-Huberman, “Pano, s.m. significava outrora a extensão de um corpo em altura e largura”. [...] acredita que a palavra venha página, “que significa essa mesma extensão”. Sabe-se, porém, que a etimologia é *pannus*, isto é, *o retalho de um plano*. A palavra teve, antes de tudo, de se dividir entre tecido e muro: farrapo, trapo, pedaço de pano ou de uma veste, peça tira. É em francês que aparece, por volta de 1150, o paradigma do muro. A palavra se bifurca em seguida entre plano e volume. “Pano diz-se também dos corpos que possuem muitos ângulos e diversas faces” [...]. Donde aquela outra e exemplar disjunção, entre a ideia do diante e a ideia do dentro. Diz-se “o pano do seu vestido”.¹⁴⁷

Muito antes disso, dentre as obras-primas da Renascença Florentina, o *Nascimento de Vênus*, pintado em 1483 por Sandro Boticelli, revela a ninfa, mas não só isso. Didi-Huberman se detém em analisar no capítulo *Da ninfa e sua queda*, ou ainda, os panos em queda que se repetem numa série de obras renascentistas e que revelam jovens seminuas, de feição.... Sobre esta análise pontua:

¹⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada: A obra prima desconhecida de Honore de Balzac*. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012. p. 105.

¹⁴⁶ "O uso do véu não pode ser destacado do contexto de opressão que cerca a mulher muçulmana, que não tem o direito nem de sair à rua desacompanhada. O véu atrapalha a prática de esportes, o desenvolvimento físico, o bem-estar corporal, a locomoção, enfraquece os cabelos, impede o exercício de determinadas profissões, enfim, viola direitos da cidadania universalmente reconhecidos. Talvez fosse razoável usá-lo na Idade Média, nos primórdios do Islã. Atualmente, é um empecilho injustificável. A religião muçulmana, como de resto todas as religiões, precisa adaptar-se à evolução da posição da mulher na sociedade." Este fragmento disponível numa reportagem de 2004 da Folha Online, e escrito por Luiza Nagib Eluf toca num ponto que a tese não trata e nunca intencionou tratar. O véu ao longo da história assume nuances que remontam os tempos bíblicos, cujas vestes eram estes panos envoltos nos corpos.

¹⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 56.

Toda esta evolução não faz senão confirmar o papel reconhecido por Warburg aos planejamentos como “ferramenta patética”: os tecidos aparecem muitas vezes, sobretudo nos quadros do renascimento, onde a nudez e o tátil são colocados em cena – como “superfícies sensíveis”, os campos dinamórficos da figuração como um todo.¹⁴⁸

O conceito de dinamograma é mencionado na dissertação *Educada a suportar: um atlas ao corpo-cariátide*, de Debora Balzan Fleck e seus estudos warburgianos trata do corpo submisso das mulheres, educadas a suportar o trabalho servil. No seu estudo, ela menciona a sobrevivência das imagens renascentistas, produzidas ao longo da história, pois se repetem como fantasmas, “seja nos drapeados, nas vestes das ninfas, ou nos detalhes de seus gestos...”.¹⁴⁹ Com estudos de Aby Warburg, as imagens são fórmulas patéticas, cujas multiplicidades e sobreposições que não mais se referem a um período em específico da história, mas são fantasmas que “assombram o nosso ato de ver”.¹⁵⁰

No final do século XVIII, o rompimento com o uso das roupas extravagantes pelas mulheres, deu-se com um enorme alvoroço. James Laver relata no livro *A roupa e a moda: uma história concisa*, que por volta de 1790, *painers*, anquinhas e espartilhos, tidos como roupas extravagantes que impediam as mulheres de se locomoverem livremente, foram substituídos por uma peça denominada *robe en chemise*. Esta peça, que lembrava uma camisola, igualmente era considerada extravagante pelo excesso de liberdade concedido a mulher. A pintura *Madame Recamier, de François Gerard* (Figura 18), mostra os panejamentos¹⁵¹ do visual à la grega. Tratava-se de:

Um vestido branco de cintura alta, de musselina, cambraia ou morim até os pés e, às vezes, tão transparente que era preciso usar malhas brancas ou cor-de-rosa por baixo. As vezes o tecido era umedecido para colar ao corpo imitando as pregas das roupas gregas representadas em estatuas antigas mulheres por volta de 1800.¹⁵²

Este traje, embora fosse herança da moda campestre inglesa, era aceito também na França, em virtude de haver “muito entusiasmo por tudo que fosse inglês”.¹⁵³ Seu estilo, conhecido como *antique* muito usado pelas novas mulheres republicanas, se

¹⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: Essai sur le drape tombe*. Paris: Gallimard, 2002. p. 50

¹⁴⁹ FLECK, Debora Balzac. *Educada a suportar: um atlas ao corpo cariátide*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2019. p.55.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.67.

¹⁵¹ O planejamento é o termo utilizado para designar a representação artística do vestuário nas artes figurativas, quando este vestuário se acomoda no corpo produzindo pregas, semelhantes às pregas das esculturas clássicas gregas. Os panos úmidos, visto na escultura de Fídias, foram imitados na pintura e na escultura medievais e no classicismo.

¹⁵² LAVER, 2003, p. 152.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 149.

estendeu de 1789 até meados de 1820, quando a silhueta feminina voltou a impor seu rigor e atar os corpos, mais uma vez, aos espartilhos, para ao final do século afrouxar-se novamente, já sob influência do simbolismo.

Figura 18: Madame Récamier, de François Gerard, 1802.



Fonte: LAVER, 2003, p. 154.

A pele da jovem, que se misturava às sedas, era o estofado misto da sua própria carne, era a vibração das dobras, no jogo perigoso com o qual o corpo tende, ora revelar, ora esconder, e “a animar as musselinas, as gazes, estender a estética física até a vida da vestimenta. [...] São etapas lentas, deve-se repetir: a beleza dos contornos se deixa antes adivinhar do que se afirmar, persegue insensivelmente os limites da vestimenta”.¹⁵⁴

Nos budoares da elite parisiense, o drapeado do vestido, ilustrado em gravuras de moda de 1840, exhibe uma silhueta fluida e manejável, sem bolso ou sem costura facilitando o ato de se vestir por meio do “enlaçamento e desenlaçamento de uma senhora

¹⁵⁴ VIGARELLO, Georges. *História da Beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p.117.

‘por ela própria’”.¹⁵⁵ Isso envolve também as revoluções sociais e o abolicionismo — cada vez menos aias e amas para vestir as fidalgas. A leitura que se faz desse acontecimento é como o ápice da independência, da impostura e da rebeldia feminina, que perturbava os espíritos conservadores da época, a exemplo da princesa de Orange, Frederica da Prússia: “é horrível para as pessoas feias, desengonçadas ou velhas, e excessivamente indecente para as mais jovens”.¹⁵⁶

Se por um lado *painers*, anquinhas e espartilhos eram vistos como roupas extravagantes, as quais impediam as mulheres de vaguear; as *chemises* eram roupas extravagantes por oferecerem a mulher desta época um excesso de liberdade altamente perigoso. No entanto, a moral que o vestuário assume, diante deste paradoxo, atravessa as relações de poder, vão além dos aspectos culturais normatizados e passam também por um processo de exteriorização de si e da produção de modos de vida.

Dito isso, pelos olhos de Eugène Delacroix, ao pintar a Revolução Francesa na obra intitulada *A Liberdade guiando o povo* (Figura 19) mostra na representação da liberdade, a figura feminina usando um vestido que revela parte dos seios. Inferimos que o vestido usado pela mulher que carrega a bandeira e o fuzil, mostra o prelúdio simbolista da retomada da vestimenta grega,¹⁵⁷ sugerindo a expressão “ricamente despidas”,¹⁵⁸ que assim eram nomeadas por utilizarem os tecidos cada vez mais vaporosos e com o decote cada vez mais acentuado.

¹⁵⁵ VIGARELLO, 2006, p.119.

¹⁵⁶ BOUCHER, 2012, p. 318.

¹⁵⁷ Ao descrever os conflitos da Revolução Francesa, Patrice Bollon em meios as questões políticas mostra os modos de se vestir da época, que inclusive anteciparam, a moda que se instaurou posteriormente “E naquele inverno, o mais rigoroso do século [...] a Cabarrus lançou uma nova moda extravagante, que imediatamente provocou furor entre as *merveilleuses*, as companheiras dos nossos *muscadins*: a moda, inspirada na Grécia e em Roma, dos vestidos – em tubo sem mangas, em musseline ou gaze transparente, que mostrava generosamente os colos e as costas” (BOLLON, 1993, p. 30-31).

¹⁵⁸ BOLLON, 1993, p.31.

Figura 19: A Liberdade Guiando o povo, 1830 – Eugène Delacroix



Fonte: <https://www.eugenedelacroix.org/the-complete-works.html>

O século XIX foi operando entre um afrouxamento e uma amarração no uso das roupas à medida que as décadas foram avançando. Por volta de 1856, o uso das crinolinas de armação retornou, juntamente com os espartilhos. Dentro do contexto decadentista do século XIX, que submetia a sociedade a estruturas bastante rígidas, regulando o conjunto de normas e a conduta a partir dos parâmetros morais da burguesia, ocorreram movimentos que colocaram em prática a liberação dos costumes da época: “o dandismo foi uma linha que escapou às estruturas mais estratificadas em termos de crenças e comportamentos morais do século XIX”.¹⁵⁹

Junto desse acontecimento, o simbolismo pré-rafaelita ilustrou o feminino diabólico por intermédio das *femmes fatales*¹⁶⁰ e mulheres livres do simbolismo, a versão

¹⁵⁹ ZORDAN; HOFFMANN, 2019, p. 533.

¹⁶⁰ O arquétipo da *femme fatale*, mulher fatal, trata da figura diabólica da mulher. A mulher que mata, a cortesã despida de moralidade. Estas personas sexuais são apontadas por Camille Paglia como a mulher-vampiro, ou *vamp*: “O poder de fascinar da vampira deriva da legendária capacidade da serpente de imobilizar sua presa fixando os olhos nela. O medo que paralisa o animal e o que paralisa a pessoa sob o olhar do vampiro são o mesmo. Uma emanção da cruel hierarquia da biologia” (PAGLIA, 1992, 316).

da esfinge¹⁶¹ grega. Dentro dos ideais estéticos do século XIX, figuras emergem para exemplificar o “símbolo da feminilidade pervertida”.¹⁶² Dentre elas, a figura bíblica de *Lilith*,¹⁶³ *Salomé*¹⁶⁴ de Oscar Wilde (1854-1900) e as bacantes do poema *A morte de Orfeu*, de Olavo Bilac (1865-1918), trazem o retrato do tipo de mulher fatal romântica, porém dominadora e com papel erótico estabelecido: “gênios maus, monstros alados, de corpo de ave, cabeça de mulher, garras aceradas, odor infecto, elas atormentam as almas com perversidades incessantes”; o trecho que faz referência as harpias, descreve que estas “simbolizam as paixões viciosas, tanto os tormentos obsedantes que o desejo faz sofrer quanto os remorsos que se seguem a satisfação”.¹⁶⁵ Essas figuras femininas que dialogam ao longo da história com divindades, imagens sincréticas e pagãs, se articulam ao projeto de pesquisa *Essa Senhora*,¹⁶⁶ de Paola Zordan, e revelam "o mítico como aparelhamento do juízo moral exercido sobre o corpo, esse sempre suscetível aos discursos em torno de sua imagem".¹⁶⁷

Ainda dentro do contexto do simbolismo pré-rafaelita, podemos apontar o traje racional,¹⁶⁸ uma moda mais solta, livre dos espartilhos que colocavam em risco a saúde

¹⁶¹ Esfinge – Figura metade homem, metade animal, com o corpo de leão e a cabeça de um rei ou (raramente) de uma rainha; antigo símbolo ligado aos soberanos. Para os egípcios, era quase sempre a representação do faraó ou, às vezes, do deus solar na qualidade de poder protetor de forças inabaláveis. Para os fenícios, hititas e assírios, era representada como um leão ou um touro alado com cabeça de homem. Para os gregos, era quase sempre feminina e alada, sendo em sua origem um ser enigmático e geralmente cruel, a que se relacionam ainda hoje várias expressões da nossa linguagem corrente. Em épocas mais recentes, por exemplo, na arte simbolista da virada do século XIX para o XX, via-se a esfinge frequentemente como símbolo da mulher enigmática ou da *femme fatale* (LEXIKON, 1990, p. 86).

¹⁶² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de Símbolos*. 10ª ed. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 390.

¹⁶³ “Lilith, ora Deusa, ora demônio, ora tentadora, ora assassina, ora noiva de Satã, ora a esposa de Deus, sempre em chamas nos portões do Paraíso” (KOLTUV, 2017, p.38). As imagens de humilhação e diminuição que remetem a figura feminina, certamente, em boa parte se remetem a figura de Lilith, tendo em vista que ela está presente nas mitologias suméria, babilônica, assíria, canãica, persa, hebraica, árabe e teutônica. Lilith é o oposto da virgem Maria, que é vista como um arquétipo da grande mãe, pois está ligada à Terra, as coisas mundanas e sua sexualidade pertence a si própria. Figuras como a de Lilith se relacionam com a de Salomé no transcorrer da história.

¹⁶⁴ Salomé, de Oscar Wild, remonta o mito bíblico. No mito a dançarina encanta Herodes e pede a cabeça de João de Batista, que é decapitado e servido em uma bandeja. No romance de Oscar Wild, mito e literatura se misturam, mas o fato é que a figura da mulher simbolista, a mulher trágica, segue sendo elevada a sua monstruosidade, são *vamps*, disfarçadas: “Parece uma princesinha cujos olhos são de âmbar. Através das nuvens de musselina, sorri como uma princesinha” (WILDE, 2002, p.28). Salomé foi uma das figuras femininas mais aclamadas no final do século XIX. Representada no teatro, na literatura, na fotografia e no cinema, a dançarina aparece entre as Mulheres Fatais, pois reúne em si todas as características do feminino perigoso.

¹⁶⁵ CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p.484.

¹⁶⁶ Projeto de pesquisa que aborda as figuras femininas, em especial Vulvas e Virgens Maria, apresentam aspectos icônicos e mitológicos propícios para se pensar como a mulher é vista, sentida e prospectada.

¹⁶⁷ ZORDAN, Paola. *Virgem Senhora Nossa Mãe Paradoxal*. Revista História: Questões e debates, Vol. 65, n.2, p. 239 – 263. Curitiba, 2017. p. 249.

¹⁶⁸ “A roupa vitoriana constitua uma forma de controle social que contribuía para manter as mulheres em papéis dependentes e subservientes. [...] Em 1892-1893, as reformas do vestuário organizaram um

da mulher e impossibilitavam sua liberdade de movimentos. “A roupa vitoriana, constituía uma forma de controle social que contribuía para manter as mulheres em papéis dependentes e subservientes”.¹⁶⁹ Já o traje racional, confortável e alternativo, era usado por um grupo de intelectuais, mulheres atípicas ou marginais e somente se tornaria moda no início do século XX. A mulher livre, em pleno final de século XIX tornara-se uma ameaça à sociedade, pois passaria a ter uma vida mais ativa.

Na performance *Fluxo e Refluxo*, realizada no ano de 2010 e novamente em 2015 (Figuras 20, 21, 22, 23), por meio de um figurino que tentava anular o corpo, com a utilização de uma malha preta que cobria todo o corpo dos pés à cabeça, criamos um modo de mostrar, diante de tantos supostos *kits de perfis padrão*, o quanto a segunda metade do século XX produziu identidades e o quanto as identidades se expressavam no traje, por intermédio da moda jovem nos grupos urbanos. O que podemos observar, por meio da moda, é que a roupa, na maioria das vezes, é capturada pelos códigos embora nem sempre nasça por meio dela (da moda). Ao realizarmos novamente esta mesma performance, o que observamos é que a repetição desses códigos foi impossível de ser produzida. Já não se tratava da produção de territórios, mas de estranhamentos produzidos pela plasticidade.

Ao discutir a rostidade (conceito que trataremos mais adiante) que se estendia por todo corpo coberto, encontrou-se um meio assignificante, muro branco, cuja superfície de inscrição se efetuava em todo o corpo. A performance criticava a padronização de comportamentos em formas pré-moldadas, ou *kits* de identidade oferecidos pela moda vigente, em uma instituição normalizante e moralizante, cuja engrenagem se define pelo sentimento de pertencimento.

‘Simpósio sobre vestuário’, no qual apresentaram três modelos de trajes básico que incluíam saia-calça ou calça” [...] os movimentos por reformas no vestuário tiveram menos destaque na Inglaterra e Na França. Em 1881, a Sociedade pela Reforma Racional (Rational Dress Society) foi fundada na Inglaterra para promover o uso de saia-calça na altura dos joelhos. Na França, a reforma do vestuário não existiu até 1887, quando se formou uma sociedade com o objetivo de eliminar o espartilho. A partir do início do século XIX, a calça foi proibida por lei na França; para usá-la era necessária uma autorização especial da polícia. Essa legislação restritiva foi uma reação ao comportamento das feministas francesas que haviam usado calças como parte de seus trajes de montaria durante a revolução. Seu vestuário e visão política eram considerados inaceitáveis pelos homens que exerciam o poder.” As mulheres que usavam calças no século XIX eram consideradas marginais.

¹⁶⁹ CRANE, Diana. *A roupa e seu papel social: roupa, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Editora Senac, 2006. p. 229.

Figuras 20-21-22-23: performance *fluxo e refluxo*, FACED/UFRGS, 2015.



Fonte: Acervo pessoal

Eis que, no entanto, o grau zero não cabe na identidade. O neutro de pouco valor para os estudos da moda, nos arremete para o fora da moda, devir menor daquilo que poucoorna, que pouco valor tem. Pela falta de adereço, do detalhe, da distinção. *Status* ordinário, fora da moda, da estrutura, das estratificações, encontramos um movimento menor, não instaurado, forças que se movem por volição. Fora daquilo que a cultura

estabeleceu, não se assenta em território algum. Pensamento nômade que no tecido encontra a sua conversão em grau zero do figurino, matéria em fluxo, “roupa de sensação”.¹⁷⁰ A matéria como expressão das formas que, na cena da performance, extrai os códigos da Terra e por meio dos devires da natureza, esboça figuras.

[Elsa-Dada]

A baronesa Elsa Von Freytag-Loringoven (1874-1927) é um exemplo de mulher fora dos padrões, fazendo parte do movimento dadaísta no início do século XX. Embora não fosse ligada ao circuito da moda, podemos inferir que seu movimento antiarte, por meio do *ready-made*, poderia ser também considerado um movimento antimoda, além de ser uma das únicas artistas da época a se preocupar com o seu vestuário (Figuras 24 e 25).

Isso se deu justamente pelo modo como tornava o seu corpo um cenário ambulante: “Meias pintadas à mão, brincos feitos de colher de chá, objetos achados na sarjeta e latas de tomate...”.¹⁷¹ De acordo com Glusberg,¹⁷² Elsa considerava seu corpo uma obra de arte, sempre em mutação, ao acoplar a ele objetos diversos que encontrava por onde transitava. Era por meio desses comportamentos que expressava sua oposição às ideias vigentes na época.

Viveu na *Belle Époque* e, por isso, trata-se de uma mulher à frente do seu tempo. Polonesa de nascimento, filha de pai militar e autoritário, mãe submissa e pianista, sua obra refletia sua vida. Especula-se que é dela a autoria da *Fonte*, ícone do dadaísmo, atribuída a Marcel Duchamp. No livro biográfico da artista *Baroness Elsa: gender, dada, and everyday, modernity*, a autora Irene Gammel descreve que a artista teve um *affair* com Duchamp e especula-se que ela o presenteou com a fonte. Na carta que Duchamp escreve a sua irmã Suzanne, em 1917, ele relata: “Uma amiga com o pseudônimo masculino de Richard Mutt enviou, como escultura, um mictório de porcelana para a exposição dos Independentes”.¹⁷³ Ainda conforme relata a autora R. Mutt, cuja assinatura está aparente na fonte, ou *Mutt.R*, cuja pronúncia é *mother*, faz alusão à “mãe do dadaísmo”.

¹⁷⁰ Conceito desenvolvido junto a dissertação de mestrado, intitulada *Pinturas de si: Moda e artesanaria da existência*.

¹⁷¹ HENKEL, 2018, p. 23.

¹⁷² GLUSBERG, 2013.

¹⁷³ GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: gender, dada, and everyday, modernity*. Cambridge: MIT Press, 2003.

Figura 24 e 25: Baronesa Elsa von Freytag-Loringoven, 1915.



Fonte: GAMEL, 2003, p. 8

O espírito dada era essencialmente uma reação ao racionalismo burguês da época. A cultura burguesa foi desafiada em muitos momentos na história, ao ser questionada pela utilidade das coisas, sejam elas o vestuário, a arte, a literatura etc. A roupagem extravagante dos revolucionários opera um dilaceramento da consciência burguesa, no qual, ao desafiar a sociedade conservadora e recusar os padrões de determinadas épocas, também lhe atribui novos valores.

Diante de corpos marginais, a baronesa foi disparo para a performance *8M-Inadequada*, do dia 08/03/2017, durante a marcha pelas mulheres no centro da cidade de Porto Alegre. A ação toca de modo excêntrico na imagem feminina inadequada e cruza os discursos dessas referências, por meio de máscaras que intervêm de várias maneiras no *ser mulher*. Somada a esta referência, a passagem bíblica de Timóteo 2:9-10 nos diz: “Que do mesmo modo as mulheres se ataviem em traje honesto, com pudor e modéstia, não com tranças, ou com ouro, ou pérolas, ou vestidos preciosos, mas (como “convém” a mulheres que fazem profissão de servir a Deus) com boas obras”.

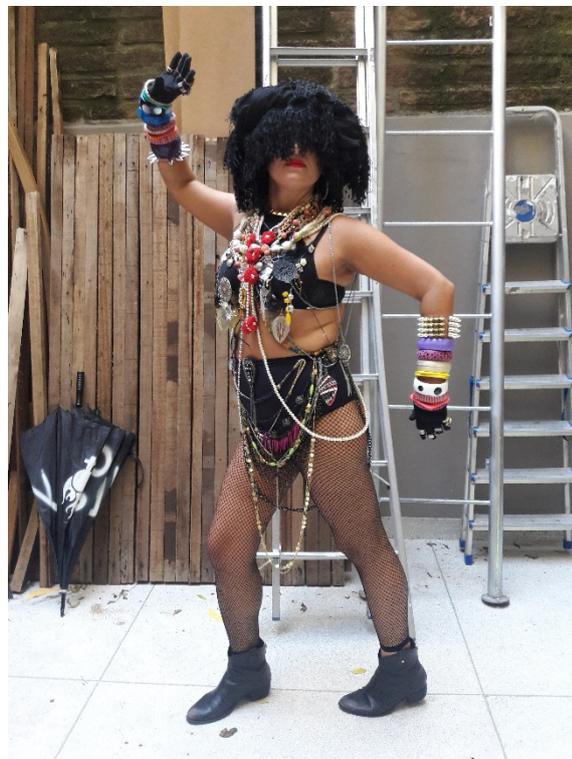
A performance traz a representação daquilo que fora censurado e posto como inadequado. O excesso de acessórios — aproximadamente seis quilos (Figuras 27 e 28) — acoplados ao corpo, durante uma marcha com duração de mais de 1h, é o próprio paradoxo do mecanismo de controle, que censura a mulher espalhafatosa pelos seus excessos, mas que em outra época oferece esses mesmos excessos à mulher, como

estratégia de contenção do corpo feminino. Em ambos os casos, uma mulher que suporta servir?

8M-inadequada é uma ironia contra aquilo que pretende determinar o corpo enquanto sagrado ou profano e ameaça o direito da mulher sobre o seu próprio. Intencionalmente quer traduzir pela imagem o exagero bíblico denunciado em Timóteo. A ascese cristã e a culpabilidade do corpo são substituídas por uma liberação e comicidade desse corpo, que beira à bufonaria. Aqui o enfoque não é a sexualização do corpo que, inclusive, pode ser observada nas poses e feições do rosto. Mas um corpo cômico, cujo figurino é exagerado com o intuito de tornar este corpo grotesco e vulgar ao invés de servir.

A moda é a herdeira profana da veste. Paradoxalmente, o corpo que veste o excesso de códigos, com a intenção de mostrar este excesso, mostra também que quase não há mais nada a ser revelado. Embora vestido, a aparência deste corpo é inadequada, fora de moda, cuja máscara cria uma aproximação e um distanciamento com aquela que realiza.

Figura 26-27: Preparação para performance 8M-inadequada, Galeria Península, 2017.



Fonte: Acervo pessoal, foto de Dani Emilia.

Os corpos sofrem a época em que vivem e estão subordinados a padrões, suas desordens são descritas de acordo com a vigência de saberes típicos do contexto no qual estão inseridos. Os regimes de visibilidade e invisibilidade feminina, muito motivados pelo sistema mercadológico existente, frequentemente tentam determinar o lugar que cada mulher deve ocupar, como se houvesse um lugar definido. A baronesa se apresenta como o prelúdio do movimento punk — *do it yourself* —, 60 anos antes do *punk* ser a efervescência cultural da década de 1970 e fez da sua aparência a expressão do seu modo de viver.

[Loïe Fuller, inesgotável de si mesma]

Loïe Fuller (1862-1928) foi uma pioneira da dança moderna na França, no século XIX, tendo inspirado bailarinas como Isadora Duncan. Sua dança frenética, em meio à sociedade burguesa e conservadora era um legítimo exercício de invenção, “uma embriaguez de arte e, simultâneo um feito industrial”.¹⁷⁴

A obra *Dança Serpentina*, de Loïe Fuller, concedeu à bailarina moderna notoriedade mundial e, claramente, criou mundos alternativos, não só no universo da dança, mas da performance e do cinema, ao fazer uso do traje de cena como elemento fundamental para compor a sua dança (Figura 28), a partir dos movimentos e formas produzidas pelo tecido sobreposto ao corpo rodopiante. São metros de tecido que produzem formas curvilíneas e fluidas, lembrando os motivos decorativos do movimento estético presente na época, o *Art Nouveau*. Um figurino simples e paradoxalmente feito de pormenores.

¹⁷⁴ MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no teatro*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Autêntica: Belo Horizonte, 2010. p. 49.

Figura 28 - Loïe Fuller



Fonte: <https://www.filmlinc.org/events/obsessed-with-light-the-genius-of-loie-fuller/>

Para o público francês da década de 1890, que via Fuller como grande celebridade, seu figurino era como gigantescos lírios ou borboletas, cobrindo a extensão do seu corpo e se expandindo em um ritmo frenético. Mas, nem sempre foi assim. Antes disso, a bailarina passou os primeiros anos vestindo inúmeros trajes de época e se apresentando em tramas inusitadas com os elaborados cenários e adereços típicos do *Cabaré Vaudeville*.

Hoje, seu figurino cumpre também o papel de cenário: “meu vestido era tão longo que eu pisava com frequência em cima dele, e segurava-o instintivamente com as duas mãos e levantava os braços no ar, enquanto continuava a flutuar pelo palco como um espírito alado”.¹⁷⁵

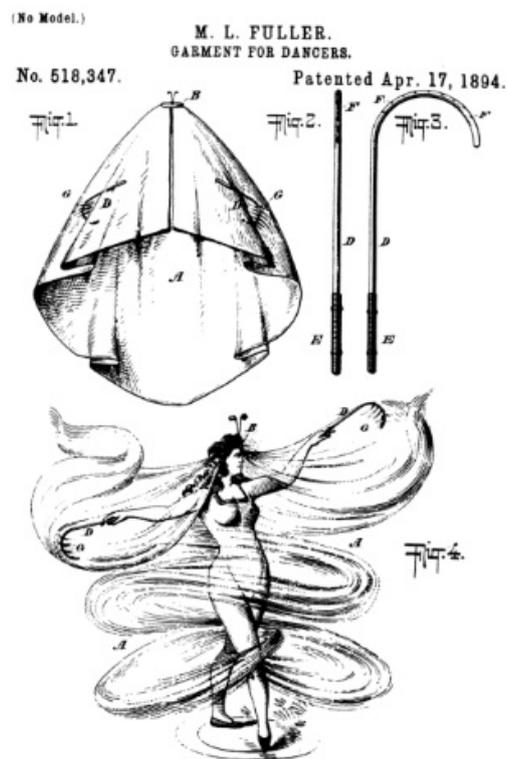
O traje é tão modesto que a Srta. Fuller precisa correr o tempo todo o mais rápido possível, além de manter os braços em movimento rápido ao mesmo tempo, para manter o volumoso vestido sob controle. As varinhas usadas neste vestido são muito longas e no final da dança ela forma uma figura colossal de lírio branco.¹⁷⁶

¹⁷⁵ FULLER, Loïe. Org. PAULO, Mãe; FREY, Tales. *Quinze anos da minha vida*. Tradução de Fernando L. Costa. Performatus: Inhumas - GO, 2019. p. 38.

¹⁷⁶ GARELICK, Rhonda K. *Electric Salome: Loïe Fuller's Performance of Modernism*. Princeton University Press: New Jersey, 2007. p. 40.

A partir da sua residência em Londres, no teatro *Gaiety Players*, suas inspirações coreográficas foram sendo aprimoradas, como a escolha da textura dos tecidos mais leves para garantir o movimento e a ocupação do espaço e o uso das varas de bambu ou alumínio para sustentação do traje (Figura 29). No entanto, ela dançou com uma graça sublime, o corpo apenas coberto por um levíssimo traje grego e, detalhe singular, com os pés descalços. “Através dela, viu-se renascer as antigas danças das tragédias. Viu-se ressurgir os ritmos egípcios, hindus e gregos”.¹⁷⁷

Figura 29 - Loïe Fuller – desenho do traje de cena com varinhas.



Fonte: GARELICK, p. 41, 2007.

¹⁷⁷ FULLER, 2019, p. 167.

Sua obra tornou-se uma intensificação da sua vida. O século XIX repetidamente trouxe este rigor aos seus artistas nas mais diferentes áreas. Fuller reinventou a si mesma neste processo de experimentar o próprio corpo. Não apenas refez o corpo, mas também criou um outro saber, descentralizado e paradoxal e menos afeito aos padrões.¹⁷⁸ Ao invés de reproduzir modos de viver padronizados, impulsionou e viveu sua própria existência, com suas decidas ao inferno e suas coroações.

[Martha Graham, corpo fractal]

Martha Graham (1894-1991), foi uma bailarina considerada uma das principais referências da dança moderna norte-americana. Coreógrafa e criadora da sua própria técnica, de modo semelhante a Loïe Fuller, também foi subjetivada pelo orientalismo. O espetáculo intitulado *Lamentation*, que estreou em Nova Iorque em 1930, é tomado para reflexão do figurino ou traje de cena, mais especificadamente o que, nesta tese, se pensa como *grau zero* do figurino.

A bailarina proporciona um encontro poético e mítico, no qual figurino e coreografia estabelecem a grande harmonia que, de modo semelhante a Loïe Fuller, não se limita a traduzir as dobras do corpo, mas transborda em todas as direções, numa geometria harmônica e fractal. Uma aventura metafísica, “para exprimir a intensidade de uma força espiritual que se exerce sobre o corpo, seja para revertê-lo, seja para restabelecê-lo ou para elevá-lo, mas sempre para revolvê-lo e moldar seu interior”.¹⁷⁹ O corpo finito assegura a autonomia das dobras materiais ao infinito, comprovando que estas forças derivativas não são exclusivas do Barroco, mas de todos os tempos.

Em *Lamentation* (Figura 30), a inspiração principal foi retirada da passagem bíblica, onde no antigo testamento, no Livro das Lamentações relata o luto: “Como está sentada solitária a cidade que estava cheia de gente! Como ela ficou viúva”, personificando a figura feminina universal em luto, através da coreografia. Os movimentos do corpo dela são, portanto, utilizados para evidenciar essa condição de luto, não de forma estereotipada, mas dramatizada também pelo tecido de malha que envolvia o corpo.

¹⁷⁸ Aqui os padrões sugeridos é a própria estrutura do balé existente até então.

¹⁷⁹ DELEUZE, 2011a, p. 209.

Figura 30 - Lamentation, Marta Graham (1930)



Fonte: <http://www.marthagraham.org/>

O traje de cena utilizado pela bailarina é um tubo de malha roxo, que a partir da sua coreografia compõe a tríade: movimento-emoção-expressão, inclusive, incluindo técnicas de Yoga em sua prática poética. O que veste o corpo da bailarina nos impulsiona a pensar o paradigma do corpo e do figurino na cena, que se integram e se tornam uma coisa só, por justaposição, e problematizam a figurino como materialidade e o corpo na dança e o quanto este figurino é parte do processo de criação.

Ao alongar o corpo, a bailarina usou o corpo para criar figuras arquitetônicas, ora angulares, ora mais fluidas, alterando e transformando seu corpo em um pássaro, uma aranha, uma criatura aquática ou uma espiral que se contorce e gira. Os espectadores percebiam assim os movimentos do corpo — baseados em contrações e relaxamentos — através do tecido e através de gestos que atraíam visualmente a atenção para o interior e para o exterior do corpo. Alguns críticos de dança compararam o figurino de *Lamentation*, de Martha Graham, aos figurinos empregados nas coreografias de Loïe Fuller, *Serpentine*, nas quais ela inflava e desinflava o tecido manipulando as correntes de ar como se fosse uma borboleta.

Embora semelhantes, ambas tocam uma multiplicidade que torna sua produção singular e que a plasticidade foge da representação e recupera, no gesto, o inesperado das formas, em que “as dobras do tecido do vestuário têm alma própria, diretamente vinculada

ao indivíduo que a veste”.¹⁸⁰ Neste caso, entendemos aqui o vestuário como traje de cena e, além disso, como compostos indivisíveis, pois é a composição do movimento, ou seja, a sua maneira de coreografar somada ao traje de cena que resultam numa paisagem que compreende também “dobras imateriais”.¹⁸¹

Um dos seus elementos principais para preparação corporal era o movimento em espiral, que consistia em desenvolver “uma torção completa do torso em um dos sentidos (horário/anti-horário), a partir da pélvis até o topo da cabeça”.¹⁸² Essas maneiras de se dobrar podem ser entendidas aqui como aquilo de Deleuze chamou de “geométral”,¹⁸³ aquilo que é o resultado ou desdobra das figuras, que se descreve por uma família de curvas em repetição contínua, cujas variantes giram em torno de um eixo, neste caso, o próprio corpo da bailarina.

Não há negação da forma, no entanto, utiliza-se a expressão *material-força* para designar matéria em fluxo. A força aqui é a maneira como a própria matéria revela nas suas texturas uma densidade maleável, na qual o corpo cria o figurino e o figurino manifesta o espaço ilimitado de uma pele elástica que se expande no seu limite para logo se contrair novamente. “Nunca a turbulência se produz sozinha e sua espiral segue o modo de constituição fractal”.¹⁸⁴ Segundo a própria bailarina afirmava: “o corpo nunca mente”. Invaginações revelam o dobrar e o dançar como fluxo, logo, a condição da sua manifestação que se dá pela força e pelo movimento, que revelam as suas desdobras.

Com um pouco de atenção, notamos que esses trajes partem de estruturas simples, porém produzem uma estética complexa, que se dispõe em dobras sobre o corpo e suas posturas. Como elemento presente nas performances desenvolvidas para a tese, os drapeados compõem dobras da história e daquilo que cada um carrega em cada recorte de tempo. Por ser um traje polissêmico, constrói sentidos que lhes são próprios dentro e fora da cena, ou seja, no mundo contingente e em uma teatralidade, que se misturam, se confundem.

Este ponto é importante, pois conforme Gilberto Icle nos esclarece, a teatralidade e o teatro são coisas distintas. A teatralidade toca na esfera cotidiana, na “vida

¹⁸⁰ ROMAGNOLO, Sérgio. *A dobra e o vazio: Questões sobre o Barroco e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. p. 13.

¹⁸¹ DELEUZE, 2011a, p. 67.

¹⁸² GONÇALVES, Gabriela de Oliveira. *Os princípios técnicos de Martha Graham como subsídio para o trabalho do ator*. VIII Congresso da ABRACE. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 04.

¹⁸³ Discussão proposta por Gilles Deleuze em *A dobra: Leibniz e o Barroco*.

¹⁸⁴ DELEUZE, 2011a, p. 67.

ordinária”¹⁸⁵ do ser humano que tem uma vontade de transformação. “o cotidiano nada mais é do que um grau de teatralidade do qual o espetáculo teatral é seu extremo”.¹⁸⁶ Ainda no que diz respeito a esse ponto, Barthes explica: “o teatro menos o texto é uma espessura de signos e sensações, percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, luzes que submerge o texto sob a plenitude de uma linguagem exterior”.¹⁸⁷

Oliveira traça uma diferenciação entre teatro e performance que, embora não seja o enfoque desta pesquisa, são aqui mencionados apenas para situar as escolhas que se faz. Embora teatro e performance se aproximem, são coisas distintas. O que é possível compreender é que “o teatro absorve da performance seu quesito performativo, assim como a performance incorpora aspectos de teatralidade em seus pilares”.¹⁸⁸ Deste modo, na performance a ação se compromete com um corpo que apresenta, ao contrário do teatro, que tem como sua premissa a representação mimética do real.

[Estudos icônicos do drapeado em Clérambault]

Ao retomar a tradição e paixão pelos drapeados, ao longo da história, também é documentada no livro *O grito da seda: entre drapeados e costureirinhas: a história de um alienista muito louco*, que apresenta um conjunto de textos sobre doutor Gaëtan Gatian de Clérambault e suas análises sobre os casos de mulheres que tinham uma certa perversão: a paixão pela seda. Somados a isso, Clérambault, que pesquisava as roupas árabes, principalmente no Marrocos, tinha aí a sua paixão: o drapeado árabe, que lhe conferiu um trabalho fotográfico e etnográfico apresentados na obra.

¹⁸⁵ ICLE, Gilberto. Para apresentar a performance à educação. P.11-22. *Educação e Realidade*. Vol. 35, n 2. Porto Alegre: UFRGS, 2010. p. 12.

¹⁸⁶ Ibid., p. 13.

¹⁸⁷ BARTHES, 2003a, p. 41-42.

¹⁸⁸ OLIVEIRA, Cristiane Souza. Do teatro a performance: um lugar de colapso. *Revista Landa*. Vol. 6. N. 01. Florianópolis: UFSC, 2017. p. 38.

Figura 31 - Groupe de femmes drapées, vues de dos dans un jardin, 1918-1919.



Fonte: Foto de Gaétan Gatian de Clérambault (1872-1934).

Da expedição que o médico fez ao Marrocos em 1919, foram quase 40 mil fotos dos trajés tradicionais marroquinos (Figura 31), principalmente o *haik* e o *burnous*. Interessava as variações das dobras, pontos de apoio e como elas evoluíam no corpo. Dentro deste contexto existem locais e determinadas culturas que seguem inatingidas pelas mudanças de influência ocidental. Acerca disso, pode-se citar o exemplo do *chadri*, traje utilizado pelas mulheres, em culturas islâmicas fundamentalistas. “Esse longo traje plissado cobre totalmente o corpo, com apenas uma pequena tela para as mulheres observarem ‘o mundo dos homens’”.¹⁸⁹

No texto *Análítica do drapeado: as fotografias de Clérambault*, Danielle Arnoux o apresenta pela designação de “psiquiatra-fotógrafo” ao exibir suas fotografias de drapeados marroquinos: “de presenças fantasmagóricas, de mortalhas, de erotismo suspeito”.¹⁹⁰ Os drapeados nunca cessaram ao longo da história, visto que eles são

¹⁸⁹ ANAWALT, 2011, p. 151.

¹⁹⁰ CLÉRAMBULT, Gaetan Gatian de; ARNOUX, Danielle; ÁLVAREZ, José María. *O grito da seda: entre drapeados e costureirinhas: a história de um alienista muito louco*. Organização e tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 87.

proporcionados por dobras que podem ser facilmente reconhecidas nas rugas produzidas pelos tecidos, chamados também de “modelo têxtil”. Ou seja, se dão pelo caimento e volume desses tecidos, fabricando dobras: “tal como é sugerido pela matéria vestida: é preciso que o tecido, a vestimenta, libere suas próprias dobras da sua habitual subordinação ao corpo finito”.¹⁹¹ Comparando essas dobras ao vestuário barroco, discutido por Deleuze, o autor o descreve:

Ele é largo, com saias, com ondas infláveis, borbulhantes, envolvendo o corpo com suas dobras autônomas, sempre multiplicáveis, em vez de se limitar a traduzir as dobras do corpo: um sistema renano do tipo canhões, mas também o gibão, o manto flutuante, o enorme colarinho, a camisa transbordante, tudo isso constitui a contribuição barroca por excelência ao século XVII.¹⁹²

O que ocorre, é que suas formas foram se modificando ao longo das civilizações, através dos comportamentos, hábitos e atitudes, projetando mil dobras de vestes e ultrapassado a representação pictórica. Por isso, também se trata de articular a filosofia com “outros domínios de expressão do pensamento barroco, como a ciência, a pintura, a escultura, a literatura e a música”.¹⁹³

Diferente de Clérambault, que na sua analítica introduz um estudo sistemático, a dobra pode ser um modo operatório, maneirista. Portanto, diferente de um método cartesiano, opera de um modo sinuoso, o qual, ao modo de Deleuze, se faz ao traçar uma linha barroca que reúne diferenças que se assemelham. O próprio autor alerta: “não basta haver dobra para haver barroco”.¹⁹⁴ E explica: “No barroco, tudo se dobra ao seu modo: a cor, a luz, o som; o tecido, o mármore, o cobre, o papel; o corpo, a roupa; a água, a terra, o ar.” Neste sentido, dobrar é o próprio modelo de pensamento barroco. Pensamento ornamento, no qual “pensar é dobrar”¹⁹⁵ e dobrar para além da dobra corporal e do tecido é perceber uma dobra que se desenvolve sensivelmente no tempo e pode ser dobrada de muitas de muitas maneiras, e desdobrada a partir de diversas perspectivas. Ou seja:

Não se projeta somente em sua própria moda. Em todos os tempos, em todo lugar, ele projeta mil dobras nas vestes que tendem a reunir seus respectivos portadores, a transbordar suas atitudes, a ultrapassar suas condições corporais...¹⁹⁶

¹⁹¹ DELEUZE, 2011a, p. 207.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 308.

¹⁹⁴ Ibid., p. 309.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ DELEUZE, 2011a, p. 207-208.

Se ultrapassam as condições corporais, liberta-se dos limites, extravasa o sentido original e se multiplica em dobras sobre dobras. Ou seja, nunca o mesmo drapeado, nunca a mesma performance. Trata-se de um corpo constituído temporariamente, móvel e transformável. “A potência criadora barroca exige que a dobra seja infinita, incomensurável, desmesurada, ilimitada; uma curvatura variável capaz de destronar o círculo”.¹⁹⁷ São desmodelagens que permitem desfigurar aquilo que é e logo deixa de ser, para se tornar outra coisa. Nunca uma forma em definitivo, mas uma disjunção da forma, a construção de um corpo micropolítico, que se atualiza nas relações de forças e suas mutações.

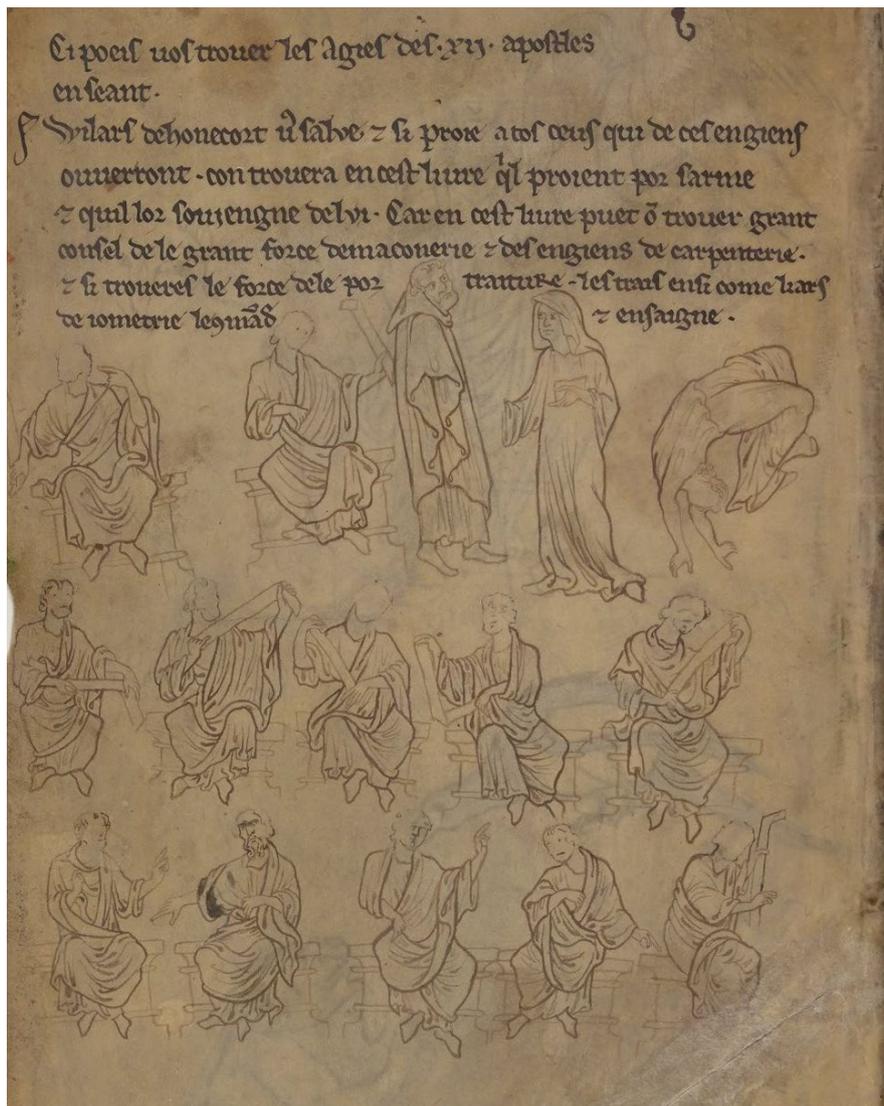
O drapeado arrasta suas dobras em uma cauda que se estende pela história e mostra que sempre esteve presente no vestuário (e na moda), mas não só. Ao drapeado que se confere a dobra (da matéria), que não se restringe a ela. Há um mistério, algo de espiritual no drapeado. Um drapeado é também um labirinto, se faz pelo meio, nem início, nem fim. Volutas envolventes que se dobram e se perdem, numa variação em prol de um corpo flexível, “tecido ou folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos”.¹⁹⁸ As texturas e as formas dadas ao tecido revelam forças plásticas da matéria; um mármore, como expressão da força que se exerce na matéria. Paradoxalmente, essas formas são ao mesmo tempo fluidas e crescem e decrescem à medida que se movimentam.

Somados a estes dados, o caderno de desenhos de *Villard Honnecourt*, artista gótico, nascido na Picardia, nordeste da França, evidencia a sensibilidade geométrica que abrange os estudos arquitetônicos, seu interesse pela anatomia humana e ilustrações de animais. O estilo dos panejamentos ajustados caracteriza a primeira arte gótica (Figura 32). A inflexão produzida pela sua obra, a qual remonta ao século XIII aponta para um Pré-Renascentismo. Rocails e arabescos característicos do estilo Rococó, surgido na França, no século XVII e inspirados nas formas da natureza, são antecipados no traço do artista.

¹⁹⁷ MACHADO, 2009, p. 309.

¹⁹⁸ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 18.

Figura 32 - Livro de rascunhos de Villard Honnecourt.



Fonte: <http://classes.bnf.fr/villard/index.htm> (Biblioteca Nacional da França).

O drapeado é o único elemento que o artista é capaz de transferir, com o mesmo sentido de agilidade e função do original antigo. Villard, como muitos dos artistas que se descrevem geralmente como seguidores de uma tendência classicista, na realidade são capazes de assimilar o movimento e o ritmo da arte antiga num único âmbito; se a alegoria foi o meio verbal para cobrir a nudez vergonhosa do corpo, o panejamento foi o meio visual pelo qual os artistas podiam tomar de empréstimo a arte grega e romana.

Os historiadores da arte medieval passam uma quantidade excessiva de tempo a estudar as pregas das vestes como signos de uma individualidade artística. O

Muldenfaltenstil ou “prega pesada em forma de depressão”,¹⁹⁹ do artista Villard e seus contemporâneos, é interpretada em geral como uma das fórmulas classicamente inspiradas do “estilo 1200”, mas as razões da sua assimilação são complexas. A ação de vestir ajuda a definir as fronteiras e os limites do que é santo. “Um corpo sem limites e barreiras é um corpo perdido no limbo da mera fisicalidade e aberto à penetração”.²⁰⁰

No que tange o “estilo 1200”, ou repetição mecânica da antiguidade, entre a Antiguidade e Bizâncio nomeado *muldenfaltenstil*, trata-se de dobras ou drapeados esculpidos em ouro por um dos maiores ourives medievais, Nicolás Verdum. São o volume e a tridimensionalidade que permitem ao ourives oferecer uma grande variedade de caracteres e expressões, animando as cenas e dando mais vida aos personagens.

A consequência do uso de modelos antigos na arte de Nicolas de Verdun é sentida na figuração da relação entre o corpo e a roupa, resultando em movimentos de dobra mais naturais e identificáveis, bem como na representação de faces.²⁰¹

Deste acúmulo de pontos sensíveis, derivam intensidades e para tal, lançamo-nos em uma outra dimensão informe, pois o estrato histórico, só interessa, portanto, para trazer as dobras suspensas no ar, e mostrar novos estratos inexistentes, uma queda das imagens e dos conceitos para construir outros em outras perspectivas.

O drapeado está na mortalha que reveste o corpo do defunto, nos panejamentos da origem do vestuário em civilizações greco-romanas e bizantinas. Está no vestido languido da ninfa renascentista de *Boticelli*, no classicismo, no barroco, na retomada dos valores gregos no século XIX e nas mulheres simbolistas, e o traje universal de teatro, nas invaginações do figurino da bailarina Loïe Fuller, e no cilindro em expansão, da suposta pele que se estica, no figurino de Marta Graham; nas coleção de moda de *Madelaine Vionnet* (década de 1920) e nos drapeados de *Madame Gress* (década de 1930), nos Parangolés de Hélio Oiticica nos anos 60, nas performances de Forlan, nas tecnologias do vestuário em *Íris Van Harpen*, estilista contemporânea.

As produções do grupo de pesquisa Arcoe (Arte, Corpo, Ensigno) também são empirias da tese, que embora anteriores, repercutem na trajetória de pesquisa. Em 2014, a primeira ação ocorreu no Monumento ao Expedicionário no Parque Farroupilha, em que

¹⁹⁹ CAMILLE, Michael. *El Ídolo Gótico: Ideología, Y creación de imágenes en el arte medieval*. Traducción: Juan José Usabiaga Urkiola. Madrid: Ediciones Akal, 2000, tradução nossa. p. 117.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Ibid.

participantes das mais variadas procedências se amarraram no pedestal da estátua da pátria a fim de problematizar a prisão moral de quem serve a um país a ponto de dedicar sua própria vida a esse ideal. Neste momento, ainda de proto performance, não houve um cuidado com a produção em figurino.

O segundo manifesto, A CORDA NA FORÇA, consistiu em uma escultura performática realizada na Semana da Consciência Negra, junto à Galeria Península, em ação de longa duração, a qual procurou dar ênfase a um território de Porto Alegre onde no passado aconteceram os enforcamentos dos escravos condenados à morte. Conforme as figuras 33 e 34, o figurino em algodão cru envolve todo corpo em dobras têxteis, transformando-os em esculturas.

A'CORDA, A FINAL, retomou a discussão com o intuito de pensar as amarras institucionais em torno das atuais indigências da arte e da cultura, assim como chamar a atenção para as urgências sociais vividas no presente momento. A ação ocorreu junto ao Monumento a Castelo Branco, a fim de destacar os efeitos que determinados governos impingem aos corpos da população. No figurino, a improvisação com roupas pretas, cujo objetivo era anular a identidade dos artistas presentes.

Nas esculturas têxteis, presentes nos figurinos das performances, o fluxo de matéria se faz por dobras e são peles das cenas por vir. Está nos trabalhos de inúmeros escultores, fotógrafos, artistas visuais, figurinistas, anônimos e à medida que a pesquisa vai acontecendo o arquivo de acontecimentos vai se multiplicando através de um modo operatório, de um modo de fazer.

Figura 33 - A Forca,²⁰² Praça do Tambor, Porto Alegre, 2014.



Fonte: Acervo do grupo de pesquisa, registro de Cora Zordan.

²⁰² Participantes da performance: Ana Hoffmann, Anderson Luis de Sousa, Carina Sehn, Andressa Cartegiane e Paola Zordan.

Figura 34 - A Forca, Praça do Tambor, Porto Alegre, 2014.



Fonte: Acervo, grupo de pesquisa, registro de Ricardo Zordan.

O que se faz, nesta tese, não se classifica em termos de teoria e prática. O estudo do figurino em determinados contextos espaço-temporais impossibilita zerar os trajes, mostrando a imanência entre a criação e o estudo de suas referências na busca de um zero possível. Não se trata de fazer tais distinções. Se a história nos oferece graus de estratificação no seu percurso e estes mesmos graus se apresentam em uma suposta proto-história do figurino e estão aqui para localização e demonstração daquilo que é.

PROTO-HISTÓRIA DO FIGURINO

Existe uma história do figurino de performance? Não sabemos. Por isso, trazer uma história do figurino no teatro para pensar questões relacionadas à roupa, à sociedade e a sua função, permite encontrar pistas para se pensar o caráter a-histórico do figurino da performance. Para falarmos de uma história do figurino — quando na verdade não há uma história do figurino — torna-se necessário visitarmos a História da Arte e da indumentária, por meio de obras de arte e manuscritos arqueológicos, assim como a história do teatro (e seu surgimento na Antiguidade Clássica), para compreendermos a função do traje na sua trajetória de transformar artisticamente os corpos.

Confrontar a história do figurino com a história da humanidade é acessar vestígios arqueológicos que, conforme os estudos aqui elencados, não são unânimes em suas fontes. Na medida em que as sociedades se aproximam do presente, características singulares as compõem. Segundo Marco Sabino, no livro *História da Moda*, no mundo todo testemunhos arqueológicos e vestígios literários guardam evidências de representações de papéis sociais em pinturas rupestres da pré-história. Esses grafismos tinham como objetivo perpetuar aspectos da vida cotidiana, ilustrados nas paredes das cavernas, através da contação de histórias que, por meio dos desenhos, dispensava a oralidade.

Desde os primórdios da civilização sabe-se que o ser humano enfeita seu corpo para contemplar aspectos de pudor, proteção ou embelezamento. Decodifica o corpo e ritualiza a vida cotidiana, por meio de “enfeites e adornos corporais, provavelmente usados como símbolos de poder, distinção ou simples prazer estético”.²⁰³ Peles e dentes de animais, couro, fibras, pigmentos, são alguns dos materiais utilizados que retratam costumes de povos e épocas. O uso de máscaras, por exemplo, revela a segunda natureza do ator ou o seu duplo. A máscara, então, pode ser entendida como uma metamorfose da criação, daquilo que se esconde, mas também daquilo que se revela numa cena. No teatro, na Antiguidade Clássica, gregos e romanos potencializavam seus personagens por meio do uso de máscaras. O teatro antigo tem seu início pela tragédia,²⁰⁴ na qual as

²⁰³ SABINO, 2011, p. 13.

²⁰⁴ “A tragédia surgiu do coro trágico e que em sua origem era o coro, nada mais que o coro” (NIETZSCHE, 2011a, p. 57). O coro era “a substância e o extrato da multidão dos espectadores, numa palavra, o “espectador ideal” (Ibid. p. 58). Sendo assim a tragédia não passava de um coro, “o coro trágico dos gregos é necessariamente obrigado a reconhecer, nas personagens em cena, seres que existem materialmente” (Ibid.). Este espectador deveria ter consciência de que estava diante de uma obra de arte e não uma realidade empírica” (Ibid.).

manifestações simbólicas eram tratadas em rituais de homenagem a Dionísio, deus do vinho.

De acordo com François Boucher, no livro *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*, “os atores trágicos usavam, sob suas roupas, enchimentos apropriados, e perucas altas, ou pelos menos cachos e cabelos postiços colados nas máscaras”.²⁰⁵ Por intermédio de rituais sagrados e profanos, encenados em danças primitivas, chamadas ditirambos,²⁰⁶ proclamavam a vida e a morte, entre outros temas em seus festejos. O traje era composto basicamente das túnicas drapeadas “com mangas longas que desciam até os pés, chegando às vezes a comportar uma cauda para as mulheres”.²⁰⁷

As túnicas se diferiam para retratar os gêneros de tragédia e comédia,²⁰⁸ na primeira, túnicas longas e cores como ocre eram usadas para representar a divindade Dionísio; na segunda, túnicas curtas e mais ajustadas, uma perneira de cor avermelhada, lembrava a carne exposta ou uma nudez cômica. Coturnos permitiam que a silhueta dos atores fosse alongada, já que sua distância da plateia exigia de estratégias para que fossem vistos e ouvidos.

Essas túnicas eram ornamentadas com faixas de uma cor bem viva para os personagens felizes e de tom cinza, verde ou azul para os fugitivos infelizes; os personagens de luto vestiam-se de preto. Por cima do quáton, lançava-se uma peça semelhante a um xale, geralmente de cor viva, ou então um manto grosseiro, ou ainda uma pele de cabra.²⁰⁹

Sendo assim, luvas também compuseram sua caracterização, para que sua gestualidade fosse apreciada. Talvez dentro do aparato vestível do teatro grego, o aspecto mais marcante seja a utilização das máscaras. Eram elas que carregavam todo poder de expressão: de horror, sarcasmo, alegria, dor e escondiam a identidade do ator (considerando que, inclusive, os papéis femininos eram encenados por homens). De

²⁰⁵ BOUCHER, 2012, p. 91.

²⁰⁶ “O coro dos sátiros do ditirambo foi ato salvador da arte grega; as crises que descrevemos se esvaíram graças ao mundo intermediário desses companheiros de Dioniso” (NIETZSCHE, 2011a, p. 62). Impossível falar do ditirambo, enquanto dança dionisíaca, sem falar desta multidão de coro de sátiros que eram a multidão dionisíaca. “O sátiro era algo de sublime e divino: assim deveria parecer principalmente ao olhar vidrado, do homem dionisíaco” (Ibid., p. 63). “O coro é o baluarte vivo contra o assalto da realidade, porque ele — coro de sátiros — é uma imagem mais verdadeira, mais real, mais completada existência que o homem civilizado” (Ibid., p. 64). Este homem civilizado o qual o autor se refere é justamente àquela plateia que assistia os espetáculos sentados nos degraus, em semicírculo e por isso o coro de sátiros significa a visão de uma multidão.

²⁰⁷ BOUCHER, 2012, p. 92.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Ibid.

couro, palha ou cortiça, possuíam um orifício na boca, no qual se introduzia um cone que fazia funcionar como um megafone, amplificando a voz do ator. Os personagens encenados eram deuses, deusas, velhos escravos e heróis guerreiros. “Deuses e deusas distinguíam-se por suas insígnias. [...] Aos escravos eram atribuídas vestes de couro e calças colantes, provavelmente para indicar sua origem bárbara”.²¹⁰

Algumas dessas características acompanharam o teatro romano (240 a. C.): uso de máscaras (que se diferiam pela cor: branco para as mulheres — que eram encenadas por homens e marrom para os homens), visto que a cor e os adereços sempre estiveram presentes como fatores simbólicos fundamentais de distinção social. Somados a isso, botas ou coturnos (*kothomoi*) e um cocar alto (*onkos*), complementavam o traje de cena romano, que era composto pela toga envolvida no corpo, indumentária drapeada de uso específico desse período histórico:

Em Roma, na tragédia *praetexta*, cujo tema é tomado na história romana, os atores usavam uma *toga praetexta*; comédia, na *palliata*, cuja cena se passava na Grécia, vestiam o *pallium*; e a *toga uirilís* na *togatta*, de tema itálico.²¹¹

Em contraponto com a sociedade primitiva, neste momento houve o aparecimento do Estado e da divisão de classes, porém, ao longo de séculos, tanto no Egito, Grécia ou Roma antiga, os trajes se mantiveram imutáveis. Sua permanência praticamente absoluta: mesmos gostos, costumes, maneiras de se vestir, persistiram com variações apenas em detalhes. Quando houve uma mudança, foi para logo se cristalizar e se tornar norma estável.

O Império Bizantino, com a queda de Roma, por volta de 600 d. C., sob regência de Justiniano, encontrou meios de influenciar o teatro, por intermédio do espírito religioso. Características advindas dos contrastes com a cultura pagã permanecem no teatro medieval, o qual deriva do rito religioso, ou seja, das missas cristãs. São mantidas por meio do vestuário, várias características da indumentária antiga clássica, sendo esta, principalmente identificada por meio dos drapeados. O que se destaca, porém, no traje de cena dos espetáculos bizantinos, embora siga a mesma linha do vestuário, é a “a suntuosidade e a cor”.²¹² A fusão destes dois elementos, o drapeado e as cores, foi herança do Mediterrâneo e Oriente Próximo.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid.

²¹² Ibid., p.118.

A igreja dispunha de recursos e por intermédio do teatro buscava encantar e arrebatar os fiéis, disseminando ideologias e valores de obediência instituídos por ela. Não faltavam brilhos e cores, em trajes majestosos, que em alguns casos eram os paramentos da própria igreja: “Os papéis mais importantes são atribuídos a clérigos especialmente escolhidos”.²¹³ Ao uso das máscaras eram atribuídas as alegorias do bem (máscara revestida de folhas de ouro) e do mal (máscaras grotescas, monstros e chifres, para representação do demônio) que reforçavam as convenções de uma sociedade normatizada pela igreja.

Deus Pai veste-se como um papa ou um bispo e Jesus, com uma comprida túnica azul; anjos e serafins usam roupas de crianças de coro, e os profetas, trajes de reis; Abel, Caim, José, Lázaro e muitos outros vestem-se como os burgueses da época com capelo, gibão curto ou túnica comprida e folgada.²¹⁴

No final da Idade Média, em meados de 1400, surge um teatro cômico, satírico, marcado por tolices e farsas extravagantes, que se misturam às danças e zombarias. Esse elemento cômico-burlesco desloca o teatro para rua. A farsa do *Mestre Pathelin* é icônica dessa época. Trata-se de um advogado espertalhão que, no período de crise econômica, resolve aplicar um golpe aos comerciantes de tecido para vestir a si e sua mulher. Os figurinos deste período eram trajes cotidianos e Guilhermina, sua esposa, alegava que suas roupas mais pareciam gazes a se deteriorar. Loucos e bufões²¹⁵ usavam a roupa tradicional do período: “... gibão cortado e meias altas, coloridas, amarelas e verdes, para serem facilmente reconhecidos pelos espectadores”.²¹⁶

São os jogos de aparência, cujos artifícios se dão pela decoração corpórea atualizada pela realidade sócio-histórica do momento. A lógica da modernidade aqui começa a desenvolver uma sociedade estruturada, organizada e segmentada, ocorrendo a convergência dos aspectos estéticos e econômicos. A peça do *Mestre Pathelin* refletia a crise econômica e de valores ao mostrar que uma mudança radical no vestuário, que muito embora ainda era composto pelo drapejamento dos tecidos, já havia uma caracterização do trajar moderno. Essa revolução que determina o trajar moderno no século XV, também marcou a invenção da moda e sua difusão por toda Europa Ocidental. As flutuações e a propensão às mudanças se tornavam mais frequentes, em ciclos breves e o retrato visível

²¹³ Ibid., p. 50.

²¹⁴ Ibid., p. 150.

²¹⁵ Ibid., p. 151.

²¹⁶ Ibid.

do tempo que passa, podia ser observado através das mudanças do vestir e consequentemente, nas encenações teatrais.

No decreto de 17 de novembro de 1548, foi proibida a representação de qualquer mistério sagrado, marcando o fim do teatro religioso medieval. Antes disso, no Renascimento, as confrarias religiosas emprestavam seus trajes eclesiásticos para as encenações. Houve situações, nas quais os atores arcavam com os custos do figurino utilizado nas apresentações. Foi nesse período, tendo em vista que o teatro passa a ser parte da corte, que a Rainha Elisabeth I (1558-1603) manda construir o *The Globe*, teatro em homenagem a William Shakespeare (1564-1616), fruto de uma efervescência artística e literária, característica do período. Como a classe dominante da época era a burguesia, esta passa a investir nos artistas e, consequentemente, influenciar no teatro, no balé e na ópera. Ressaltamos que nesse tipo de teatro, a ênfase principal era o figurino bastante suntuoso, refletindo os trajes da época. A categorização de figurino antigo para aquilo que estava fora de época, e de contemporâneo para as modas da época, formaram expressões para organizar e categorizar o uso dos trajes de cena.

Tudo indica que, nos diversos gêneros teatrais anteriores ao Renascimento, nenhum a preocupação de “cor local” ou verdade histórica, afligia atores ou produtores de mistérios ou farsas: a maioria dos personagens usava roupas contemporâneas, independente da época ou ação.²¹⁷

Os figurinos eram compostos, basicamente, por todo aparato vestuário que correspondia à época: saias, vestidos, corpetes, espartilhos para as mulheres e calções acolchoados, gibão e rufo para os homens, resguardadas as variações de cada região da Europa. Em paralelo a estes acontecimentos, surgem os novos tipos que são formações subjetivas que escapam às formas e ao poder. Na *Commedia Dell' Arte*, surge o teatro cômico, de pantomima, originado na Itália e desenvolvido na França de Carlos IX e Henrique III. Os trajes representavam tipos populares das províncias italianas: “o médico vem de Bolonha; o do mercador Pantaleão, de Veneza; o do simplório Arlequim, de Bérnago; e o Brighello, de Nápoles”.²¹⁸ Embora se fizesse uso de máscaras, estas, diferentemente das máscaras gregas, cobriam apenas a metade do rosto. Como exemplo, podemos citar Pantaleão, que trajava calças e coletes vermelhos e sua máscara tinha barbas grisalhas; já Arlequim usava um traje em retalhos e sua máscara era preta; Brighello, nariz pontiagudo, bigode e calças verdes.

²¹⁷ BOUCHER, 2012, p. 151.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 212.

Resistindo ao poder da época e contrapondo o estilo dominante desenvolvido dentro dos castelos, os personagens da *Commedia dell'arte* são o retrato da sociedade moderna. Trata-se de figuras que se opõem aos costumes morais, ora se “infiltrando nos salões da corte aristocrata, ora flanando em meio à multidão”.²¹⁹

Ainda nesse período, na França, Molière, que se dedicou a escrever comédias, defendia o uso de máscaras em cena, bem como o ato de revelar o que estava por trás dela. Despir-se do mascaramento era uma metáfora das vidas cotidianas, em que todos, em alguma medida, ocultavam sua identidade. Atualmente, a máscara pode ser entendida como a possibilidade de sair de si mesmo e alcançar a impessoalidade do *neutro*, que segundo Levy²²⁰ é também a possibilidade de sair do eu, o que com Nietzsche pode ser compreendido como “a própria vida em ação, a vida que troça bastante de si para me fazer sentir que nela há apenas aparência”.²²¹

Foi por meio dos bailes de máscaras que as festas da corte de Henrique II também influenciaram os trajes para teatro. As festas cortesãs garantiram a inventividade dos guarda-roupas. Por intermédio de Luiz XIII o balé da corte e as quadrilhas foram organizados e com Luiz XIV, a partir de 1650, os trajes de representação e cerimônia, incluindo as óperas, foram incluídos e impulsionados devido à afetação que enaltecia o luxo e a extravagância, sob influência da moda francesa, do simbolismo alegórico e da atmosfera heroica.

Todos os memorialistas descrevem os trajes do rei, de brocado de ouro, cobertos de rendas, diamantes, esmeraldas, as fitas cor-de-rosa claro, misturado com ouro, os vestidos de tecido de ouro ou prata, os brilhantes espalhados nos arranjos de fitas das toucas, as caudas imensas que iam de 3 varas (3,30m) para as duquesas a 9 e depois 11 (9,90 m e 12,10m respectivamente) para a rainha.²²²

O brilho, o luxo, as artes decorativas, as maquinarias barrocas compunham os espetáculos de balé, quadrilha e teatro. “A ostentação, o luxo e a procura do raro e do espetacular refletem a vontade de deslumbrar e o desejo de aparecer. Os trajes de festa aproximam-se dos figurinos teatrais”.²²³ Já os figurinos de ópera apresentavam praticamente os mesmos modelos, quase uniformizantes, se não fosse pela variedade “das

²¹⁹ HOFFMANN, 2015, p. 71.

²²⁰ LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2011.

²²¹ NIETZSCHE, 2011, p. 69.

²²² BOUCHER, 2012, p. 250.

²²³ Ibid.

cores, a fantasia dos bordados, as combinações múltiplas, os aviamentos de fitas, franjas, talhados, e borbotões, evitam toda monotonia”.²²⁴

Uma linha histórica nos leva ao século XVIII, quando por volta de 1760, começa a renúncia das modas do momento em detrimento de “mais simplicidade e verdade nos figurinos de ópera”.²²⁵ Entre tentativas e preconceitos, inova-se no rigor das pesquisas e exatidão histórica para figurinos de época. Finalizando o século XIX, com a retomada dos valores gregos, o teatro naturalista²²⁶ e os personagens deixam de ser meras representações de tipos sociais catalogados da época vigente e “substituem o ilusionismo decorativo da tradição pós-romântica por um ilusionismo de significados”.²²⁷ Este é o momento em que se começa a pensar o figurino de acordo com o personagem. Antonin Artaud (1896-1948) e Adolphe Appia (1862-1928) caracterizaram essa renovação, por meio dos espetáculos *Os Cenci* e *Carmen*, de Bizet. Esta retomada dos valores gregos, pode ser observada no teatro de Adolphe Appia, por este ser admirador da beleza e ver no corpo humano um valor especial, para além do físico:

era um instrumento capaz de fazer o homem revelar o que possuía de mais elevado, de mais espiritual. Um artista teria que fazer de seu corpo um instrumento a favor da beleza. [...] A beleza, no entanto, não é esta que estamos acostumados a lidar hoje em dia, de padrões discutíveis pelo vínculo comercial que tem. As artes 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.²²⁸

As referências e aproximações entre Antonin Artaud e Adolphe Appia se dá pela “ausência de excessos” cênicos. Pablo Picasso, por intermédio do cenário projetado para *Antígona* de Sófocles — cujo figurino foi idealizado por Coco Chanel, muito mais dadaísta que surrealista —, traduz seu trabalho por uma natureza poética. A pintura *A tentação de Santo Antonio* de Hieronymus Bosch (1450-1516), na qual “monstros, mulheres nuas, panos vermelhos estão espalhados por toda parte”; e, as pinturas de Paul Klee, já em uma esfera mais mental e de “força sobrenatural” em seus trabalhos.²²⁹

Outro dado importante, que leva Appia a remontar aos valores gregos, são seus figurinos projetados para o coro das carpideiras, de *Orpheus* (1913) e *Fête de Juin* (1914),

²²⁴ Ibid., p. 250.

²²⁵ Ibid., p. 286.

²²⁶ Trajes naturalistas podem ser compreendidos como aqueles trajes que buscam “uma reprodução quase pictórica” (Viana, 2010, p. 150) que vão ao encontro do “senso de liberdade e imaginação” e afirmação poética daquilo que o próprio artista quer construir.

²²⁷ MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004. p.21.

²²⁸ VIANA, Fausto. *Figurino Teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. p. 17.

²²⁹ Ibid., p.152-166.

os quais eram túnicas “simples, branca ou cinza perfeitamente cortada e arrumada — já que o valor de estudo depende da forma desta túnica.”²³⁰ Appia as chamou de “estudo de dobras”, nomeadas de roupas funcionais. Diante disso, a “verdade cênica” se aproximava do cidadão comum, com narrativas contadas de modo que os personagens fossem reais a ponto de fortalecerem o vínculo com o espectador. O figurino, aqui, seguia uma linha que necessitava mantê-lo como elemento que dá vida à cena, mas sem torná-la caricata, como se observava nos séculos anteriores.

[EXERCÍCIO PARA CRIAÇÃO DE FIGURINO]

A aula sobre o traje de cena ao longo da história no teatro oferece *insights* para um porvir. Na aula chamada *Cartas para Traje de cena*, cada grupo de alunos recebe uma carta e a partir dali realiza a sua pesquisa que culmina em uma prática. Dito isso, o exercício prevê a construção de uma estória coletiva, na qual os participantes, por meio de um *brainstorming*, dão vida aos personagens da estória, de acordo com o tempo e espaço e suas características.

A partir de um *mapa mental*, tudo vai se ampliando e produzindo sentido, por meio das interações entre os personagens. Toda matéria vai servindo de substrato para aqueles que irão elaborar o projeto de figurino. Ao ter um esboço de estória, ou sinopse, é possível realizar uma pesquisa de referências, cujos dados e referências coletados auxiliam a caracterização dos personagens.

Trata-se de um exercício sobre criar, fabular, inventar, resolver a questão proposta na aula, de criar o figurino para os personagens em questão e trazer à luz a autoria nas práticas dos alunos.

Sinopse: *Esta é a estória de duas irmãs (13 e 17 anos) que viviam numa floresta, em Londres, entre poções mágicas e sapos falantes, no ano de 1780. Lá elas encontram um sapato perdido e embarcam numa viagem no tempo rumo ao século XXI para devolver o objeto inusitado. Ao encontrarem a proprietária, se deparam com uma drag queen, na cena underground de Londres.*

²³⁰ Ibid., p. 22.

Projeto experimental em traje de cena, criado coletivamente por meio de improvisação, com os elementos disponíveis na aula, realizado pela turma²³¹ de Projeto de Figurino 2019/02, do curso de Moda da Universidade Feevale.

Figuras 35 – 38: Processo de criação de figurinos, 2019.



Fonte: Acervo pessoal

²³¹ Projeto de figurino criado pelas alunas: Amanda Rabelo, Bruna do Amaral, Kelyn Konrath, Luana Guth, Luana Polo, Luiza Schommer, Maristela Veiga.

Figura 38



Fonte: Acervo pessoal

PELES DA CENA

A prosopopeia como figura de linguagem — ou figura de pensamento — é um recurso estético responsável por avivar e animar os textos literários. Aqui, tomamos tal figura de empréstimo da literatura para pensar a roupa e o figurino, que justapostos ao corpo atuam com esta mesma função. O figurino, ao animar o corpo com a roupa, caracteriza, contextualiza, integra, provoca e emociona. “É o instrumento ritual fundamental para realização cênica”,²³² é a roupa incorporada a uma narrativa. No entanto, independentemente de estar na cena ou não, a roupa se torna extensão do corpo, seja nas práticas discursivas cotidianas, seja nas artes das representações. Como uma metamorfose, de formas e cores representativas de um corpo que está em movimento, se desloca em um espaço tridimensional e em um ritmo que, devidamente regulado, deve ter o rigor e a unidade de um movimento musical. Assim, o traje deixa de ser um disfarce e torna-se elemento essencial do movimento dramático.

Os *de(signos)* nesta área são muitos: figurino, traje de cena,²³³ “segunda pele do ator”,²³⁴ “design de aparência”,²³⁵ “objeto sensível”,²³⁶ “vestíveis em fluxo” como um modo de “designar o que se veste em cena (figurino e objetos) elaborado de modo implicado ao corpo e ao movimento”.²³⁷ O traje de cena é um dos sinais visíveis do teatro, cuja “função é específica: contribuir para elaboração da personagem pelo ator”,²³⁸ tal como Rosane Muniz no livro *Vestindo os Nus: o figurino em cena*, afirma. É real e irreal: real pela relação que tem com a roupa de uma determinada época, o conjunto de características destes personagens, o núcleo social ao qual pertencem; e irreal pela carga de significados que o acompanham, tratando assim a vestimenta como um código, com o

²³² HOFFMANN, Ana. Fiapos, retalhos (e sobras) para possíveis entrelaçamentos entre figurino e moda na construção dos corpos performáticos contemporâneos. In: Traje de cena: diário de pesquisadores. (Org. Fausto Viana e Rosane Muniz). São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.169

²³³ Em 2010 a nomenclatura “traje de cena” aparece pela primeira vez no trabalho de Rosângela Cortinhas, na dissertação defendida junto ao departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulada *Figurino: um objeto sensível na produção do personagem*, quando ela se referia ao traje de cena, como a subjetividade escondida do personagem no teatro, cujas representações simbólicas são utilizadas em cena. “O traje de cena ou, para nós o figurino, é reconstituído artificialmente para fins significativos e para uso específico na cena” (CORTINHAS, 2010, p. 65).

²³⁴ “A segunda pele que guarda a nossa marca mais íntima, um duplo, lisonjeador e terrível” (ASLAN, 1999, p. 282, apud CORTINHAS, 2010, p.12).

²³⁵ RAMOS, 2008, p. 20.

²³⁶ CORTINHAS, Rosângela. *Figurino: um objeto sensível na produção do personagem*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre: UFRGS, 2010. p.65.

²³⁷ DINIZ, Carolina de Paula. *Vestíveis em Fluxo: investigação das materialidades na produção do corpo/artista contemporâneo*. Porto Alegre: Revista Brasileira de Estudos da Presença, 2017. v. 7. n. 2. P. 382-406. p.68

²³⁸ MUNIZ, 2004, p. 20.

qual o público é capaz de reconhecê-lo: “o figurino torna-se roupa e dá um depoimento sobre a pessoa que o usa e, indiretamente, sobre o panorama no qual pertence”.²³⁹

Durante muito tempo o traje representou o gosto do ator ou a sua riqueza, “se vestiam da maneira mais suntuosa possível, de modo vistoso e excessivo, já que herdavam de seu protetor as vestimentas da corte e exibiam seus adornos [...] sem preocupação com a personagem que iriam representar”.²⁴⁰ O que se exibiam nas peças de teatro, eram tipos facilmente catalogados socialmente: “o imperador romano, o nobre espanhol, o camponês de Molière”²⁴¹ foi somente no século XVIII que o teatro se tornou naturalista, substituindo “o ilusionismo decorativo da tradição pós-romântica por um ilusionismo de significados”²⁴² e usado para marcar a característica do personagem, unificados em seu tempo e espaço.

Antonin Artaud, autor, ator e diretor de teatro francês, junto ao *teatro da crueldade* sinalizou as renovações teatrais e uma reformulação do pensamento, que visava acabar com o “mofo” e “implodir com o conformismo”. Sua crítica era às vidas afetadas por sistemas que moldavam a civilização e para ele, “acabar com o juízo de deus” era justamente acabar com tudo aquilo que se refere a uma moral.

Esses modos de proceder de outras maneiras se potencializam, eis que se abre caminho para o novo, para a experimentação e talvez, ao modo de Antonin Artaud, não de uma representação que nos aproxime do cotidiano, mas de um corpo hierático, sendo o figurino “instrumento ritual, indispensável para a realização cênica do ator”,²⁴³ capaz de imprimir o seu duplo: uma rejeição da moda atual, visto que para ele era necessário que:

O figurino fosse uma vestimenta de cerimonial, verdadeiro signo sagrado, por meio do qual o ator deve multiplicar seus poderes expressivos, ou melhor mágicos. Artaud desafia a tudo e todos pregando a arte a liberdade do ser e manipula o figurino de suas montagens não mais como um princípio de unificação, mas de oposição, de tensão.²⁴⁴

Portanto, ao menos a partir do século XX, fica muito difícil falar de uma história do figurino. Se até aqui ele acompanhou os movimentos da humanidade, é a partir desse pressuposto que se levanta a hipótese da ausência de uma história do figurino, dado que

²³⁹ MUNIZ, 2004, p. 21.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

²⁴³ VIANA, 2010, p. 178.

²⁴⁴ MUNIZ, 2004, p. 22.

ela acompanhou a própria história da humanidade. Consequentemente, foi medida também pela história do vestuário, que Roland Barthes descreve como feito para “fornecer a artistas e pintores da época ou teatrólogos os elementos figurativos da ‘cor local’ necessários as suas obras”²⁴⁵ e pela história do teatro, se misturando a este e necessitando de algumas classificações, que auxiliam na sua compreensão e aplicabilidade.

Fausto Viana no livro *O traje de cena como documento* nos apresenta a classificação de trajes, conforme a seguir: “Trajes eclesiástico, traje militar, traje civil”. Este último se subdivide em: “traje social, traje de cena, traje regional, traje profissional, traje interior, traje dos folguedos, traje fúnebre, traje esportivo, traje associacionista, traje etnográfico”.²⁴⁶

Essa classificação, que é explicada uma a uma no livro *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX* do mesmo autor, também celebra as diferentes camadas do corpo social, submetidas a normas que determinam a estética das aparências, nas quais, pelo traje o indivíduo manifestava pertencer a um determinado tipo de sociedade. A principal diferença entre traje e vestuário é que a troca de roupa é fundamental para sacralizar a troca de seu estado habitual. Assim, o traje é algo mágico, responsável por essa transformação, mas não só, pois no que tange a sua definição, aliás, nada simples de descrever, Dalmir Rogério, no artigo *Ensaio sobre traje de cena*, traz sua contribuição:

O termo traje tem sua origem etimológica na palavra *trager*, do verbo trazer: trazer algo para si, que de alguma forma tem grande pertinência no que diz respeito a criar identidade, termo muito abordado por teóricos no estudo da indumentária e moda.²⁴⁷

Por isso, embora traje de cena e figurino sejam comumente tratados como sinônimos, o primeiro é muito mais abrangente, “todo e qualquer evento que contenha cenas e suas variantes”²⁴⁸ poderá contemplar o uso do traje de cena. Já o termo figurino, altamente difundido no Brasil, se dá pelo uso, no século XIX, nas revistas de moda. Seu emprego era para “designar as figuras de moda estampadas nas revistas”,²⁴⁹ ou ainda, para tratar do modo de se vestir no dia a dia.

²⁴⁵ CORTINHAS, 2010, p. 65.

²⁴⁶ VIANA, 2015, p.16.

²⁴⁷ ROGÉRIO, Dalmir. *Ensaio sobre traje de cena e moda*. Rio de Janeiro: Colóquio de Moda, 2012. p. 2.

²⁴⁸ VIANA, 2015, p. 17.

²⁴⁹ Ibid.

Entretanto, é muito complicado desvincular ambas as nomenclaturas ou estabelecer uma hierarquia entre elas e dizer qual a “correta”, a “verdadeira” ou a “mais” apropriada, visto que todas essas expressões esbarram num juízo de valor. Sendo assim, “traje de cena ou figurino é qualquer coisa vestida em uma produção e deve ser o mais apropriado possível dentro do contexto”.²⁵⁰ Neste caso, sim, o contexto será fundamental. Ao pensar o seu uso nas performances, ao ter em vista que o traje de cena é definido como a indumentária das artes cênicas, embora se compreenda que a performance se situa também entre a artes visuais, a tese pensa figurinos neutros — em seus possíveis — para performance.

No teatro, ao longo da história, os figurinos desempenharam um papel social e político, sendo o item responsável por situar o tempo e o espaço nos quais que se passa determinado enredo. Embora pareça senso comum dizer isso, na performance, o traje usado, torna-se pele, invólucro do corpo. O compromisso da performance nem sempre é de representar e, como no teatro pós-dramático, muito menos o de construir uma narrativa. O traje passa a ser um dispositivo fundamental para aquilo que o performer deseja “transmitir, afetar, contaminar, perturbar, emocionar...”,²⁵¹ por isso, nem sempre aquilo que veste ou não veste tem uma função figurativa.

A pele biológica do performer se contaminará das outras peles do mundo, se assim pensarmos com Friedensreich Hundertwasser e sua teoria sobre as cinco peles. Pierre Restany apresenta no livro *Hundertwasser: o pintor rei das cinco peles – O poder da arte*. Hundertwasser foi um artista múltiplo que viveu a contracultura e atuava em diversas frentes: como ativista, ambientalista, pintor e arquiteto. Suas atividades eram todas conectadas uma na outra de modo a trazer soluções para os problemas ambientais e subjetivos do mundo moderno.

Essas cinco peles compõem as múltiplas dimensões do ser humano, sendo a primeira pele, a epiderme; a segunda pele, a vestimenta; a terceira pele, a casa; a quarta pele, as relações sociais e familiares; a quinta pele, a humanidade e a natureza. Em uma performance, essas peles se compõem em linhas e camadas que podem ser experimentadas em imagens que se dobram e redobram, remetendo ao traje de cena da ação. Gilles Deleuze, no seu livro *Foucault*, irá tratar das quatro dobras, de modo que aqui inferimos a possibilidade de dialogarem com as peles de Hundertwasser.

²⁵⁰ ROGÉRIO, 2012, p. 02.

²⁵¹ VIANA, Fausto. Traje de Cena contemporâneo – o que é? P.17-31. In: *Traje de cena, traje de folgado*. Orgs. Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura. São Paulo: 2014, Estação das letras e cores, p. 18.

A vestimenta está a serviço de um poder institucional e mercadológico, logo, comercial. A roupa feita para cumprir suas funções primordiais precisa ser útil. No figurino — ou traje de cena —, embora ainda vinculada às representações de práticas sociais: traje militar, civil, eclesiástico, entre outros, a roupa está a serviço da arte. O objetivo do traje de cena é avivar o personagem que a carrega, isso quando ligada ao teatro, cinema, televisão e demais artes das representações.

O vestuário é dominador em relação ao figurino. O figurino está do lado de fora e fora da moda. Fora *da* moda e não fora *de* moda. Ou seja, “não é necessariamente excluído, mas localizado fora das imagens das quais se valem as maiorias”.²⁵² Toda maioria pressupõe uma minoria, assim o conceito de menor, neste contexto, que diferencia vestuário e traje de cena, se dá a partir daquilo que “está abaixo da palavra de ordem”.²⁵³

Para compreender este conceito, recorreremos a Franz Kafka que, com frequência, definia sua produção como uma literatura menor. Este termo foi adotado posteriormente por Gilles Deleuze e Félix Guattari e explicado por Paola Zordan, que mostra como “o menor se exprime na multidão e funciona como força subterrânea, cheia de fluxos contraditórios e divergentes que proliferam e desafiam a imposição de um só dogma”.²⁵⁴ Logo, a expressão *menor* diz respeito a um caminho marginal, que está fora dos estados de dominação.

Se o traje de cena é historiógrafo, cabe ressaltar, como mencionado anteriormente, uma ausência da história do figurino. Trata-se de uma história de pistas imprecisas, sem contextos identificáveis, ainda que aqui possamos trazer incidências que concernem exclusivamente a esta área. Dentro da dramaturgia, o figurino aparece como algo menos relevante, a isso denominamos *arte menor*. De vestuário a figurino, tudo muda e não muda. Ambos são roupa. Porém, no vestuário, trata-se daquilo que usamos em nosso dia a dia. No teatro diz respeito à roupa mágica das representações, que se mantem na performance mesmo quando atende à nomenclatura de traje ritual.

O traje para uma performance, diferente do traje para um personagem (de cinema, televisão ou teatro, quando está inserido em uma narrativa linear), não se coloca junto a determinações de tempo e espaço, de características psicológicas. Ao fugir do identificável, como produção ético-estética-poética, o traje de performance, de modo

²⁵² TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 86.

²⁵³ Ibid., p. 85.

²⁵⁴ Ibid., p. 87.

semelhante ao teatro pós-dramático, por meio de elementos simbólicos ou abstratos, permite uma metamorfose do corpo, cuja “memória chegue sem produzir estereótipos, clichês que vêm da parte emocional”.²⁵⁵ O teatro-dança Butô, que opera com memórias traumáticas dos corpos afetados pelas bombas atômicas, explica: “enquanto o traje cobre o corpo, é o corpo que é o traje da alma”.²⁵⁶

Ao convocar a memória como dispositivo para criação, entendemos que não se trata de algo que representa fatos passados, mas que busca, no passado, um modo de impulsionar a construção de novas memórias inéditas (futuras, talvez). Não se trata, portanto, de saudosismo. Uma memória que esquece, não representa. Intempestiva ela acontece como efeito de superfície. No momento em que fixamos um sentido, ela se torna sedentária em nossas investigações e sua tendência é se tornar um dogma.

Há espaço para liberdades artísticas, criações que não se prendem ao rigor das caracterizações de identidades, de épocas, tampouco observam um rigor cronológico, como o teatro (realista e naturalista) prevê. A criação de figurinos aqui praticada subverte a imagem e, ainda assim, permite vislumbrar a cultura da qual saiu ou na qual está inserida. Entretanto, nem convenções, nem generalidades, nem significações ou codificações a conduzem, e sim, uma força que cria a partir do fluxo contínuo da matéria com a qual lida.

A roupa, ao longo da história, manteve, e ainda mantém, um papel de distinção e classe, ou seja, nela carregam-se as marcas que o indivíduo desempenha na sociedade. Como o figurino numa cena (de teatro, cinema, televisão), seu propósito é identificar a posição do personagem no tempo, no espaço e o caracterizar física e psicologicamente dentro de um contexto social e cultural. Logo, a representação dos papéis é simbolizada principalmente pela maneira de se vestir e se portar (pensar, falar, agir). Ao mesmo tempo que este dado é fundamental ao *metiér* do figurinista, que também se questiona o quanto essa fórmula está propensa aos clichês, que são formas dadas, reproduzidas exaustivamente, para cumprir o efeito de estabelecer uma comunicação do personagem com seu público de maneira imediata.

Este fenômeno de distinção, que se origina na moda moderna e nos acompanha até os dias de hoje, mostra, então, que uma neutralidade na moda seria sinônimo de falta de distinção e, portanto, uma homogeneidade. Na concepção semiótica e estruturalista de Roland Barthes, no livro *Sistema da Moda*, a neutralidade na moda se dá pela ausência

²⁵⁵ VIANA, 2014, p. 26.

²⁵⁶ Ibid.

das modas passageiras, restritas à burguesia. Com isso, a neutralidade era referida a uma moda popular, fora de moda, correspondendo às necessidades básicas do vestuário, de apenas cobrir o corpo. Este dado não deve nos confundir quando tratamos de um figurino no *grau zero*, posto que, aqui, ele se coloca em prol de uma cena performática e da plasticidade que a performance intenciona.

De acordo com Barthes, um figurino ou traje de cena não se resume ao enfeite e à decoração. Aliás, no que diz respeito a este aspecto, traçou uma moral do figurino, cujo enfoque, que era o de atribuir o que era um bom ou mau figurino, talvez não se referisse a um juízo estético propriamente, mas a um instinto de adequação. O figurino serve primeiramente ao performer/ator para, logo após, servir aos demais elementos (sem atribuir nenhum protagonismo àquele, mas à harmonia do conjunto). Embora Barthes esteja especificamente relacionando, em seus estudos, o traje de teatro, determo-nos aqui uns instantes.

Quando essa moral do figurino excede, dizemos que o figurino/traje está doente. Como doenças são apontadas: a hipertrofia da função histórica, a doença estética, a hipertrofia do dinheiro.²⁵⁷ O primeiro, refere-se ao verismo arqueológico, um excesso de verdade histórica, oriunda das artes burguesas; o segundo, refere-se ao excesso de ornamento e o terceiro, refere-se ao que ocorre com os espetáculos que exageravam na suntuosidade da sua aparência, cujos detalhes distraem o expectador ao invés de seduzirem ele pelo olhar.

Talvez como uma imagem dogmática²⁵⁸ do figurino, na qual conjuramos as forças que nos distraem, assim como o erro e conseqüentemente concebemos o *verdadeiro*. No entanto tudo depende do valor e do sentido do que pensamos. Nem tudo se resume a essa classificação. O juízo sintético de Barthes parece não ser capaz de exprimir aquilo que não cabe nos códigos identitários. Mas ele mesmo, paradoxalmente, reconhece noutras obras o caráter hierático do traje, de modo semelhante ao que Antonin Artaud descreveu:

²⁵⁷ VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken. *Roland Barthes e o traje de cena*. São Paulo: ECA-USP, 2018. p. 29-30.

²⁵⁸ Ao situar a imagem dogmática do pensamento, nos deparamos com os estudos de Deleuze, muito inspirados em Nietzsche. No capítulo 3 da tese de *Diferença e Repetição*, quando o autor mostra o pensamento ortodoxo, vemos que ele está alicerçado em três pilares: a Moral, a Verdade e a Representação. “Podemos denominar essa imagem do pensamento de imagem dogmática ou ortodoxa, imagem moral.” (DELEUZE, 2020, p. 182). Este pensamento deixa pouco espaço para criação, pois está submetido a moral do verdadeiro ou falso, do certo e do errado, cujo simulacro é a imagem sem semelhança, a imagem demoníaca. Roberto Machado em *Deleuze, a arte e a filosofia* mostram que os filósofos que formulam a filosofia da representação são: Platão, Aristóteles, Descartes e Hegel. O que se institui entre eles é uma espécie de exorcismo ao simulacro, no qual toda cópia está submetida a um modelo, e, portanto, a uma identidade.

“O hieratismo das roupas dá a cada ator uma espécie de corpo duplo, duplos membros — e em sua roupa o artista quase oculto parece ser apenas a efigie de si mesmo”.²⁵⁹ Nesse caso, o vulto de si mesmo que se duplica nos dá uma noção que aproxima o traje de performance ao traje de cena hierático em Artaud, o qual podemos compreender como elemento de uma poética performática e teatral.

Portanto, a operação semiótica em Barthes, que determina o que deve ser um bom traje, é, certamente, relativa às proporções do seu tempo. Traz os códigos do vestir, como o próprio bem vestir em cena. Embora as críticas do autor estejam situadas no início da segunda metade do século XX, sabemos que, desde as renovações teatrais do início do século XX e as vanguardas artísticas que introduziram a arte da performance, o traje de cena vem assumindo características que excedem os códigos, produzindo uma vertigem, um embaralhamento, em que o corpo assume o lugar não de representação, mas de ressonância, e o figurino deixa de ser calculado em prol de uma significação, atuando como dispositivo, não daquilo que representa, mas do que apresenta, expressa e fala.

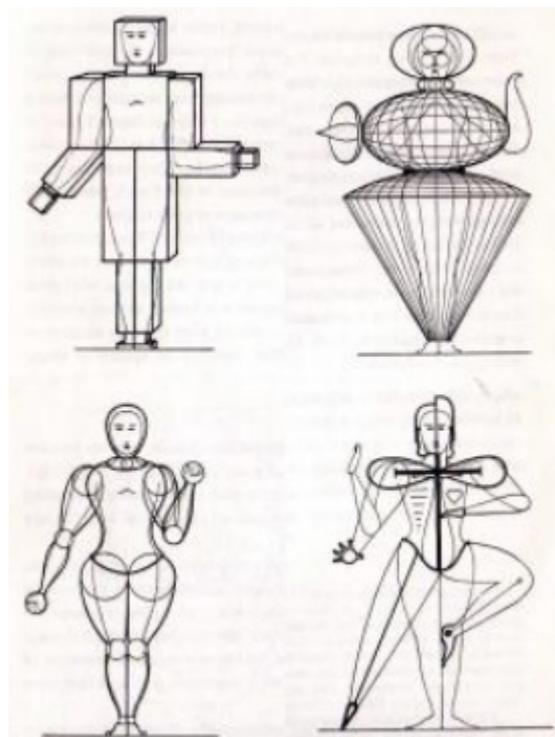
Dito isso, o grau zero não se re(a)presenta, não está mais submetido a um modelo, como podemos observar tanto na dança de Loïe Fuller e em Marta Graham, quanto na retomada dos drapeados no vestuário da antiguidade clássica, bem como do século XIX. A variante vestimentar extrapola os códigos linguísticos, postulados por Roland Barthes no livro *Sistema da Moda*. Opera não sentidos para doação de sentidos; conseqüentemente, o grau zero não possui identidade. A similitude existente não é objeto de representação, não se trata de reprodução memorial. O que ocorre são desvios, cujos aspectos incorporais compõem uma nova lógica. Destarte, é o que se diz dos corpos, cujo grau zero do figurino, mostra fronteiras aberrantes da linguagem.

Dessa maneira, o início do século XX é marcado por diversas vanguardas artísticas, dentre elas: o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo. O teatro irá apresentar a possibilidade de pensar para além da representação de papéis sociais, por meio de “renovações teatrais do século XX” e da “arte da performance”. Os figurinos do *Balé Triádico*, de Oskar Schlemmer, revelam estudos de linhas, formas e cores (Figura 39), estabelecem a tríade da dança, traje e música e fazem correspondência com Kandinsky. Os movimentos são combinados matematicamente com o espaço cênico. A plasticidade se aproxima do figurino utilizado por Hugo Ball, também parceiro de Kandinsky. No *Cabaret Voltaire* (Figura 40), ao recitar o poema *Karawane*, que parecia imitar uma

²⁵⁹ ARTAUD, 1987, p. 77.

língua africana, Ball usava “um chapéu alto de feiticeiro com listras brancas e azuis”; suas pernas ficaram dentro de tubos de papelão azul “que chegava aos quadris [...] e vestiu ainda uma enorme gola de papelão, de uma vermelho muito vivo por dentro e dourada por fora”.²⁶⁰ Por último, em *Vitória sob o Sol*, de Malevich (Figura 41), os movimentos são limitados pelo figurino e retiram a espontaneidade corporal, em prol de um homem mecanizado, semelhante a uma marionete, efeito da crise da representação do século XIX, mobilizada pelas transformações tecnológicas, sociais e políticas do período.

Figura 39: Estudos de formas, para os figurinos do Balé Triádico, 1922.



Fonte: Lautenschlaeger, 2007.

²⁶⁰ GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. Trad. Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 76.

Figura 40: Hugo Ball, recitando o poema Karawane, 1917.



Fonte: <https://www.thecollector.com/hugo-ball-founder-of-the-dada-movement/>

Figura 41: Figurino da ópera Vitória sobre o sol, Kazimir Malevich, 1913.



Fonte: NERÉT, 2003, p. 39.

No entanto, cabe citar aqui que Alfred Jarry — com sua caracterização na peça de teatro *Ubu Rei* (1896) para o *Théâtre de l'Oeuvre*, em Paris — foi, certamente, o precursor dessa linguagem artística que coloca um novo estatuto para os estudos sobre traje de cena. Se até então os figurinos²⁶¹ feitos com formas geométricas trabalhavam na composição dos planos, fornecendo, por meio dos aspectos ergonômicos, meios de colaborar com a movimentação do ator em cena, nestes exemplos acima citados ocorre o contrário, a mobilidade é suprimida pelo figurino, que mecaniza os corpos a partir dos movimentos possíveis e das paisagens que eram construídas. O que pode ser compreendido como a fissura existente, aqui, entre o figurino de performance e o figurino de teatro. Se havia blocos de sensações, era para estilhaçar janelas e fazer ver um fora da estrutura daquela época. Portanto, tendo em vista a maneira como o potencial criativo das vanguardas do início do século era explorado, ainda hoje são legados daquilo que nos torna capazes de sentir, pensar e conceber o que vem a ser a performance, compreendendo-a como uma fissura nas artes dramáticas e visuais.

Figura 42: Figurino do personagem Ubu Rei, A. Jarry, 1896.



Fonte: Ribeiro, p. 20

²⁶¹ “Uma máscara para identificar o personagem principal, Ubu, que usaria uma cabeça de cavalo feita de papelão presa ao pescoço [...]um cavalheiro vestido a rigor ergueria cartazes indicativos da cena, como nos espetáculos de marionetes. O personagem principal usaria ‘um tom de voz especial’ e os figurinos teriam a mínimo de cor e exatidão histórica” (GOLDBERG, 2006, p. 02).

[Performance Princesa-Bruxa]

Crítica e ironia são as assinaturas das performances/dramaturgias do início do século XX. Essa ironia também alimentou a performance *Princesa-Bruxa* (19/06/2020), que mostra o excesso de codificação por meio do figurino. Intencionalmente o arsenal da princesa e da bruxa se misturam. A rostidade se estende por todo corpo, cujas aparências e adequações funcionam como capturas e “constituem os padrões que marcam nossa subjetividade, inscrevendo em nossos corpos as possibilidades do gozo”.²⁶²

Figura 43-44: Princesa-Bruxa, 2020.



Fonte: Acervo pessoal

Princesa-Bruxa, é uma performance totalmente construída a partir dos códigos advindos das figuras femininas, dicotômicas, pertencentes aos contos de fadas. Mitos representados na imagem embaralham os códigos, mas ainda assim deixam claro o que se passa. A mulher, meio bruxa, meio princesa, apresenta o figurino em diversos tons de rosa, cujo chapéu parece o de uma feiticeira. Mistura texturas de peças de acervo, das roupas que já não servem mais, mas são adaptadas e improvisadas para ação, como o

²⁶² ZORDAN, Paola. *Princesas: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo*. Curitiba: CRV, 2019a p. 25.

chapéu, improvisado por um cachecol enrolado na cabeça. Na caldeira colorida, faz a poção mágica, que é um preparo de chá de hibisco, e, ao lado, os sapatinhos desconfortáveis de Cinderela, enquanto a bruxa (o gato preto à espreita, denuncia) ouvindo *Cor de rosa choque*, da Rita Lee, recita *Princesas: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo*, de autoria da Paola Zordan:

Penetrar na singularidade da experiência, não é uma tarefa metafísica, mesmo que sua matéria opere no pensamento. [...] São novas redes de ideias construídas no crochê das histórias contada pela velha de corpo arfante, que insisto em não deixar morrer. [...]. Não precisamos mais de sapatinhos desconfortáveis, estamos livres dos espartilhos, ninguém mais vais nos exigir medidas.²⁶³

²⁶³ ZORDAN, 2019a, p.158.

DEAMBULAR II

Dobras do corpo

SULCOS: TRAVESSIA DE UM CORPO AUTOBIOGRÁFICO

O projeto performático apresenta como razão principal a discussão de um possível grau zero do figurino e de como este se desdobra ao longo da pesquisa. Diante do paradoxo do corpo extravagante e da retomada dos valores gregos por volta de 1800 — como já mencionamos — apresentam-se as dobras corporais produzidas pelo drapeado, sob efeito do pano úmido ou *panneggio bagnato*, como era chamado o efeito revelado nas esculturas gregas.

Para pensarmos o drapeado e a sua construção é necessário um ponto de apoio, que no caso da série de performances nomeada *Sulcos*, se localiza na cabeça, e um gerador, que determinará os tipos de drapeados. A partir do gerador há uma susceptibilidade a todo tipo de força, à medida que se dobram os tecidos. A *vestimenta viva* não é viva apenas por habitar o corpo, mas porque, mesmo fora do corpo, assume uma presença fantasmática, uma vida própria, que por si só pode ser erótica.

Existe outra força, que nasce não do ponto, mas fora dele. Essa força se precipita sobre o ponto preso no plano, arranca-o daí e empurra-o para uma direção qualquer. Assim, a tensão concêntrica do ponto vê-se destruída e o ponto desaparece, dele resultando um novo ser, dotado de uma vida autônoma e submetido a outras leis.²⁶⁴

Na primeira ação, o traje de cena, aparentemente simples, é composto de três metros de *voil* branco e fornece a plasticidade da ação. Durante o fazer da performance é o próprio corpo que se faz, a partir do figurino. Portanto, ele se torna, durante o processo, também fluido, vaporoso, como o tecido, que ora é leite, ora é tecido e se confunde nessa mistura de corpos. E, paradoxalmente, rígido, ao lembrar esculturas de mármore.

Arranjos de volumes descolados da silhueta, para além dos drapeados classificados pela história da indumentária, revelam que a drapearia excede a roupa, se torna obra, que toca a filosofia, a matemática, a arte, a vida... “os tempos e os gestos que decompõem as várias fases do ato de vestir-se dão, na imagem fotográfica, essas posturas de aparência estranha, artificialmente isoladas, essas sequencias com variações infinitesimais”.²⁶⁵

Não existe ordenação e hierarquia nos gestos. Há um jogo que constrói, ora junto ao vento (sulco branco), ora junto à água (sulco dourado); ora no corpo, ora fora do corpo

²⁶⁴ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: E na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 45.

²⁶⁵ CLÉRAMBAULT; ARNOUX; ÁLVAREZ, 2012, p. 97.

(sulco vermelho); ora regido por espaços institucionais, como em *Sulcos: série em preto*. No entanto, este jogo é sempre mediado por forças inesperadas que produzem relações de forças. Portanto, a não premeditação do fundo e o quanto este fundo, ainda que aleatório e circunstancial, se relaciona com o figurino, modifica os efeitos dos panos.

[*Sulcos: série em branco*, 2017]

Corpo fértil – corpo feminino – corpo histérico – corpo vivo – corpo pulsante – corpo das estatuas gregas – antiguidade clássica – retomadas no século XIX. Um corpo nu, litros de leite, louças apropriadas, um vestido amplo (duas vezes o meu tamanho) branco e transparente (possivelmente voil). Toilete do banho da fertilidade? Performance ainda sem nome e num banho de canequinha de leite compondo com o tecido com rugas, dobras pelo corpo (como se fossem dobras na pele) tecido molhado ao corpo compondo formas, vai se ajustando... tal como as esculturas gregas [Datado da madrugada de 17 de agosto de 2016, este foi o primeiro esboço da performance que desencadeou a pesquisa em andamento].

O fragmento da ação descrita acima configura a performance intitulada *Sulcos*, que mostra dobras do tecido sobre o corpo. Evoca ainda a representação de pele, invólucro do corpo, de labirinto, de trama, da malha (tecido), ou outro material que insinue uma pele (trans)lúcida.

Dezenove de julho de dois mil e dezessete. Beira da praia de Mariluz, litoral norte gaúcho. Mar e luz em um dia de inverno de sol pleno e aproximados dez graus, que violentam o corpo, primeiramente desprovido de qualquer artifício, mas, ainda assim, envolvido pela derme em carne viva: lidar com o corpo nu e as rajadas de vento frio que dilatavam os poros e penetravam a pele, para logo depois ter o corpo e rosto envolvidos por infinitas dobras têxteis de *voil* branco no preparo da *toilette*.²⁶⁶

Evoca a memória que disparou a criação desta ação: as mulheres, chamadas de *merveilleuses*, no final do século XVIII, em meio à Revolução Francesa, no inverno de 18º abaixo de zero, com o rio Sena congelado, e logo após, já início do século XIX,

²⁶⁶A 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).

quando molhavam suas túnicas para compor dobras em seus corpos, que se assemelhavam às esculturas gregas clássicas de mármore. Na busca pela perfeição do corpo através da beleza física, valorizavam as formas, os volumes e as simetrias, nas quais o que se procurava era a representação do corpo humano. No caso da performance, esta perfeição se desfaz pela resistência do vento, evocando outras formas a serem pensadas, especialmente pelos resultados que os registros denotam.

A partir desta pesquisa, a série performática *Sulcos* nos coloca num labirinto a pensar as amarras e obrigações sociais e institucionais²⁶⁷ e como se estruturam os indivíduos e a sociedade. Revela uma vida a compor formas, um disparate-disparado pelas intersecções do dia a dia, dos pudores e da moral. Uma educação do corpo, que se revela nos modos de existência, que borram o limite entre o que é vida e o que é arte. Um rigor sobre o corpo, por meio de uma vigilância não contemplativa, no qual, a vestimenta como “dobra” do seu modo de vida a produz.

Retomando a performance e ao final (que não se atinge), chegamos a um traço, uma linha que não para de se fazer dobras. São caminhos que não cessam e a cada repetição apresentam uma fluidez que se compõe em espiral: “o andar de cima dobra-se sobre o andar de baixo”.²⁶⁸ A relação do corpo com o tecido e o elemento inesperado, o vento, compondo a própria resistência dos movimentos. Efemeridade da performance: só o é enquanto acontece; depois disso, registros circulam, ainda produzem alguns ecos que logo se cristalizam em monumentos.

Será mesmo correto dizer que todo figurino funciona primeiramente em um nível semiótico? Cobrir a nudez e embelezar o corpo, dentro dessa pesquisa, nunca foram pressupostos a seguir, mas foram os próprios meios de compor uma paisagem, que se dá em consequência da AÇÃO performática. Em *Sulcos: série em branco*, o ideal canônico de graça não foi premeditado. Não havia valor erótico, mas prático, da ação de banhar-se em leite. Há também o que o performer se vê nos registros delimitados pelo olhar do outro, de quem o fotografou. Sendo assim, existem ali, então, duas sensações que duram e se misturam.

Ao descrevê-la, o que se observa, se dá também por meio das sensações: ao fundo a praia deserta revela alguns pouco pescadores, que por ali circulam. O mar azul acinzentado se desenha no horizonte e se mistura ao céu azul e a luminosidade do sol. O

²⁶⁷ Tese que se tece junto ao projeto de pesquisa *Aparelhos Disciplinares*, cujas pesquisas desencadearam a Performance *A'corda na Forca*.

²⁶⁸ DELEUZE, 2011a, p. 204.

mar está calmo e as ondas quebram suavemente em rendas de perfume e espuma branca. Maresia. Escutar o vento, o mar, as vozes. Sentir a areia branca, fina e molhada a congelar os pés e arrancar golpes de arrepio da alma. Estudar a topologia do espaço e dispor as garrafas de leite, oito litros em meia lua, e ao centro, a *louça* de imitação vitoriana: um *gomil* em plástico, improvisado e pintado de branco.

No corpo nu, repousam três metros de tecido de *voil* branco, gentilmente transparente a ponto de não revelar por completo a nudez. O grau zero do figurino está no pedaço de pano que repousa no corpo. Ele é o que é, branco e levemente transparente e se dobra perante o gesto de derramar o leite sobre o corpo e aos poucos drapear o tecido, que revelam a sua nudez travestida. O leite gelado escorre pelo corpo todo.

O *voil* branco, transparente, agora molhado, deixa marcas pelo corpo; as rugas são como linhas, traços, esculpindo desenhos pouco discerníveis, logo desfeitos pelos golpes de vento. Enquanto o leite escorre pelas pernas, o sangue lhe sobe para equilibrar a temperatura corporal. O pedaço de pano, armadura instável, concentra toda divinização da performance. Ele dá o tom, como a música para a dança.

A captura daquele presente só é possível na ação. Paradoxalmente, ele foge, escapa. Captamos o instante pela fotografia, que eterniza o momento. No entanto, jamais revelará o segredo do fluxo de matéria incorporal que se situa entre o corpo e o tecido. Comporta uma embriaguez própria da arte, uma vertigem da alma. O efeito espiritual que amplia o entorno e se funde ao corpo e o incorpora.

Todos esses dados descritivos tentam tirar a figura do lugar que ela ocupa. O tempo inteiro os signos a rondar e “em cada signo dorme este monstro: o estereótipo: eu não posso falar sem trazer comigo aquilo que se *arrasta* na língua”.²⁶⁹ Dispondo-se “simetricamente tal qual no estilo clássico”,²⁷⁰ o *grau zero* do figurino, tal como o neutro, é deslizante; de corpo em corpo ele se desdobra em figuras. Percepções alucinatórias, delírios e fantasias, que nada mais são do que dobras minúsculas, vibrações que se propagam na matéria.

Aparência fluida, leve e transparente. Pele translúcida, que recobre a pele biológica. Leite que jorra, para deleite do corpo. Oito litros de sumo animal para fabricação de sulcos e silhuetas. Pérolas translúcidas. Dobra do leite em gotas pingentes no tecido que revela o corpo nu. Não apenas representações do objeto, mas desfiguração de um corpo, que já não se limita a uma única forma: corpo-onda, corpo-concha, corpo-

²⁶⁹ BARTHES, 1980, p. 15.

²⁷⁰ TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 106.

mãe-d'água, corpo-nossa-senhora, corpo-entidade que se manifesta em ato. São heterotopias de corpos justapostos, que rompem com a posição desse corpo natural e constituem um amontoado de corpos. Afeta e constrói um movimento de variabilidade contínuo. Dobras molhadas constituem o volume inteiro. Produzem um corpo esculpido pelo tecido de mármore. Transbordam a moldura em desmodelagens e desfigurações, arte das texturas e mundo que se atualiza na alma e se realiza no corpo, onde liberam as suas próprias dobras.





Fotos de Aline Daka







Foto de Paola Zordan





Foto de Diane Sbardelotto





Foto de Aline Daka



Foto de Diane Sbardelotto



Foto de Aline Daka



Fotos de Aline Daka

[Sulcos: série em preto, 2017]

Um vestido longo, muito longo, que se abre em circunferência pelo chão; uma roda bem aberta; toda esticada. Estou dentro. Giro lentamente. Rodando, girando, dobrando, drapeando [12 de agosto de 2017, esboço de performance e outras implicações e variantes entre cores e tecidos].

Em *Sulcos: série em preto* (2017), uma apresentação/demonstração realizada durante a aula de Projeto de Figurino, toca a perspectiva não figurativa do grau zero. O pano, uma malha preta de tecido *viscolycra*, usada para compor *backgrounds* das aulas de fotografia, sob o pano de fundo institucional, produz espessuras que se alargam e se prendem em meios as dobras da ação de rodar. Para demonstração da aula *monstra*,²⁷¹ que nas discussões sobre performance e figurino para performance é mostrado aquilo que passa pela representação e o que pode escapar dela, explicita o aprender que desafia a imagem dogmática do pensamento.

A semântica da cor preta, cor do luto, da estética do medo no século XIX, das narrativas góticas, do mistério explícito nos contos de Edgar Allan Poe, da capa do vampiro, na verdade, em nenhum momento foi disparo para eleger o preto como uma das cores a serem trabalhadas nas séries de performances. O preto, no que diz respeito ao ZERO, a não cor, a ausência de todas as cores, foi eleito por ser a matéria-prima disponível para a demonstração, nos espaços também disponíveis durante a aula (um estacionamento).

O fato de o pano ser da instituição e o fato de a instituição ser o cenário, mostram a interferência desta em relação aos demais fundos encenados. Se o *rodar*, no âmbito institucional, estiver relacionado ao “reprovar”,²⁷² palavras que compõem a lei, a ordem, o medidor da capacidade, isso só foi possível de ser pensando depois da performance. Na ação, o giro era próprio do transe, daquilo que também pode compor uma aula, de afetos alegres, não pelo que se faz, mas pelo modo como se faz, transbordando em uma ética, em que sempre se está exposto a uma possível punição: “ela é louca”. O paradoxo do rodar, que não é exclusivo dos alunos, mas que também passa pelo corpo do professor.

²⁷¹ Monstro, aquilo que se mostra, causa estranheza e medo porque é a própria figura para a diferença. Enquanto imagem, não prega uma moral e sim traz sensações” (ZORDAN, 2019b, p. 21).

²⁷² ZORDAN, 2019b, p.114.

O rodar cria uma outra (des)ordem, na qual os instintos, por meio da performance, se sobressaem à instituição. Porém, a instituição prende literalmente o instinto, por meio do pano (também de posse institucional) que prende o corpo, a rodar, a dobrar, a girar. Um bailado, drapeado, cujo resultado plástico e material revela uma paisagem que se forma em decorrência da ação e que, paradoxalmente, exhibe um resultado em decorrência de uma aula que exerce a sua liberdade, ao mostrar e criar coletivamente aquilo que compõe a sua aprendizagem.

Uma aula inútil, do ponto de vista de Nietzsche no livro *Escritos sobre Educação*: “formar para que a cultura faça ganhar dinheiro e o dinheiro faça feliz”,²⁷³ cujo objetivo é adestrar segundo modelos existentes. Do ponto de vista da sensação, uma aula é potente por aquilo que é capaz de produzir: impulsionar uma turma de alunos a construir suas performances e criar seus projetos de figurino e além, por meio das possíveis associações, nas quais o aprender se dá por linhas de forças, que engendram muitos *insights*.

Diante dessa perspectiva, a natureza cega e louca do instinto que nada vê, precisa ser regulada pela instituição que o molda. O grau zero do figurino aqui, como a possibilidade de *zerar* por meio do *rodar*, se utiliza de palavras traiçoeiras, utilizadas no espaço de aprendizagem. Se *zerar* na prova é negativo, aqui é entendido como *zerar* o figurativo do figurino e liberar figuras, ato potente para o criar.

Em uma aprendizagem feita de “fluxos contraditórios, produzidos na tensão das ambivalências da linguagem, os paradoxos são estranhezas inquietações que desacomodam aquilo que se sabe, o senso comum”.²⁷⁴ Este tipo de aprendizagem se embriaga ao modo dionisíaco, desafia o juízo e produz uma filosofia da vontade, cuja força plural deixa marcas tanto no tecido, quanto na pele.

²⁷³ NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre educação*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. 5ª ed. São Paulo. Edições Loyola, 2011c., p. 25.

²⁷⁴ ZORDAN, 2019b, p.118.





Fotos de Amanda Ribas e Denise Mello



drapeado performado

@prof.ana



@prof.ana



Foto de Denise Mello



[*Sulcos: série em dourado, 2020*]

Em *Sulcos: série em dourado* (2020), sete metros de volume sólido e matizes de intensidade luminosa, que lembram o ouro dos trópicos, revestem o corpo submerso na água doce. O peso do tecido, cuja malha de poliéster, de cor preta, é submetida à alquimia da impressão em dourado, emite um brilho que traz a sensação de metal derretido. O corpo veste o manto dourado, que se desloca no corpo e amplia as possibilidades de desprender-se de qualquer forma representativa. A força da água faz a resistência do tecido sobre o corpo em composições de um tesouro invisível.

Paradoxalmente, a matéria-prima pesada revela uma densidade que parece diluir o corpo corcunda sobre as águas, em proveito das dobras douradas que experimentam a resistência do material denso a flutuar. Na água doce, o corpo se arrasta sentindo o contraste do calor da água do lago — em um verão do mês de janeiro —, com os respingos gelados da chuva. Os pés enfiados na lama do fundo do lago mostram a dificuldade de se movimentar. Mulher-húmus, mulher da terra, da lama, ultrapassa as fronteiras do humano. Corpo em composição e decomposição.

Em contraste com o verde, assume a rigidez escultórica do ouro “barroco, italiano e sempre terrestre”,²⁷⁵ ao contrário do barroco português e suas emblematas marinhas, que remetem às navegações. Fora da água se transforma em escultura de jardins e praças, em que o verde profundo das folhagens, contrasta com o redemoinho de volutas, ondulações e meandros dourados.

Em ambos os casos, experimenta a estranheza. São figuras distorcidas, assombrações, cuja produção do corpo se torna incontrolável. Ela zera à medida que permite, com este zerar, criar “demônios pululantes que o saber menor não cansa de inventar são figuras que surgem para expressar o intenso potencial desterritorializador dos estabelecimentos territoriais”.²⁷⁶

Se o barroco foi a ruptura com o passado, ele acima de tudo trata “da linha serpentina [...] que designaria as novas maneiras de sentir, de pensar, de criar...”.²⁷⁷ A turbulência não é mais dinâmica do lado de fora, mas ainda assim, se põe a dobrar, e as dobras que se revelam do lado de dentro, sobrepõem as dobras do lado de fora, onde tudo é movimento, próprio do zero a deambular.

²⁷⁵ FERNANDEZ, 1996, p. 26.

²⁷⁶ ZORDAN, 2019, p. 61.

²⁷⁷ FERNANDEZ, 1996, p. 84.

Este corpo é inútil e de fruição apenas. Ele precisa sentir. É regido pela sensação. Pulsa, cria e produz. Mas o que ele produz? Certamente, nada que tenha valor dentro da lógica capitalística. Paradoxalmente, ouro roubado (e de valor) torna-se inventando; blocos de sensações, cujo manto dourado, torna a pele ainda mais sensível. Suas dobras se revelam sombrias, em movimentos dramáticos. “Típico do barroco, o pictórico coloca a matéria em estado de tensão, sem horizontes, perspectiva apavorante de um plano cósmico aberto”,²⁷⁸ forçando a corpo a aprender pela sensação. O que este corpo busca é apenas a potência de aprendizagem, cujo aprender é intenso.

O corpo desabrocha em casa, mas são os ritmos que forçam, no material, os surgimentos das figuras, por meio do tecido, que produz o figurino no grau zero a partir das próprias intensidades do corpo e da estrutura material que o envolve. São planos dourados que se põem a dobrar, formar rugas. Trata-se de um corpo e de um figurino, que através das dobras, têm alma própria. Trata-se de um corpo desorganizado, capaz de produzir outras organizações, menos afeitas aos padrões e às capturas hierarquizantes e homogeneizantes, que buscam extrair utilidade de tudo.

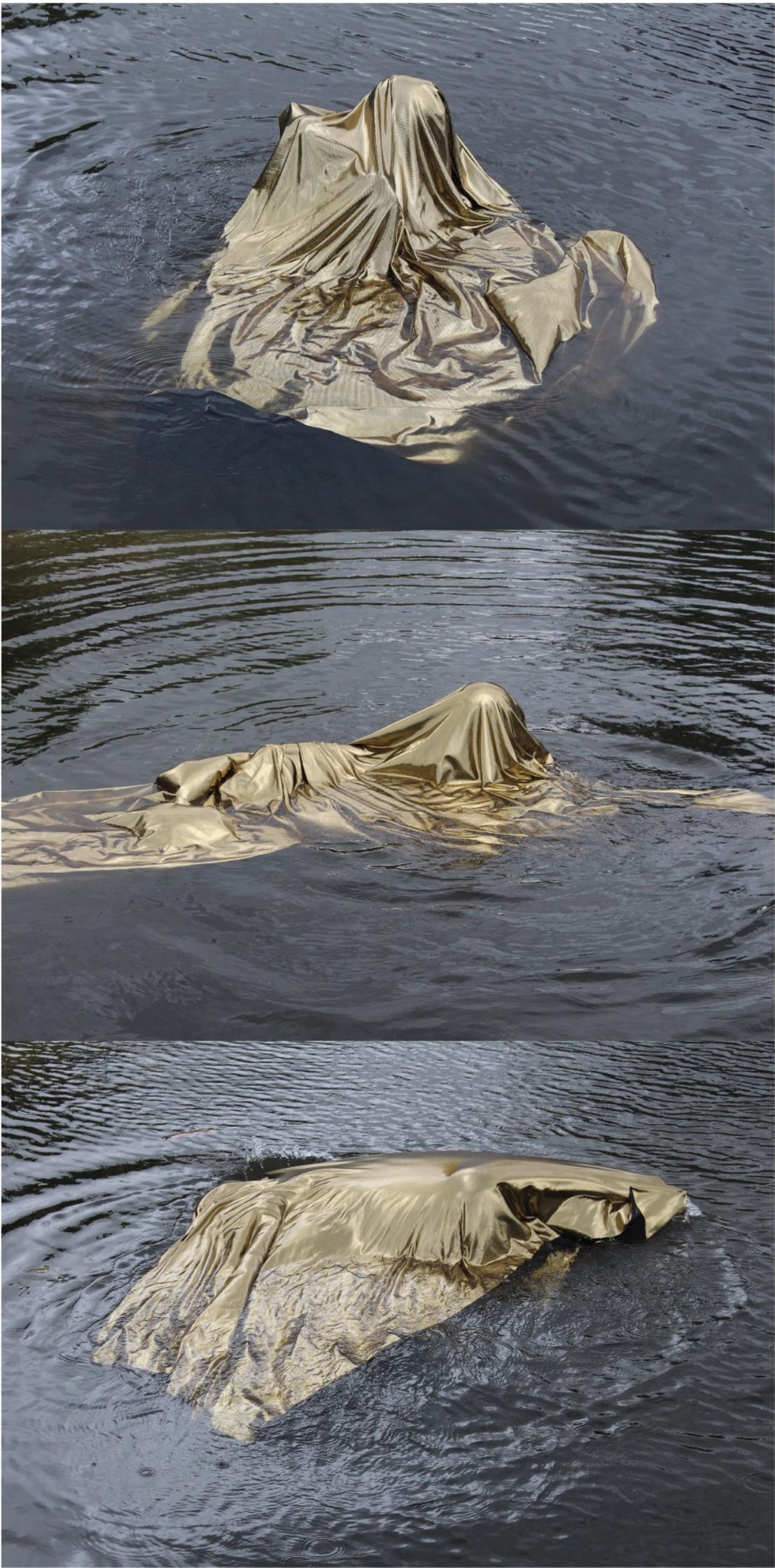
²⁷⁸ ZORDAN, 2019, s/p.



Foto de Paola Zordan



Foto de Paola Zordan



Fotos de Paola Zordan



Fotos de Paola Zordan





Foto de Paola Zordan

Fotos de Paola Zordan





Foto de Paola Zordan

Foto de Paola Zordan







Fotos de Paola Zordan



Foto de Paola Zordan



[Sulcos: série em vermelho, 2019]

Este deambulo exhibe imagens de uma performance realizada no Velho Mundo. Ao passar por algumas cidades de Portugal e Espanha, em fevereiro de 2019, ao encontro de alguns vestígios barrocos, a ação consistia em sacudir o véu e fotografar. Como uma entidade, uma força a percorrer o mundo, a echarpe vermelha ora se joga ao chão — e repousa frouxa, exausta —, ora é embalada pelo vento — e dança como se fosse uma odalisca produzindo posturas imponentes e cheias de mistério. Essa é uma performance que não cabe na foto, pois é dada pelo corpo da performer, que com uma das mãos fotografa e a com a outra joga o tecido. Portanto, há espaço apenas para o registro dos tecidos. Existe uma ação no corpo e há fluxos de sensações neste corpo.

As leituras sobre fotoperformance colocam o performer sempre a frente da câmera fotográfica, compondo autorretratos. Diferente do que comumente se vê, a fotoperformance, aqui, não diz respeito a autorretratos, pois não tem o performer na frente da câmera. Trata-se de um conjunto de ações, que como um todo se constitui performance quando uma das mãos da fotografa-performer se encarrega de movimentar o corpo (tecido) a ser fotografado e a outra mão segura a câmera para o ato de fotografar.

Também não se trata de ter um modelo colaborando na ação, como por exemplo, nos editoriais e campanhas de moda, ou até mesmo em performances, como as elaboradas pela artista visual Vanessa Beecroff. Pois, desse modo a performance passaria a acontecer nesse outro corpo de modelo e não no que se propõe a realizar a ação, não apenas de registrar, mas também experimentar e viver toda e qualquer limitação física que possa haver.

Sendo assim, esse corpo que experimenta, se coloca como performer e ao criar e gerenciar a concepção artística do trabalho, se coloca também como fotógrafo e, conseqüentemente, diretor de arte, que calcula e controla (em alguma medida, mas nunca total) a paisagem que será captada, incluindo e excluindo elementos dessa narrativa visual.

A fotoperformance tende a ser ainda uma imagem de alto impacto visual. Assim como ocorre na performance, trata-se de uma grande valorização da imagem e da produção de inquietações. Por isso, a fotoperformance não trata da fotografia apenas como um registro, mas considera todos os demais elementos, tais como iluminação, cores, cenários e objetos que compõem a cena. No entanto, na performance nem tudo pode ser controlado. O corpo-tecido que se movimenta depende do tipo de tecido utilizado, da

força empregada para sacudir o tecido e ainda de fatores externos — tais como o vento —, para só depois ver que formas e que contornos serão criados.

Sendo assim, o corpo do tecido-performer vibra de maneira singular a cada movimento e o corpo da fotógrafa-performer vibra à medida que também implica força neste tecido. Vai sentindo na própria pele o impacto desta pele-tecido, seja pelo esgotamento dos movimentos, seja pelos ecos que as imagens que se constituem, produzem nela. Trata-se de um corpo de sensação, no qual o que pode se observar é que outro corpo se constitui. O corpo-tecido animado por uma força motora e espiritual produz uma poética que dança e repousa em frente à câmera e produz efeitos no corpo do fotógrafo-performer.

Nos passos da velha terra, tudo é força e seu corpo já se faz desnecessário. Outro corpo se criou. A performer se conserva na sua diferença, que não reconhece a sua dor nos braços e pernas. O véu vermelho, este sim, beira um personagem. Mas então, este personagem se faz por força? Personagem é? Arriscamos a dizer que se trata de um vestígio de performance, que se faz por forças que subsistem ao movimento e se dobram de muitas maneiras.

O valor disruptivo de um pedaço de tecido mostra o não humano sobre a mão humana. Desse modo, quando afirmamos que o corpo é suporte da roupa, aquele pode ser entendido como uma forma precária da qual esta é dependente. Percebe-se esse fato quando, no entanto, o véu pausa para a foto em determinados locais ou quando ele se lança no espaço. Existe um corpo em performance que lança o véu no espaço que assume um corpo espiritual, que ganha vida pelas deformações expressivas no pano, que remetem a figuras que excedem os limites da representação.

Na ação, há uma espécie de proxemia, na qual o objeto, dado pelo tecido, é como o gesto do corpo, um prolongamento deste. Portanto, postular fora do paradigma, o grau intensivo que produz as figuras, evidencia um *grau zero* que atua como um neutro fermentador, pois o neutro não abole o afeto, a emoção. Assim, não deve ser confundido com minimalismo e ausência de intensidades ou mecanização. Como exemplo, os panos em queda são como o próprio corpo fatigado, em um processo de início do fim, que nunca termina, tal como um esvaziar contínuo. O golpe, o gesto e a pressão determinam a tópica da imagem que, neste caso, é criadora; trata-se da fadiga da queda dos véus.

Tecidos clamam por corpos enquanto eles não vêm. A matéria está viva e grita. Ela tenta se conformar, inventa formas e contornos. O banho de vento estremece a carne infinita. Sua força cria monstros sem boca nem ânus. Um tremor de linhas imprevisíveis. Estou tão assustada. Era o silêncio a soprar.

Por enquanto inventarei a tua presença, mas receio que já estou diante do horror de tão vivo. O gesto devorador está a um passo de mim. A superfície que se dobra, revela o seu avesso. Estou do avesso. Me tornei o avesso de mim. Parece que falta sentido. Tudo o que falta é por que já existe em excesso, mas não alcanço.

Na minha clausura, me faltam paredes, portas e janelas. Olho o céu, posso tocar nas nuvens e abafar o coração. Sem nenhum pudor, a matéria encarnada dança, rodopia em espiral, compõe fractais. Insinua tirar para dançar. Não. Na verdade, foi o contrário. Tirei-a para dançar. Finalmente, sucumbi.

Dançamos até a exaustão. Nossos sangues se misturaram. As pernas e os braços pareciam sumir. Movimentos em catástrofe sobem e descem. O que devo sentir? Regozijo sem remissão. É tão real. Está aqui agora em meus braços. Pré-humana, divina, inexplicavelmente viva.

Ser real é assumir a inocência de estarmos vivos, mesmo quando o corpo não aguenta tanta intensidade. A cor vermelha, a cor penosa...

aquele filete vermelho, porque nada representa, avança em minha direção, obriga-me a seu detalhe, olha-me, torna-se sangue. Quero dizer que ele produz subitamente uma temporalidade de metamorfose, torna-se queda, torna-se céu. Um pano: retalho de plano, filete não identificável na estase de um atributo, profundidade em ato, vertigem colorida, a se aproximar. Uma fascinação, estendida entre o excesso e a dispersão da imagem.²⁷⁹

Se o retalho de pano nos fornece uma presença poética, cuja força extrapola o corpo, podemos dizer claramente que o corpo que aviva a roupa, não é mais uma afirmação suficiente e sustentável, quando nesta performance, os corpos estavam fora da roupa. Impeliam sua força naquele corpo, ao lançar no ar o retalho de tecido, mas não ocupavam/vestiam a roupa.

²⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 59.

Essa presença poética, cuja ênfase está na experimentação, revela as forças da imagem que ocorrem na arte, na moda, na performance e em tantas outras áreas criativas. Passa também pelo modo como nos relacionamos com os objetos. Na poética encontramos: efeitos de presença, experiência estética e o modo como nos relacionamos com o mundo. Este último é o próprio sentido que atribuímos às imagens e como elas nos impactam. Os únicos vestígios são figuras irreconhecíveis reveladas pelo tecido em movimento, quase como uma escultura cinética. A evidência visível não está na ordem da significação, mas na ordem da sensação. “A cada revelação, um segredo, em cada repetição da imagem, novos sentidos, no contemplar despido de significados morais a pura sensação”.²⁸⁰

Estes são esboços de algumas performances que compõem esta pesquisa. Hipóteses se multiplicam matematicamente, afinal, há muitas equações nesta quantidade de dobras, para se conseguir o *grau zero*. O *grau zero* veste liso? As dobras são equacionadas ao infinito? Mas, a espiral nunca chega ao zero. E a força espiritual da cor? Figurino zero é nude? Ou preto sem rosto? Pode ser também tudo o que envolve o corpo para além do tecido.

O estudo das dobras se desdobra em projetos realizados enquanto professora na instituição de ensino, nas aulas de Projeto de Figurino; projetos e outros afazeres que atravessam o campo pessoal. Entrelaçar o figurino a outros saberes, por meio da performance e da educação, nos faz percorrer a intensidade do pensamento. O empirismo transcendental nos remete a um estado selvagem, que quer dizer que nem tudo se passa no campo da cognição, da comunicação, da interpretação e é por isso que o experimentar se faz tão necessário.

Assumir um lugar impessoal, portanto, se posiciona entre as palavras e coisas. O neutro ali cintila, se faz por força e relação de forças, nunca por um vazio, muito menos homogêneo, como Barthes se referiu em relação a moda, “na relação neutra estamos expostos ao Fora e, por conseguinte, invadidos pelas entre-forças, isto é, pelas intensidades”.²⁸¹

Na performance, há um impessoal atravessado por outro tempo, um tempo de conjunção, que irá agenciar a criação, não só da performance, mas da sua plasticidade (figurino, cenários, objetos de cena). O performer, ao realizar os gestos, é atravessado por

²⁸⁰ ZORDAN, 2017, p. 263.

²⁸¹ PELBART, 2009, p. 123.

forças externas (vento e água) e internas (sensação). Abalos que impedem que se manifeste aquilo que configuraria uma identidade.

Possibilita também perceber como os campos citados ao longo da pesquisa se tocam sutilmente, multiplicando as possibilidades de criação de conceitos no tocante ao *grau zero* do figurino, como relação de forças, de elemento informe e não estratificado. Forças em devir, constituindo um labirinto sem início, nem fim, cujo centro não se dispõe vazio, mas está sem portas, nem janelas.



Catedral da Sé, Lisboa / Foto de Ana Hoffmann



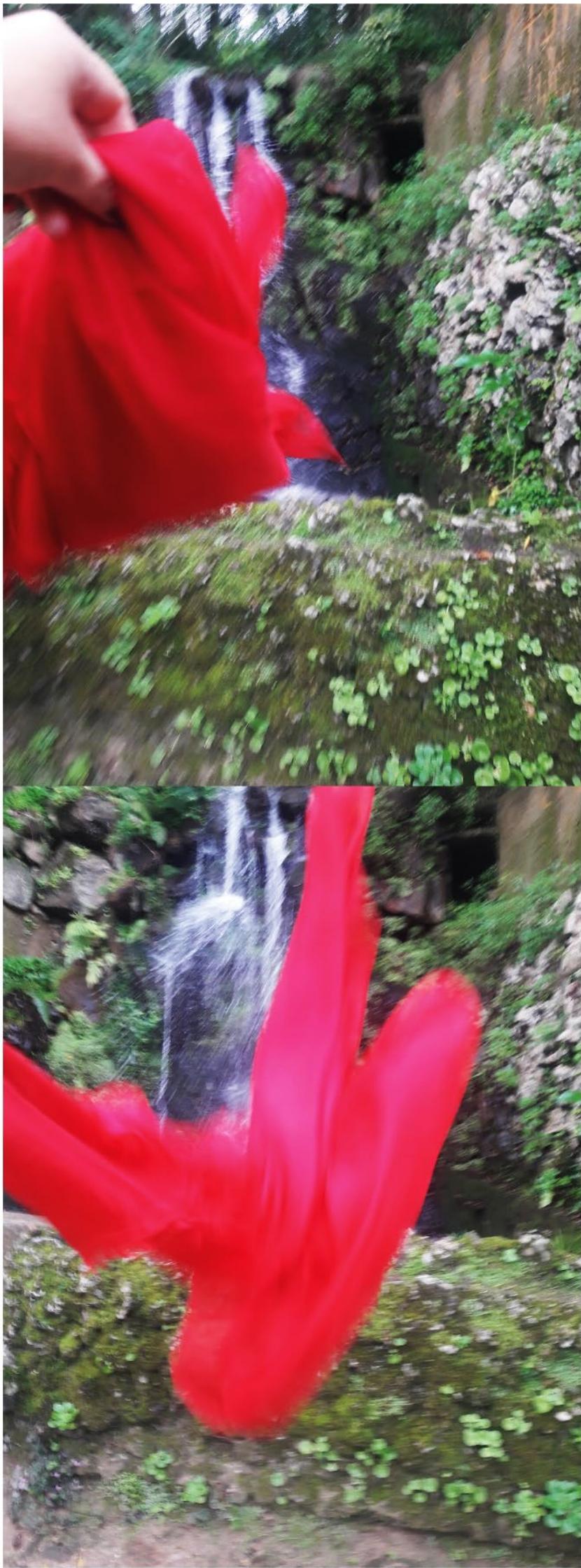
Catedral da Sé, Lisboa / Foto de Ana Hoffmann



Catedral da Sé, Lisboa / Fotos de Ana Hoffmann



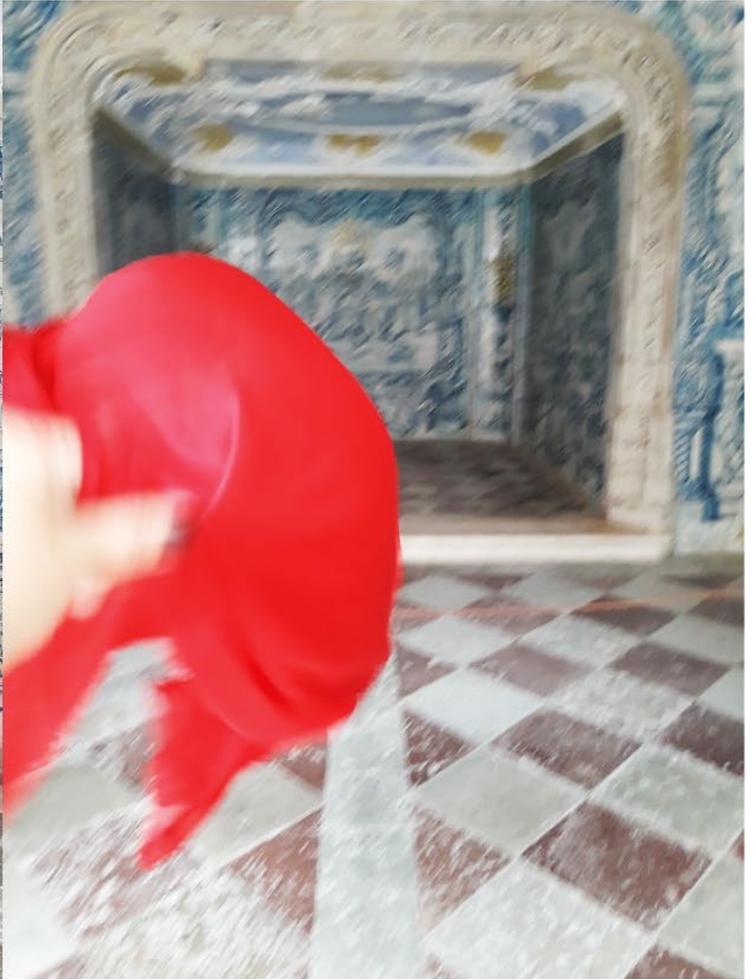
Catedral da Sé, Lisboa / Foto de Ana Hoffmann



A caminho da Quinta da Regaleira, Sintra / Fotos de Ana Hoffmann







Gruta dos Banhos, Palácio Nacional, Sintra / Foto de Ana Hoffmann





Palácio da Pena, Sintra / Fotos de Ana Hoffmann

TOPOLOGIAS DO CORPO

Preciso falar deste corpo. Mas, por quê? Ora, este corpo carrega um problema: **qual o grau zero do figurino? “Rachando as palavras”, de que maneira se faz o fluxo de matéria do figurino no corpo em performance?** Como chegar ao *grau zero* do figurino se este corpo ainda não foi encontrado? A expressão de Michel Foucault “rachar as coisas, rachar as palavras”²⁸² mencionada por Gilles Deleuze no livro *Conversações* é usada para analisar “estados mistos, agenciamentos”, aquilo que Foucault chamava de dispositivos. Desembaraçar o liame era fazer suas próprias rachaduras (ou dobras), por isso “pegar as coisas onde elas crescem: pelo meio”. Ainda que paradoxalmente, este meio se situe na borda ou na superfície.

No prefácio de *A Gaia Ciência*, Friedrich Nietzsche se refere aos gregos, como estes seres “superficiais — por profundidade”²⁸³ que adoravam a aparência, mas que não se restringiam a ela. Sua alma artista tornava a aparência a expressão das suas vidas, o seu modo de viver. “Ah esses gregos! Como sabiam viver! Isso exige a resolução de nos mantermos corajosamente à superfície, agarrados à cobertura”,²⁸⁴ não somente dos seus drapeados, mas de tudo aquilo que seu corpo podia viver. Não se tratava de uma verdade, mas de verdades, possibilidades experimentadas, de um fluir constante.

Acreditava ser nos agenciamentos que se localizavam as formações de poder e subjetivações, na qual a busca era sempre pelo novo. Fazer suas próprias dobras, implica uma ética ou propósito, um modo de operar. Portanto, estas dobras e redobras só são possíveis por meio da mudança e da ruptura. O que é verdadeiro não é posto à prova, mas é questionado, rachado. Embora se trate de superfícies de inscrição, nada tem de superficial, mas, trata-se de uma oposição às interpretações. Assim, o modo de condução da tese se dá por experimentação no próprio corpo. Os arquivos produzidos em meio às performances ajudam a pensar e operar os conceitos e estes não se dissociam das suas práticas.

Ao pensar estas práticas, com o senso de utilidade e inutilidade daquilo que é valioso, o corpo em performance mostra diretamente com a ascese cristã e aquilo constrói a consciência de dívida, como Nietzsche²⁸⁵ explica em *A genealogia da moral*, quando

²⁸² DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 105.

²⁸³ NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Jean Melville. 2ªed. São Paulo: Martin Claret, 2011b, p. 21.

²⁸⁴ Ibid, p. 19.

²⁸⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

fala acerca dos ideais ascéticos e mostra o quanto estes ideais são contrários à própria vida. Trata-se de um corpo que esquece de si mesmo, em prol de uma moral a ser seguida.

Não lembrar exatamente em qual dia esqueceu do seu corpo. A sinfonia da vida se calou. Um corpo plasmado, fechado as possibilidades, com os poros obstruídos. Pele cristalizada, cansada demais, vazia a arrastar correntes. Onde foi mesmo que parou? Quando foi que se perdeu? Zero à esquerda. Uma louca, presa nas suas próprias ondulações.

Estas ondulações, enquanto superfícies de inscrição, ocorrem no corpo. Então, parece que antes de termos a intenção de desmortificar o corpo, é necessário falarmos dele. Mas, apenas corpos vivos podem ser mortificados. No entanto, se o corpo vive, há tentativas de fazer morrer nele o necessário para liberar espaço para outras potências, como a do zero. Corpos mortos não estão aptos à experiência do sofrimento, ou a qualquer tipo de experiência. Deste modo, há um esforço em tornar o corpo vivo e mais forte, um corpo glorioso, o qual a ascese cristã costuma incutir culpa, vergonha e desenvolver uma consciência de dívida, de instintos inadequados.

Dito isto, enquanto o desprezo ao corpo é, por excelência, parte de uma crença cristã, com Antonin Artaud, o corpo encontra meios de revolucionar a cena teatral da época, se aproximando daquilo que depois seria chamado de *performance art*. Por meio da desfiguração, a existência torna-se estendida em um ritual de passagem, de transformação ou de purificação do corpo. Por isso a expressão “para acabar com o juízo de Deus”²⁸⁶ busca liberar o corpo que deseja transmutar a si mesmo.

EO pensamento desenvolvido por Nietzsche, que surge em contraponto à visão pessimista da vida, mas que, ao mesmo tempo, não se consolida como uma visão otimista, está presente no livro *Ostra feliz não faz pérola*, de Rubem Alves.²⁸⁷ No título, a provocação que ao longo dos seus textos se desdobrarão em *insights* sobre criação. Ao se deter no significativo processo da ostra, que sofre para produzir a pérola, o autor mostra que nas situações extremas ela fabrica algo bonito (não uma poética do belo, pois não está ligada a uma moral, também não é pessoal, mas uma ressonância, capaz de afetar-se). Trata-se de uma força que pode se transformar em algo belo, mesmo que pleno de dor e

²⁸⁶ ARTAUD, Antonin. *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus / O Teatro da Crueldade*. Tradução de Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

²⁸⁷ ALVES, Rubem. *Ostra feliz não faz pérola*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

alegria. Essa força pode ser entendida como uma vibração, uma potência de afetar e ser afetado.

Podemos dizer que a ostra está sofrendo. Entretanto, vontade de potência não tem a ver com estados de dominação, do que é bom ou mal, mas se refere a uma afecção alegre capaz de criar. Não é uma busca de poder que se exerce no outro, mas uma afirmação, autossuperação e transformação, princípio fundamental da vida. Monstro de energia, sem princípio nem fim, mundo dionisíaco e demoníaco, de criação e destruição, por isso transformável a todo instante. “A própria vida com sua eterna fecundidade e retorno necessita de angústia, destruição, vontade de destruição...”,²⁸⁸ assim ela se mistura, age por contágio, proliferação de contágios, por isso se torna aberta às possibilidades de variações e produção de formas heterogêneas: “a mistura leva ao oposto da uniformização”. Não apresenta estabilidade e jamais chega ao fim.

Busca uma força para compor escrita, arranjar alegres encontros, *amor fati* de gozar na dor e no sofrimento. Ao superar a moral niilista e desgastada da modernidade, o corpo do performer torna-se uma matriz de experimentação e a performance torna-se “uma lente para olhar o mundo” como menciona Richard Schechner. Compreendemos, portanto, que essa lente, permite deambular por diversas áreas, se utilizando da performance como ferramenta de aprendizagem, tal como esta pesquisa faz.

Diante da mistura abominável de corpos, revela-se um Dionísio a aniquilar o mundo da aparência, dissolvendo o mundo das formas em drapeados e frisos que compõem novas formas, informes e desmesuradas, “criadoras de afectos que dão margem às transfigurações e toda a sorte de dissolução das referências experimentadas junto a estranheza selvagem das forças”.²⁸⁹ Um corpo, cujo impulso vital, dionisíaco, produz um arquivo de incidências de performances que brincam de compor silhuetas, esculturas gregas, desfiguração da pele, composição de cenários, fulgurações, ao tomar como matéria a própria vida. Como esse arquivo é heterotópico? A performance *Sulcos*, na sua busca pelo grau zero na multiplicidade das dobras, convoca outros espaços não hegemônicos ao pensar o figurino.

No que se refere às heterotopias propriamente ditas, Michel Foucault, no texto *Outros Espaços* ou *Heterotopias*, de 1984, sinaliza que, no século XX, passou-se a observar os espaços, diferentemente do século XIX, que girava em torno do tempo, ou seja, da história, que servia para recortar os seus espaços. Sendo o espaço o novo

²⁸⁸ NIETZSCHE, 2011b, p. 554.

²⁸⁹ TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 99.

horizonte das preocupações, neste texto, o que interessa não são os lugares sacralizados ao longo da história — a não ser para pensar naquilo que existe no *entre* —, mas interessa os espaços do lado de fora da margem; espaços que subvertam, transgridam os lugares sagrados. Espaços nos quais somos atraídos para fora de nós mesmos e das nossas zonas de conforto, de naturalidade, para assim nos enxergarmos de maneira diferente, “esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo”.²⁹⁰

O autor aponta como lugares sacralizados aqueles cujas posições (e oposições) já estão dadas na estrutura social e que são consideradas intocáveis: “por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho”.²⁹¹ Deste modo, esses outros lugares não tem a ver com uma localização, nem com uma extensão, mas com um posicionamento que tem relação com todos os outros espaços. Este posicionamento diz respeito não aos lugares fixos dentro das estruturas — como por exemplo, o espaço da família —, mas o espaço que se constitui quando este lugar se rompe e faz proliferar outros modos de se constituir.

Sendo assim, são espaços de resistência, de rebeldia, de contradição. Uma experiência heterogênea, que Foucault chamará de “mista”.²⁹² Um limiar, um não lugar, ou seja, fechado em si mesmo. O corpo, como lugar sem lugar, se abre para um espaço indeterminado. Dizemos tratar-se de uma heterogeneidade, por se compor dos estratos históricos, das memórias sociais, as quais estamos submetidos. Compõe-se também de nossos devaneios, nossa cosmogonia e lugares profanos da nossa experiência, ou seja, daquilo que não é reconhecido ou que não foi instituído. Esse revolver-se, respectivamente, entre o calcificado e o novo, parece agir expulsando o corpo para ali fazer germinar novos corpos, produtivos e potentes.

²⁹⁰ FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 3ªed. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2013b, p. 417.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 416

²⁹² A experiência do espelho é descrita no texto de Michel Foucault da seguinte maneira: "O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar de lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe" (*Ibid.*, p. 418).

Diante dessas heterotopias do corpo, esse outro espaço que se cria é também real e sagrado. Mas, por ser também irreal, trata-se de um modo de fabular. Fabular, ruminar afirmações e hipóteses, criadas no âmbito da pesquisa. Trata-se também de fabular corpos, como fragmentos de espaço. Diante disso, aprendermos com a pesquisa se torna uma fabulação. Os autores Henri Bergson,²⁹³ em *As duas fontes da moral e da religião* e, posteriormente, Gilles Deleuze²⁹⁴ em *Conversações*, mostram este conceito. Para Bergson toda fabulação tem função social. Em que consiste então fabular? Fabular é fabricar, dobrar, compor variações no âmbito de cada cultura. A fabulação ao ser uma memória do futuro, não conserva o passado; mas, cria suas próprias imagens, uma potência do falso. Uma potência que nos convoca a fabricar o sensível, que se abre para o futuro compondo mudanças. A fabulação é essa estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro.

Deleuze aponta o que Felini dizia sobre sermos ao mesmo tempo “a infância, a velhice, a maturidade”²⁹⁵ e o quanto isso é bergsoniano. Segundo Deleuze, o pensamento de Bergson mostra o quanto o “tempo é a coexistência de todos os níveis de duração”.²⁹⁶ O movimento, que é também mudança, torna possível a conversão do louco em sacerdotisa, fazendo alusão à figura do professor na ação do educar. Mas não se trata apenas de uma conversão, mas de uma conjugação na qual o Louco e a Sacerdotisa coexistem nesta ação.

A cada ato, ao se tornar diferente — não dos outros, mas de si mesmo —, mostra a multiplicidade que habita em cada vida. A variação intensiva que se estende em amplitudes estrangeiras coloca a função fabulatória em movimento. Diante disso, a transição de Louco à Sacerdotisa não privilegia nem uma nem outra condição. Não se trata de um sistema hierárquico superior, pois uma, só existe em função da outra. Independente da sua condição, Louco e Sacerdotisa são figuras que se fazem por movimento do pensamento e pela possibilidade de sermos também criadores.

Diante do exposto, o impulso profundo e criador presente no Louco, mantém-nos em permanente busca, presença em nós que opera uma desconstrução. A Sacerdotisa, como a estrategista, ajuda a canalizar e direcionar essa energia vital à criação. Esse processo, ou poderes, ou seja, a empiria e a experiência do Louco nas suas andanças, nas

²⁹³ BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

²⁹⁴ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 66.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 68.

mãos da Sacerdotisa tornam-se ciência, saber. Mas não um saber amalgamado pelos estratos históricos. Ao invés disso se propõe a experimentar, amassar suas lisuras e rugas, torcer e compor outras potências.

Prepara uma aula, como quem prepara uma roupa, que se converte em figurino. Trata-se de recortar e modelar, passar a linha que se transforma em costura, vestir e desnudar as ideias, um modo de passar singularidades no fazer. São elementos de outros lugares rearranjados de modo a desestabilizar uma ordem dada de determinado lugar. São imagens que evocam outras imagens, sobrepondo-se e acoplando-se. Envergam o corpo, tal como numa dobradura que transforma o espaço, criam uma geografia pictórica na pele.

A NUDEZ-FIGURINO: DESCARTANDO POSSÍVEIS GRAUS ZEROS

Em uma acepção ligeira, podemos supor o nu como o *grau zero* do figurino, o que, pela historiografia, é possível observar o quanto a nudez carrega múltiplas significações. O corpo nu como recurso cênico não tem função meramente contemplativa, mas política e erótica. Ao partir do seu caráter ontológico, desde a Pré-história, corpos nus são representados na arte e este é o maior indício da sua presença e persistência dentro das mais diversas culturas. Sendo assim, o nu refletiu aspectos e padrões sociais de determinadas épocas e costumes.

Diante desta perspectiva, Jean-Claude Bologne, Jacques Derrida e Giorgio Agamben discorrem sobre o pudor e a nudez, refletindo seus aspectos e padrões sociais de diferentes contextos. Compreendemos que, tanto na cultura cristã ocidental como entre outras culturas, que o nu constrange e, na esfera do pudor, é fronteira daquilo que pode ser ou não civilizado. É a vergonha de se confrontar com algo que deveria ficar oculto na escuridão.

Embora seja difícil datar a origem da nudez, a história nos traz apontamentos, que mostram inclusive suas diferenças entre as culturas. “O homem é o único animal que não se aceita como veio ao mundo, e, ao contrário dos outros seres vivos, tenta modificar sua aparência durante inúmeras etapas de sua vida. [...] Seu corpo nu e indefeso clama por cuidados...”²⁹⁷

No livro *História do pudor*, de Jean-Claude Bologne,²⁹⁸ determina-se o que é civilizado e o que é animalização dentro das sociedades contemporâneas. Jaques

²⁹⁷ SABINO, 2011, p. 11.

²⁹⁸ BOLOGNE, Jean-Claude. *História do pudor*. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1986.

Derrida²⁹⁹ descreve sobre o que poderia ser uma verdadeira nudez, em seu livro *O animal que logo sou*, quando se depara nu, frente ao bicho animal, o seu gato de estimação, que não reconhece aquele corpo como nu. Logo, não se pode estar tão nu, quanto na frente de um ser que desconhece a nudez, visto que o constrangimento é impulsionado pelo uso da razão e possui nome adequado: pudor. Assim, viver a nudez pode ser uma experiência ontológica de se perceber a si próprio e sua finitude e, dessa forma, variável de acordo com as culturas e com a história da humanidade. No que concerne a esse ponto, podemos citar os atletas que competiam nus, na Grécia dos tempos de Homero; ou ainda, os banhos públicos na França dos séculos XVI e XVII, de Luís XIV; no Brasil, povos indígenas, antes da chegada dos europeus, exibem sem constrangimento o corpo.

Giorgio Agamben,³⁰⁰ em *Nudez*, apresenta a *veste de graça*, referindo-se ao nu de Adão e Eva. A perda dessa veste representa também a perda do véu do pudor. Ao confrontarmos com o nu de Derrida, seria este, para o gato, uma veste de graça, por não reconhecer pelo uso da razão aquele corpo como nu? Eis aqui um espelho impossível, pois animal e homem são distintos e a nudez pressupõe a ausência de veste.

“A nudez só se dá depois do pecado”,³⁰¹ a frase de Erick Peterson proferida por Agamben nos coloca frente a frente com uma teologia da veste, na qual a narrativa do Gênesis aponta Adão e Eva como protagonistas do pecado. Entretanto, nessa alegoria bíblica, antes mesmo do pecado, Adão e Eva não eram cobertos por nenhum tipo de veste humana, porém não estavam nus, mas cobertos por aquilo que era chamado de *veste de graça*, *traje glorioso* ou *veste de luz*. Diante disso, a graça, como uma nudez vestida, nos mostra como o nu não pode ser atribuída ao grau zero da veste. Desse modo, a série de performances *Sulcos*, embora não apresente a nudez explícita, exhibe um corpo que passeia entre o nu e o vestido, em busca destes possíveis graus zeros.

Ao retomar a alegoria de Adão e Eva, temos que “é dessa veste sobrenatural que o pecado os despe, e eles, desnudados, são forçados, em primeiro lugar, a se cobrirem, confeccionando, antes, com suas mãos uma tanga de folha de figueira”.³⁰² Ironicamente a folha da figueira, que vem a ser um dos atributos simbólicos de Dioniso, realça aquilo que se pretende esconder. Nesse caso, inevitavelmente a condição dessa veste está

²⁹⁹ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

³⁰⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

³⁰¹ PETERSON, apud AGAMBEN, 2014, p. 93.

³⁰² AGAMBEN, 2014, p. 92.

relacionada ao pudor, uma das funções primordiais da roupa. E talvez caiba aqui atribuir essa atividade como primeira, mesmo antes da função de proteger os corpos: “o homem seria o único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. Só seria homem ao tornar-se capaz de nudez, ou seja, pudico, ao saber-se pudico porque não está mais nu”.³⁰³ Entretanto, não havia uma consciência de bem e mal e, talvez, por isso, nus sem saber que estavam nus, desconheciam a condição do que era estar vestidos.

Quando Derrida aponta o constrangimento do ser humano ao se deparar nu diante de um animal de estimação, a discussão que se estabelece é sobre o pudor e a preservação da decência pública. O vestuário corresponde a uma técnica para driblar este pudor, ou o constrangimento pela nudez. Logo, a consciência da nudez, no homem, é também uma consciência moral, visto que nenhum outro animal usa a roupa. O aspecto metafísico da perda da *veste de graça*, em Agamben, coloca o homem frente a frente com seu corpo humano e consequentemente com a natureza humana, que desglorifica aquele corpo.

A cultura cristã, historicamente, manifesta a negação e o desprezo do corpo como a própria negação da vida. Do corpo negam-se os instintos em prol de um ideal que, frequentemente, se coloca a serviço dos ideais cristãos. Roberto Machado, em seu livro *Deleuze, a arte e a filosofia*, mostra que a filosofia de Platão está impregnada de negação de vida, pois ao tratar de uma filosofia da representação, o que ele faz é distinguir, por meio de uma dualidade, “essência e aparência, inteligível e sensível, original e cópia, ideia e imagem”,³⁰⁴ estabelecendo uma crença e um valor de que existem dois mundos e a essência se sobressai à aparência, a ideia se sobressai à imagem, sendo a primeira, superior à segunda, pois se trata de um modelo, de um ideal de perfeição inatingível em relação ao que é falso.

A noção de modelo não intervém para se opor ao mundo das imagens em seu conjunto, mas para selecionar as boas imagens, as que se lhe assemelham do interior, os ícones, e eliminar as más, os simulacros. Todo o platonismo é construído sobre essa vontade de expulsar os fantasmas e simulacros...³⁰⁵

No cristianismo este ideal inatingível é Deus e, tomando o pensamento platônico como a origem da representação, através da sua teoria das ideias ou das formas, todo o ideal do cristianismo está relacionado a uma moral. Em *Crepúsculo dos Ídolos*, Friedrich

³⁰³ DERRIDA, 2002, p. 18.

³⁰⁴ MACHADO, 2009, p. 41.

³⁰⁵ DELEUZE, apud MACHADO, 2009, p. 48.

Nietzsche³⁰⁶ fala de uma má consciência geradora de culpa e, cujo instinto é responsável por punir, julgar e encontrar o culpado e aponta que “O cristianismo é uma metafísica do carrasco”.³⁰⁷ Dirá ainda que a partir disso, ele próprio denominou “platonismo invertido” a “subversão da filosofia da representação”³⁰⁸ e a crítica à produção de identidade. Se na alegoria de Adão e Eva o pecado está no corpo, o autor descreve as características de como o corpo é visto pelo cristianismo:

[...] vocês mascaram a sua alma: a nudez seria escandalosa para sua alma. Ora, aprendam, portanto, porque um deus está nu! Ele não tem vergonha de nada. Ele é mais poderoso nu! [...] O corpo é algo de mal; a beleza, uma coisa do diabo: magro, horrível, faminto, negro, sujo, assim deve parecer o corpo. Infeliz dos desafortunados para quem o corpo parece mau e, a beleza, diabólica!³⁰⁹

Esconder o horror da natureza humana, visto que a natureza humana é desde sempre representada como nua, ou “nua corporeidade”³¹⁰ é a grande questão da nudez. Ou seja, mesmo antes no paraíso de Adão e Eva, quando se encontravam nus e desprovidos do pecado, havia uma *veste luz*. Pressupõe-se aí um corpo vestido. Foi ao despir a *veste de graça*, que o pecado se deixou impiedosamente aparecer; logo ele já preexistia, por isso, a nudez na nossa cultura, não pode ser vista separadamente da assinatura teológica que a confere.

Privados da *veste de graça*, obrigados a cobrirem-se primeiramente com a folha de figueira e depois com túnicas de peles de animais (símbolos do sentido trágico dionísíaco), a nudez pressupõe a ausência de veste, mas não coincide com esta, por ser algo que nos damos conta e está relacionada ao modo de ser do homem.

O ‘desnudamento’ do corpo dos primeiros homens deve ter precedido a consciência da nudez do seu corpo. Essa ‘descoberta’ do corpo humano, que deixa aparecer a ‘nua corporeidade’, esse desnudamento feroz do corpo com todos os signos da sua sexualidade, que se torna visível para os olhos agora ‘abertos’ em consequência do pecado, só podem ser compreendidos pressupondo-se que antes do pecado se encontrava ‘coberto’ aquilo que foi agora ‘descoberto’, ou seja, que antes estava velado e vestido o que, nesse instante, é desvelado e despido.³¹¹

³⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos ou como filosofar a marteladas*. Tradução de Antônio Carlos Braga. 2ª ed. São Paulo: Editora Escala, 2008.

³⁰⁷ Ibid., p. 35.

³⁰⁸ MACHADO, 2009, p.34.

³⁰⁹ NIETZSCHE, 2013, p. 234-234.

³¹⁰ AGAMBEN, 2014, p. 100.

³¹¹ PETERSON apud AGAMBEN, 2014, p. 94.

Ao retomar a expressão de Agamben, “nua corporeidade”, compreendemos que há um abandono do corpo glorioso, do corpo cheio de graça. Portanto, a nudez se instaura como um problema da natureza humana e portadora de culpa, na qual o corpo perde suas virtudes. Se por isso a nudez foi relegada socialmente, o nu como traje de cena (ou figurino) pode ser uma retomada do *traje glorioso* ou *veste de graça* e implica o paradoxo do nu que se veste, contestado na sociedade por confrontar questões relacionadas à aparência. O mesmo corpo vestido de graça expressa o sublime e o corpo desnudado perde a sua beleza. “Este resíduo indelével de aparência, no qual nada aparece, essa veste, que nenhum corpo pode mais vestir, é a nudez humana. Ela é o que aparece, quando se retira o véu da beleza.”³¹²

A nudez não é um estado, mas um acontecimento, que pertence ao tempo e à história e não ao ser, por isso a nudez é difícil de ser apreendida. Quando Agamben explica “O corpo mais gracioso é o corpo nu cujos atos circundam com uma veste invisível, escondendo completamente sua carne, embora esta esteja totalmente exposta aos olhos dos espectadores”,³¹³ isto implica dizer que a nudez pode ser vista como pura visibilidade e presença; nudez que a consciência do homem cobriu quando o planejamento natural foi subtraído.

[Vanessa Beecroft – Nu em performance]

Nas performances de Vanessa Beecroft (Figuras 45 e 46) a nudez evoca a liberação de novos signos, desloca o obscurantismo teológico para um tom contestatório. Vanessa Beecroft é uma artista italiana multidisciplinar que problematiza corpos e padrões estéticos, constantemente por intermédio da nudez e das roupas, estudos de gênero, transitando na moda, por meio das grandes marcas do mercado (Louis Vuitton, Gucci, entre outras), que também utilizam suas performances como estratégia de marketing.

³¹² AGAMBEN, 2014, p. 124.

³¹³ AGAMBEN, 2014, p. 112.

Figura 45: Biquínis da marca Gucci, no Solomon Guggenheim Museum, NY, 1998.



Fonte: <http://www.intothefashion.com/2009/12/inspiration-vanessa-beecroft-thom.html>

Um ponto pertinente a observar dessa artista é que algumas das suas performances, que lidavam com corpos nus, se falseavam através de uma segunda pele translúcida. Ou seja, explorava a nudez de modo a revelar o efeito singular deste nu-vestido. A artista explora o nu na moda por meio de uma assepsia, confiscada pelas estratégias biopolíticas do nosso tempo. Os corpos não são eróticos, mas mostram um modelo visual que se repete: magro, branco, esguio, quase anoréxico. Um paradoxo que quer afirmar uma distinção social, quando na verdade homogeneíza socialmente.

Figura 46: VB para Helmut Lang, Viena, 2001.



Fonte: <https://www.nytimes.com/slideshow/2016/05/19/t-magazine/the-very-best-of-vanessa-beecroft/s/19tmag-beecroft-slide-RL08.html>

Neste jogo da imagem do nu e do vestido a nudez evidencia a consciência moral de uma sociedade burguesa e conservadora, que pelo seu uso em demasia, já foi capturada pelas estratégias biopolíticas do corpo. Nu ou vestido, o cálculo que o poder faz sobre o corpo e sobre a vida se converte nas visões culturais de cada época. Se para os gregos o corpo era regido por práticas de liberação e cuidado de si; a partir da Idade Média, o desprezo pelo corpo o tornou fonte de pecado.

De acordo com Hugh Aldersey-Williams, no livro *Anatomias: uma história cultural do corpo humano*, “na arte do nu, o homem ganha uma virtude simbólica em detrimento da identidade pessoal”.³¹⁴ O autor alega que as estátuas clássicas, da arte renascentista, revelavam a figura humana através de um corpo modelo, com porte atlético, nu e em boa forma, para sinalizar que aquele indivíduo homenageado era um bom cidadão. Como exemplo, podemos citar *David*, de Michelangelo, cuja genitália era apresentada em tamanho menor que o seu natural, por ser considerado algo vulgar. De modo semelhante, “durante os períodos clássico e neoclássico, artistas preferiram evitar toda essa questão, por meio do uso da pose pudica ou de um tecido estrategicamente drapeado...”.³¹⁵ No *Nascimento de Vênus*, pintado em 1483, por Sandro Boticelli (1445-1510), essas características ficam evidentes ao retratar a figura feminina nua, porém,

³¹⁴ ALDERSEY-WILLIAMS, Hugh. *Anatomias: uma história cultural do corpo humano*. São Paulo: Record, 2016, p. 259.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 261.

coabrindo suas partes íntimas, semelhante ao que vemos na carta Mundo, arcano 21 do Tarô, na qual, a dançarina veste “uma estola azul (em cima e atrás dela) passa pela frente do seu corpo e se torna vermelha). O pano envolto ao corpo se assemelha a uma fita de Moebios, na qual sua “superfície exterior está em continuidade com sua superfície interna: ela envolve o mundo inteiro e faz com que o que está dentro esteja fora e o que está fora fique dentro”.³¹⁶ Ambos são essenciais ao complexo indivíduo-mundo, pois liberam o seu duplo incorporal, que revela sua importância na superfície.

Essas considerações acerca da nudez só são importantes para trazer à luz que não se pode afirmar que o nu não é nada. O nu também é um invólucro; conseqüentemente, pode se tornar um tipo de figurino, cujos significados assinalam possibilidades. A expressão *veste de graça* nos reforça esta condição. A nudez é vestida para contemplar a representação de uma condição de glória divina, de ausência do pecado, no caso do exemplo de Adão e Eva, e, com isso, revelar a existência das coisas invisíveis.

Desse modo, o nu como representação de uma *veste de graça*, uma *veste invisível*, ainda assim, constitui uma representação da figura humana. É possível perceber uma identidade do corpo que, ainda que desnudo, conserva a forma. São silhuetas: gordas, magras, as quais atribuímos códigos implacáveis e severos, que atribuímos valor a partir do momento que condenamos a sua aparência.

O nu, como um corpo desnudo, é a representação canônica da figura humana. A anatomia trata o corpo nu como objeto central de suas investigações. A representação artística do corpo nu tem inúmeros significados e intenções. O nu historiográfico, na representação cristã da *veste de graça* de Adão e Eva, era tratado como uma representação, nesse caso, para um tipo de veste, a de *graça*. Um corpo nu não está imune aos juízos, pois pode ser magro, gordo, alto e baixo e produzir seus códigos a partir das suas expressões corporais. O mesmo nu, produz identidades, reforça padrões anatômicos e conserva a forma, ou seja, aquilo que está estratificado em termos de organismo, subjetividade e aculturação.

Sendo assim, o nu, mesmo que *veste invisível*, não pode ser confundido com o *grau zero* desta pesquisa ou como sinônimo de roupagem zerada. O fato de não haver veste, que classifique a nudez como nada, não significa que haja algum tipo de neutralidade, posto que isso não existe. “A nudez do corpo humano é a sua imagem, isto é, o tremor que o torna cognoscível, mas que permanece em si inapreensível.”³¹⁷

³¹⁶ DELEUZE, 2011a, p. 12.

³¹⁷ AGAMBEN, 2014, p. 121.

O figurino é a veste eleita para a cena, mesmo que este seja o nu. Enquanto figurino, jamais essa veste pode ser compreendida como ausência. A nudez é a própria presença do figurino, pois vem precedida da moral de um corpo construído como objeto de arte. Patrice Pavis, no livro *A análise dos Espetáculos*, de 1996, brevemente discorre: “Quanto à nudez, não é o *grau zero* do figurino, seria antes o figurino que, por sua familiaridade e sua adequação aos valores, representa o grau zero. A nudez pode acolher todas as funções: erótica, estética, ‘estranheza inquietante’”.³¹⁸

O grau zero é anterior à representação, mesmo quando tratado representativamente, a exemplo do paradigma linguístico, do pensamento estruturalista e da semiologia de Roland Barthes. Isto se acentua ao discorrermos sobre o *grau zero* do figurino por meio da perspectiva esquizoanalítica de Gilles Deleuze e Felix Guattari, que foge das segmentaridades da linguagem, combate o significante e passa às zonas de indeterminação, operando como **força**. Aqui, o figurino passará a ser pensado em termos de forças e não mais como representação cultural, moral ou semântica.

PERFORMANCE E RUPTURA DA REPRESENTAÇÃO

Na série *Sulcos*, a performance procura experimentar um *grau zero* do figurino por meio de uma superfície maleável, assignificante para criar modos de sair da representação. Esta superfície, cujo figurino é delimitado por um pedaço de tecido, expande seus limites por meio do trabalho corporal. No livro *A arte da Performance*, Jorge Glusberg conta que, se ao longo da história da humanidade, o teatro representou em cena a hierarquia através de estereótipos sociais e também no teatro, no final do século XIX e início do século XX há a possibilidade de subtração dos elementos de poder na representação. Foi apresentada através de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, em 1896, “[...] uma peça fantasmagórica que demoliu os frágeis pressupostos dramáticos da sua época, atacando convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante”³¹⁹. Além disso, soluções novas para cena, formas de atuação e uso dos figurinos “sepultaram a arcaica tradição realista do teatro”.³²⁰

³¹⁸ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.165.

³¹⁹ GLUSBERG, 2013, p.13.

³²⁰ *Ibid.*, p.13.

Se apontarmos uma genealogia da arte da performance é seguro afirmar que artistas como Baronesa Elsa Von Freitag-Loringoven, mãe do dadaísmo, e Hugo Ball são precursores deste período. Glusberg funda seu pensamento a partir das vanguardas do início do século XX, que se estendem não somente ao teatro e à dança, mas também às artes visuais.” Mais próximo de nós, essa pré-história inclui necessariamente relações com o Futurismo na Itália, França e Rússia, com o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus”.³²¹ Como uma espécie de “balão de ensaio para as ideias”, as performances tocavam diversas áreas e precederam muitos movimentos: na poesia, literatura, fotografia, cinema etc.

A expressão “pré-história” é utilizada, pois a arte da performance passa a ser reconhecida como tal, apenas a partir da década de 60. No entanto, esta expressão original e criativa, cujo corpo confronta os valores vigentes de uma época, não foi ação exclusiva da contracultura, oriunda no pós-guerra. Os movimentos artísticos citados surgem como reação a um padrão de arte que se repetia há muitos séculos. “Futuristas e dadaístas utilizavam a performance como meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha de romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte”.³²² No entanto, Marvin Carlson em seu livro *Performance: uma introdução crítica* discorda ao mostrar que no teatro do início século XX existem aproximações muito mais plausíveis com a performance. O autor cita Ruth Draper, dramaturga americana, que na década de 20 era muito famosa por seus monólogos. Segundo o autor teria muito mais aproximações com o que se tornaria a arte da performance após a Segunda Guerra Mundial.

A performance ou a arte da performance talvez seja a arte do nosso tempo. Por isso, quando a performance *Sulcos* traz uma imagem que remete às estatuas gregas, ou ainda que lembra a *toilette* das mulheres no século XIX, esta lembrança se dá apenas por associação de ideias, pois não há a intenção de remontar ou teatralizar uma época. Mas, trata-se de “uma crítica às situações de vida; a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações”.³²³

De acordo com Goldberg, nas artes visuais a performance toma o corpo como centro e o corpo ao ser a própria obra de arte torna-se a principal diferença do estatuto da

³²¹ Ibid., p. 12.

³²² Ibid., p. 12.

³²³ Ibid., p. 72.

arte que até então era representada pela pintura e pela escultura. Ao concordar com a autora, Glusberg complementa que todas as propostas tinham como objetivo

Desfetichizar o corpo humano — eliminando toda exaltação a beleza à que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura — para trazê-lo a sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual por sua vez depende do homem.³²⁴

No entanto, também se distingue do teatro, por meio de um corpo que experimenta o limite da forma, e nos casos mais extremos como as performances de Marina Abramovic, o limite da própria vida. A experiência-limite nunca é igual. Em cada corpo há singularidades, que se deparam de um modo único com aquilo que “desorganiza” este corpo. Ela é a própria expressão artística do corpo que a faz, uma afinidade espiritual, que procura viver uma existência completa a partir das suas emoções e do modo como experimenta o mundo. “Decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista”.³²⁵ Por isso, por diversas vezes é uma arte incompreendida,³²⁶ pois está menos propensa a imitação e muito mais a produção de sentidos, mesmo que este seja *nonsense*. Lida com aqueles sentimentos sem nome, com os quais a linguagem ainda está a se debater para traduzir, no qual o corpo “opaco, denso, e ao mesmo tempo transparente, fugaz, sujeito a ação do espaço e do tempo, assim como esculpe e da vida a esse espaço e tempo”.³²⁷

São os contágios dos movimentos de vanguarda — sejam das artes visuais, sejam das artes cênicas — do início do século XX que trazem à tona a discussão e o questionamento sobre a performance ter ou não cena. Na performance, essa “fala” se torna nebulosa, cercada de símbolos rituais, mas diferentemente do teatro, não possui personagem com características físicas e psicológicas, nem tempo, nem espaço (demarcados por uma geografia e pela história, como representação desta), muito menos um roteiro estruturado com desenhos de cenas. Precisamos questionar, então: existe cena na performance? E o que caracterizaria uma cena? Ou ainda, quando a performance ritualiza e se ritualizar quer dizer o mesmo que compor uma cena?

³²⁴ Ibid., p. 43.

³²⁵ Ibid., p. 53.

³²⁶ Dentro deste aspecto que cita a incompreensão da arte contemporânea, pode-se citar *La Betê*, performance de Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, durante a 35ª Mostra Panorama de Arte Brasileira, em 2017. Como homenagem ao trabalho de Lygia Clark, artista visual, consagrada nos anos 60, o performer, nu, durante a ação, brinca com a obra *Bichos* de Ligia Clark.

³²⁷ BIANCALANA; PLÁ; GRAVINA, 2019, p. 28.

Na origem, *skéne* significa uma construção provisória, uma tenda, um pavilhão, uma choupana, uma barraca. Em seguida, a palavra ganhou, eventualmente, o sentido de templo e cena teatral. A *skéne* era o local coberto, invisível aos olhos do espectador, onde os atores vestiam suas máscaras. Os sentidos derivados são numerosos. A partir da ideia de abrigo temporário, *skéne* significou as refeições comidas sob a tenda, um banquete. A metáfora gerada pelo substantivo feminino deu a palavra masculina *skénos*: o corpo humano, enquanto abrigo para a alma que nele reside temporariamente. De alguma maneira, o “tabernáculo da alma”, o invólucro da *psyché*. Neste sentido aparece junto aos pré-socráticos. Demócrito e Hipócrates a ele recorrem (*Anatomia*, I). A raiz gerou, igualmente, a palavra *skenoma*, que significa também corpo humano. *Skenomata*: mímicos, malabaristas e acrobatas, mulheres e homens, apresentavam-se em barracas de feira no momento das festas (Xenofonte, *Helênicas* VII, 4, 32).³²⁸

A partir da polissemia da palavra cena, todo e qualquer espaço público ou privado pode compor uma “cena”. O corpo abriga uma cena. O corpo pode ser a própria cena, como espaço de acontecimento. Nesta pesquisa, o corpo-arquivo é sua própria performance. O corpo e o figurino que o reveste tornam-se uma única coisa: matéria viva, que se realiza na ação de ser e fazer. De experiência, de vivência e de experimentação, cujo corpo é o lugar da ação, que permite transgredir o cotidiano, embora se faça a partir desse cotidiano. Carina Sehn e Paola Zordan trazem algumas notas introdutórias para pensar:

Performar: um infinitivo, verbo que não consegue conter os múltiplos sentidos implicados na ação. Uma performance não se fecha na palavra ou título que a define. Não há um conceito fechado, seja numa performance, seja no que se entenda por performance. Pode ser intervenção, exercício entre o corpo performático e outros corpos, manifestação, testagem de limites, exploração de espaços, interação e relações diversas entre pessoas, objetos, tempo e lugar. O(s) performer(s) é/são o(s) corpo(s) que está(ão) exposto(s). Quem performa se permite experimentar. Nem toda experiência é uma performance, mas toda performance configura experiências. Experimentar: pressuposto infinito da performance.³²⁹

Não se trata de uma história contada, mas de uma ação. Não requer confrontação, nem resolução, muito menos tem um personagem. Ao revés deste dado, Rose Lee Goldberg, no livro *A arte da performance: do futurismo ao presente* descreve que a performance “implica a experiência do tempo, do espaço e do material, e não sua representação na forma de objetos, e o corpo se tornou o mais direto meio de expressão”.³³⁰

³²⁸ PRADIER, Jean-Marie. *Etnoscénologie, Manifeste*. Théâtre-Public, Paris, Théâtre Public, n. 123, p. 46-48, maio/jun. 1995, p. 21.

³²⁹ SEHN, Carina; ZORDAN, Paola. Algumas demonstrações para introduzir a arte da performance. *Visualidades*. Vol. 14. Nº 2. 2017, p. 72.

³³⁰ GOLDBERG, 2006, p.142.

Por ser uma obra aberta e experimental, as suas infinitas possibilidades permitem que a performance possa ter elementos visuais e sonoros; ser apresentada em qualquer local: bares, cafés, na rua, galerias de arte etc. “De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo do seu processo e modo de execução”.³³¹

Arriscamos a dizer que a arte da performance é daquelas que duram no tempo e no corpo. Henri Bergson privilegia a relação entre memória, criação e afeto a fim de produzir um fluxo de sensações. Trata-se de uma consciência estética, não mera representação. Segundo Yoko Ono, performer do Fluxos, na década de 1960: “não é possível controlar o tempo da mente com um cronômetro ou um metrônomo. No mundo da mente, as coisas se espalham e vão além do tempo. Há um vento que nunca morre”.³³²

Este vento que nunca morre é o próprio movimento e a realidade de que é feito este movimento e, por isso, imanente à vida, informe, deformado, parte daquilo que não podemos controlar. Assim, o tempo da performance se mistura ao tempo do corpo, que sente frio, náusea. O corpo se prolonga e aquilo que não podemos controlar se passa dentro e fora. Por isso a insistência em um campo que foge à representação, que se afirma e aprende enquanto experimenta. Talvez por isso, que os movimentos artísticos são como máquinas de guerra³³³ ao modo de Deleuze e Guattari, e, portanto, um programa ético-estético que ocupa e inventa novos espaços e tempo, novos modos de vida.

Nas performances, esta estabilidade que proporciona identidade e segurança vai ser quebrada, convertendo-se num elemento perturbador: nem todos os gestos e movimentos são identificáveis, nem toda transformação é imediatamente suscetível a uma leitura.³³⁴

No livro *A evolução criadora*, Bergson deixa claro que a memória não está vinculada somente ao campo das representações. A memória é concebida então como um fluxo, uma “duração”, sendo as representações partes cristalizadas da memória. São as relações de afeto que desencadeiam o processo de criação da memória, “o afeto sendo

³³¹ Ibid., p. 09.

³³² HENDRICKS apud SANTOS, 2008, p. 167.

³³³ A partir do pensamento dos autores Gilles Deleuze e Félix Guattari, citado por Paola Zordan, para revista Carbono, a máquina de guerra “não é feita para atacar ou mesmo se defender (ainda que certas circunstâncias a obriguem a atacar ou se defender do aparelho de Estado) e sim para atravessar, percorrer e engendrar livremente o território. [...] o potencial de uma máquina de guerra acontece numa intuição, na intensidade do pensamento, em sua variação contínua e na sensação que que localizamos nos afectos aprendidos com a paisagem”.

³³⁴ GLUSBERG, 2013, p. 90.

potência criativa”.³³⁵ Bergson ainda distingue duas espécies de emoção: a primeira estaria entre ação e a percepção e deriva do campo da representação e a segunda, exposta no livro *As duas fontes da moral e da religião*, o autor fala de um “arrebamento do espírito” e apresenta o “afeto como anterior às representações — a emoção criadora”.³³⁶

As teorias sobre memória a partir de Henry Bergson (emoção) e Friedrich Nietzsche (esquecimento) são tomadas aqui neste contexto como dispositivos da criação ao nos oferecerem maneiras de operar com as imagens que intermediamos em nossa vida diária, para além do clichê e da representação. “As performances permitem, graças a um trabalho de liberação dos estereótipos, aumentar as possibilidades de ação em um percurso desalienante e progressivamente abrangente”.³³⁷ Veremos mais adiante que Deleuze não está preocupado com a percepção, mas em oferecer coisas ao corpo, que o coloque em ação, mas não ao encontro da significação, mas a fim de produzir paisagens e encontros de forças.

Em *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, Bergson apresenta o espírito e a matéria e suas relações para falar do funcionamento da memória. A matéria por sua vez se divide em realista e idealista. Fala de uma abertura de sentidos que seja potente o suficiente para se perceber as imagens, suas nuances, sobreposições, camadas, que “agem e reagem uma sobre as outras”.³³⁸

Este pensamento formulado por Bergson auxilia esta pesquisa na medida que este influencia Deleuze, filósofo que busca desenvolver um pensamento para além da categorização ou da classificação, como por exemplo, o que a ciência se encarregará de fazer. Ao tratar de um campo transdisciplinar, ainda que focado nas especificidades e aprendizagens da produção de figurinos, alargar o seu entendimento também implica desapegar dos conceitos existentes. Estas “alargagens”, como dissertou Guilherme Schröder em *Deseducação visceral: compostagens e decomposições*³³⁹ são modos de abrir espaço para a dúvida, o impensado, “vazio, sem regra [...] e mandamentos disciplinares”.³⁴⁰ Perante o exposto, a tese combate divisões e categorias, estereótipos e

³³⁵ SANTOS, Marilane Abreu. Biso, Fluxus e outras memórias. P. 163-171. In: BARRENECHEA, Miguel Angel (org.). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008, p. 167.

³³⁶ Ibid., p.167.

³³⁷ GLUSBERG, 2013, p. 93

³³⁸ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010, p. 11.

³³⁹ Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Educação, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2017, sob orientação da Prof^a Dra^a Paola Zordan.

³⁴⁰ SCHRÖDER, Guilherme. *Deseducação visceral: compostagens e decomposições*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2017, p. 110.

identidades, ideias prontas e realidades dadas. Tudo aquilo que está idealizado e não vivido e experimentado. Tudo aquilo que nega a vida em prol da produção de clichês.

Roland Barthes, em um esforço de libertação da linguagem do estruturalismo clássico, abandona estas classificações. Isso ocorre logo após seu livro *Sistema da Moda*, no qual o autor pressupõe categorias estáveis para o vestuário, mas percebe que, se até palavras mudam de significado, as categorias semânticas do vestuário também estavam submetidas a estas diferenças/mudanças. “Neste sentido, as roupas estão mais próximas da música e da arte visual que da linguagem normal.”³⁴¹

O oposto desta lógica são os modelos disciplinares e suas imagens que regulam através de protocolos e leis, que criam e afetam os corpos por meio do uso de representações reconhecidas e repetidas. “Tudo se passa como se nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo”.³⁴² No entanto, o universo e todas as imagens que o compõem nos fazem “um convite a agir”. Essas imagens são referências, pelo modo como nos afetam, que disparam a composição de outras imagens.

Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua com as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe.³⁴³

A questão da imagem, do corpo e da memória se relacionam com o esquecimento pela sua força plástica e faculdade oposta à memória. Trata-se de um “fechar portas e janelas da consciência”,³⁴⁴ se pensarmos com Nietzsche. A memória, enquanto esquecimento, toma como pressuposto que uma memória que esquece poderia então ser uma alternativa para a vontade criadora e o esquecimento uma abertura para o novo, estando estas características presentes tanto na ação performática quanto na sua plasticidade. Este pensamento está presente também na teoria do eterno retorno. Na obra *Assim falou Zaratustra*, “Nietzsche esboça uma singular visão do tempo, da memória e da criação”.³⁴⁵

³⁴¹ SVENDSEN, 2010, p. 79.

³⁴² BERGSON, 2010, p. 12.

³⁴³ BERGSON, 2010, p. 14

³⁴⁴ NIETZSCHE, 2013, p. 43.

³⁴⁵ BARRENECHEA, Miguel Angel. Nietzsche: o eterno retorno e a memória do futuro. P. 51-63. In: BARRENECHEA, Miguel Angel (org.). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008, p.59.

Assim, o esquecimento quer dizer uma saída do automatismo e mecanismos do hábito, cujo impulso vital é encarnado na matéria. Deste modo, “o impulso vital aparece assim como uma imagem expressiva da inteligência, que não se opõe mais à intuição, mas que nela encontra a sua condição de gênese enquanto ato de criação”.³⁴⁶ Supõe-se ainda, que sem memória não há aprendizagem. Sem aprendizagem não há possibilidade de sair do que se é encontrar o que se pode ser. Ao encontro daquilo que se pode ser, nos deparamos com papéis sociais dentro do mundo contingente e fora dele, no mundo artístico. Na performance, o figurino, ao criar o afastamento de significados e símbolos decalcados, encontra a sua zona de variação e multiplicação.

A visão panorâmica que Marvin Carlson nos oferece, nos coloca em outra dimensão acerca da performance, quando descreve que o comportamento social de certa forma se compõe pelas relações sociais e são dadas a partir dos diferentes papéis em sociedade. Daí a construção de tipos psicossociais que são facilmente assimilados por nós no teatro da vida cotidiana: “cada época tem seu próprio guarda-roupa e cenário, sua própria máscara”,³⁴⁷ cujo diretor de palco da sociedade é própria cultura mediando estas inúmeras representações. Logo, o reforço da vestimenta, o comportamento e todos os aspectos que compõe esta cena podem ser controlados.

Este aspecto abordado em pesquisas, como menciona Gilles Lipovetsky no livro *o Império do Efêmero* e Suely Rolnik na tese de doutorado *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, apresenta a voz viva da subjetividade por meio de um banquete *self-service* que se coloca à nossa disposição, nos condicionando, seja no modo de agir, de pensar, de falar, de vestir, replicando, voluntária e involuntariamente, comportamentos normativos, em prol de um modelo hegemônico. Em contraponto, existe um fluxo contínuo de mudanças, que destrói estas imagens preconcebidas e nos coloca a inventar novas formas de subjetivações, “uma estilística da vida, que produza um tipo de corpo anárquico [...] como uma obra inacabada...”.³⁴⁸

Dito isto, a ascese está presente no corpo do performer por meio da experiência artística. “Não é uma carne morta, mas uma carne que conservou todos os sofrimentos da carne viva”,³⁴⁹ pois todo homem que sofre é corpo. Deste modo, a ascese parte de um

³⁴⁶ TORELLY, Gabriel. *Memória e fabulação em Bergson: considerações sobre a experiência do tempo no ensino de História*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2014, p. 45.

³⁴⁷ CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 47.

³⁴⁸ ZORDAN, HOFFMANN, 2014, p.286.

³⁴⁹ MACHADO, 2009, p. 229.

esforço, uma prática que lida com os estados afetivos que variam de corpo para corpo e estabelece o limite sagrado deste corpo. O figurino dá suporte para compor a superfície, mas também compõe a profundidade a medida em que o corpo, revestido pelo figurino torna-se material corpóreo da figura, sendo que o que é dobrado como figura é o corpo. “Deste modo, o corpo humano aparece como uma metáfora para o conjunto de todas as manifestações de arte contemporânea”.³⁵⁰ Quanto às figuras emergentes, se “as figuras tendem para conceitos a ponto de se aproximar infinitamente deles”³⁵¹ sua ação, produtora de discursos, se afasta do sentido dado pela linguagem, tornando a figura imagem de sua própria expressão.

Se Marvin Carlson revela seu assombro pela mutabilidade da performance, Richard Schechner por meio dos seus estudos antropológicos traz contribuições para área da performance e da performatividade, que acontece por meio do ritual e do teatro. O livro *Performance Studies, an Introduction* trata das relações entre ritual, *play* e performance, em que o autor também atribui sete funções para esta prática: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco”.³⁵² Por fim, afirma que “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição”.³⁵³ Isto fortalece o que Goldberg nos mostra ao dizer o quão esta arte desafia uma definição fácil ou precisa, na qual não é suficiente apenas falar que é uma arte viva feita ao vivo por artistas.

É possível dizer que o teatro pós-dramático se aproxima da performance. Mas, talvez o que os diferencie seja o que Patrice Pavis esclarece no seu livro *Dicionário de Teatro* ao descrever a performance como algo que diz respeito à pessoa (no caso o performer) e recusa a simulação da mimese teatral. Esta recusa à mimese parece ser o ponto principal de diferenciação, visto que existe na arte da performance uma liberação dos signos. Em *Sulcos: série em branco e série em dourado*, a ênfase da performance está na ação de se banhar. Em *Sulcos: série em vermelho*, embora o destaque seja o pano a “dançar” no ar, há um corpo de performer por trás da câmera a impulsionar o objeto até sua exaustão, cuja ação é movimentar o tecido. Em *Sulcos: série em preto*, ao ocupar o

³⁵⁰ GLUSBERG, 2013, p.82.

³⁵¹ DELEUZE, 1992, p.257.

³⁵² SCHECHNER, Richard. O que é performance? Revista *O Percevejo*, Tradução de Dandara. Ano 11, Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2003, p. 39.

³⁵³ SCHECHNER, 2003, p. 39.

espaço institucional e drapear o tecido no rodopio do corpo, durante a aula, em demonstração aos alunos, traz a ação de girar/rodar.

Nas performances, esta estabilidade que proporciona identidade e segurança vai ser quebrada, convertendo-se num elemento perturbador: nem todos os gestos e movimentos são identificáveis, nem toda transformação é imediatamente suscetível a uma leitura.³⁵⁴

Despojada de significação, a performance busca o encontro com o ritual e sua intensidade, cujo abalo físico extrai blocos de sensações não somente do corpo do performer, mas também do espectador. As imagens, embora apresentem a teatralidade da tradição barroca, por meio de ações cotidianas, precipitarão no espectador figuras, a partir das suas experiências.

O fato da performance e do teatro recusarem a representação e o signo, faz com que sejam compreendidos como a neutralização dos elementos de poder no teatro. Roberto Machado na introdução ao livro *Sobre o Teatro*, de Gilles Deleuze, aponta que esse poder se refere ao poder de estado, representados até então por reis e príncipes. Antonin Artaud e Samuel Beckett foram cruciais no que se refere às rupturas daquilo que existia até então no teatro. É reconhecido como original seu procedimento “que cessa de ser representação, constituindo-se como um teatro da não-representação”³⁵⁵ ou ainda a liberação de uma “força não representativa como potencialidade do teatro”.³⁵⁶

Samuel Beckett (1906-1989), junto ao Teatro do Absurdo, também se movimentava para uma nova maneira de pensar o teatro. Sendo assim, se pudéssemos aproximar a performance do teatro, seria via Teatro do Absurdo, surgido na Inglaterra, no início do século XX, pelo seu desligamento de tudo aquilo que lhe atribui uma identidade. Eugène Ionesco (1909-1994) é um dos fundadores deste gênero e fala de um rompimento com os clichês e com o tradicionalismo. A libertação do automatismo que o artista defende é também uma libertação das amarras da identidade ou das representações. A questão que ele coloca é de que temos medo de uma vida que pulsa e produz intensidade, sendo sua intenção conectar o homem com sua natureza.

Sobre a expressão do teatro pós-dramático como práxis teatral que está para além das “personas do teatro grego”, o artigo *Técnicas para uma (des)construção pós-dramática no texto*, de Paola Zordan e Patrícia Unyl, é um ensaio, recorte de um estudo

³⁵⁴ GLUSBERG, 2013, p. 90.

³⁵⁵ MACHADO, 2010, p. 13.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

mais amplo, que se refere ao pós-dramático e outras manifestações das artes cênicas contemporâneas. Ele mostra como personagens em fluxo entrecortados, cujas narrativas não mais lineares (textos sem narrativa) rompem com o drama clássico e reinventam o uso do texto. “A cena pós-dramática procura afirmar o sentido trágico, dionisíaco, cantado por Nietzsche e encontrado na obra desses escritores malditos.”³⁵⁷

Embora a ênfase aqui seja a arte da performance, acima de tudo discutimos rupturas das representações. Mesmo ao evocarmos o *grau zero* do figurino, o que se pretende, em verdade, é fazer eclodir no corpo outro fluxo, que embora se mantenha humano, não corresponda mais à uma historicidade puramente, mas á uma carne viva da experiência, em que a ausência de significação possa ser substituída por impulsos sutis ou não. Este fluxo, seja na performance ou no teatro pós-dramático, cria formas provisórias “exaltando suas qualidades plásticas, medindo sua resistência e sua energia, desvelando seus pudores e suas inibições sexuais, examinando seus mecanismos internos, seu potencial para a perversidade, seus poderes gestuais”.³⁵⁸

Historicamente, os processos de mediatização, por meio de foto e vídeo, fizeram parte do registro documental de performances. Sobre esta abordagem Maria Beatriz de Medeiros declara que “artista, obra, público são elementos estéticos da performance”³⁵⁹ e aponta que o quarto elemento estético é o tempo. A performance artística se dá no tempo, sua efemeridade é condição. Os registros permanecerão registros e, por assim permanecerem, estarão semimortos, ainda que capazes de leves ressonâncias. Os registros são apenas o obscuro reflexo, eco ensurdecido de um prazer para sempre estancado.

O DOCUMENTO DA PERFORMANCE

Com relação ao material da tese, foram realizadas performances ao vivo, que geraram registros em vídeo e foto; porém, também, as produções de fotoperformance, pensadas apenas para registro, o que não deixa de tomar como ponto de partida a ascese no corpo. No entanto, no que tange esta discussão sobre o documento da performance, Philip Auslander, no texto *A performatividade da documentação de performance*, ao comparar as performances *Shoot*, de Chris Burden (1971), e *Le Saut dans le vide*, de Yves

³⁵⁷ ZORDAN, Paola; UNYL, Patrícia. Técnicas para uma (des)construção pós dramática do texto. *Revista Fundarte*. Ano 10, n.20, julho/dezembro 2010. p.13-18. Montenegro: FUNDARTE, 2010, p.13.

³⁵⁸ GLUSBERG, 2013, p. 46.

³⁵⁹ MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, comunicação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005, p. 165.

Klein (1960), explica que a primeira se trata de um registro/documentação fotográfica de performance, entretanto questiona a segunda. Este questionamento se dá justamente porque no primeiro exemplo apontado por ele, o performer, de fato, foi atingido por um tiro; já o salto de Yves Klein³⁶⁰ ocorre a partir do artifício que só é possível pela fotografia, pois o artista não pulou da janela, sem proteção.

Diante dessa discussão, Auslander categoriza as performances como “documental e teatral”.³⁶¹ A primeira tem o objetivo de gerar registro, simplesmente; a segunda, de montar uma cena, para depois efetuar o registro. Mas, quando determinar se uma fotografia de performance é documental ou teatral? Para o pesquisador, além de ser complicado afirmar quando é um e quando é outro, segundo ele, não faz diferença. Esta afirmação entra em choque com o que se sabia até então sobre uma performance ser qualificada como arte “ao vivo”, sendo este o seu traço mais distinto e sua resistência à comercialização. O mesmo autor ainda acrescenta que não é possível

Tratar as qualidades tradicionalmente atribuídas à performance ‘ao vivo’ que supostamente a diferenciam da performance, tecnologicamente mediada com características inerentes ou ontológicas. Elas são, antes fenomenológica e historicamente definidas.³⁶²

De modo inverso, se o teatro pode prescindir de personagens, na performance, existe uma espécie de esvaziamento de qualquer narrativa e qualquer personagem, cujo enfoque é a ação. Do mesmo modo, o compromisso da performance é com a ação e não com padrões estéticos (referindo-se ao belo, impregnado de clichês e de juízos de valor, que acabam trilhando formas já dadas.), a performance acontece no corpo e o corpo é instrumento de criação, ele é a maior potência. A performance não é teatralização, mas na performance pode haver teatralidade.

Na performance há, ainda assim, uma produção estética (ético-estética-sensorial). Há a produção de uma imagem que está mais próxima dos sentidos (que dos significados) e que transborda o seu próprio funcionamento, ou seja, transborda o que é e faz proliferar. Não é utilitarista, mas, usando os termos esquizoanalíticos, a performance é “desejante e

³⁶⁰ A fotoperformance Salto no vazio de Yves Klein, realizada por meio de uma fotomontagem de Harry Shunk não é exatamente um salto no vazio, pois ele está a uma pequena distância do chão. No entanto, o registro fotográfico não revela esta distância, nos causando a falsa sensação do artista estar caindo num abismo. Se nesta época as performances colocavam em risco a vida dos artistas, esta performance de Yves Klein, enquanto registro, mostra o limite existente entre a ação e o registro da ação.

³⁶¹ AUSLANDER, 2013, s/p.

³⁶² AUSLANDER, 2013, s/p.

produtiva”, tal como uma força capaz de produzir novas combinações e novas contaminações.

A performance torna-se o paradoxo da arte contemporânea quando passa a ser apreciada em seus registros fotográficos e filmográficos. Dizemos paradoxo porque a performance, enquanto registro, perde seu modo de operar no acontecimento. Acontecimento aqui não se refere a relatar os fatos, mas ações que se movimentam e que, ao não se relacionar a um eterno universal, tendem mais a encontrar as condições em que são produzidas, pois requerem que sejam experimentadas.

A fotografia torna-se presença-ausente, cujo objetivo é manter o registro vivo por meio da foto e do vídeo, para que possa ser acessado a qualquer tempo. Com isso, passam a mais historicizar e ordenar aquilo que se vê, ao invés de experimentar. Se na ação, obrigatoriamente, experimentamos por meio do próprio corpo através do registro somos mais suscetíveis às representações. Eis que se desenvolve o paradoxo do sentido, no qual “a significação remete apenas ao conceito e à maneira pela qual se refere a objetos condicionados num campo de representação”;³⁶³ mas o sentido é como a Ideia que se desenvolve nas determinações sub-representativas.

Isto requer uma libertação do senso comum. É tentador ver figuras se multiplicarem por meio dos registros. Mas como encontrar um pensamento sem imagem, se o bom senso e o senso comum são tomados como aquilo que determina o pensamento? Talvez, se permitir devires-loucos, ilimitados, *nonsenses*, que mesmo não resultando em nada, nos forcem a pensar. Práticas do viver que a fotografia não captura.

A fotografia de uma performance tem o intuito de documentar a ação, traz sinais do que aconteceu, sendo parte do processo, mas não sua obra final. Isso se difere do uso da linguagem fotográfica e filmográfica para a performance que, neste caso, pode ser tratada como uma foto encenada ou como “ações orientadas para fotografia e vídeo”, tal como Regina Melin, nomeia em seu livro *Performance nas artes visuais*.

Somam-se à esta técnica, os cuidados específicos da fotografia, tais como cenário, enquadramento, objetos de cena, iluminação, uso das cores, gestualidade etc. No entanto, em ambos os casos, o corpo do artista está em ação, completamente entregue. O artista se encontra vivo e ao vivo, em uma existência estendida, de passagem, que transforma o corpo pelo ritual e o faz desaparecer, desfigurar e tornar-se outra coisa.

³⁶³ DELEUZE, 2020, p. 209.

O escritor Franz Kafka,³⁶⁴ junto ao livro *Contemplação*, mostra o quanto a fotografia é fraca no sentido de reproduzir a realidade. Há um jogo de luz e sombra na fotografia que esconde segredos, quase como se ela se colocasse no papel de nos fazer sentir bem com nossas representações. Esse “segredo” também é um traço de singularidade. Na fotografia, a imagem que se produz é diferente da imagem que se constitui no ato da performance. Sendo assim, há de se questionar: trata-se de registro fotográfico ou obra fotográfica? Para Gilles Deleuze, no livro *A Lógica da Sensação*: “a fotografia, mesmo instantânea, tem uma pretensão bem diferente daquela de representar, ilustrar ou narrar”.³⁶⁵ Nas produções performáticas desta tese, embora haja uma aparência, não há história a ser contada. Logo, as figuras são todas liberadas de seu papel representativo. O autor irá dizer que elas estão em relação com uma “ordem de sensação”.³⁶⁶

Ao pensar com Deleuze a fotografia, a performance e o traje de cena, o papel da roupa será auxiliar ao performer e a cena, visto que há cena na performance. Porém, tanto o traje quanto a cena extrapolam seu sentido figurativo. Desta relação “figuras estéticas”³⁶⁷ podem ou não surgir. Estas figuras drapeadas, conforme as contingências do momento, revolvem os estratos e embaralham aquilo que está calcificado para produzir um novo corpo. Que corpo é este que se dissolve em água, terra e ar? Feitiçarias de uma louca, convertida em bruxa, que abre espaço para o que ainda está por acontecer.

O GRAU ZERO, A DESFIGURAÇÃO, UM NOVO PARADIGMA

A intensidade = 0, que designa o corpo pleno sem órgãos. O grau zero, ou o ponto zero, “não dispõe de imagem alguma”.³⁶⁸ Paola Zordan, ao tratar de um ponto zero

³⁶⁴ Escritor tcheco, que viveu entre 1883-1924 e escreveu numa mistura de alemão com *ídiche*. Seu estilo de escrita despertou o interesse em Gilles Deleuze e Félix Guattari, que escreveram o livro *Kafka: Por uma literatura menor*.

³⁶⁵ DELEUZE, 2007, p. 17.

³⁶⁶ DELEUZE, 2007, p. 17.

³⁶⁷ As figuras estéticas, segundo Deleuze e Guattari, operam “sobre um plano de composição como imagem do Universo (fenômeno). As grandes figuras estéticas do pensamento e do romance, mas também da pintura, da escultura e da música, produzem afectos que transbordam as afecções e percepções ordinárias, do mesmo modo os conceitos transbordam as opiniões correntes. [...] as figuras não têm nada a ver com semelhança, nem com a retórica, mas são a condição sob a qual as artes produzem afectos de pedra e de metal, de cordas e de ventos, de linhas e de cores, sobre um plano de composição do universo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 80) É da intersecção arte e filosofia que as figuras estéticas surgem. São sensações: “perceptos e afectos, paisagem e rosto, visões e devires” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 209). São sensibilidades produzidas pelos encontros. Figuras estéticas não são tipos psicossociais, assim como também não são personagens conceituais.

³⁶⁸ TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p.120.

da imagem, “ovo caósmico”, traz a esquizoanálise de *O anti-Édipo* (1969) e *Mil Platôs* (1972) de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O corpo sem órgãos, abreviado como CsO, tem como mote o *ovo dogon* do platô seis, o qual apresenta um corpo de intensidade, potente, molecular, sempre em devir.

Um figurino no *grau zero* trata de um corpo de intensidades que, na perspectiva geofilosófica e esquizoanalítica, opera por sensação. Toda sensação envolve intensidade = 0 [zero]. Esse corpo de intensidade está aberto, exposto, nunca pronto. É nada e tudo ao mesmo tempo. Efetua destruições nas vestimentas estáveis, que se (des)orientam em novas composições. Tudo numa única mônada³⁶⁹ composta por várias outras, pouco ornamento por fora, pois tudo acontece dentro. Mas se o dentro se faz pelo fora, o dentro é dentro-fora e tal como a arquitetura barroca, evitam-se os ângulos retos:

Produzir formas esponjosas, cavernosas, ou a constituição de uma forma de turbilhão que se nutre sempre de novas turbulências e só termina como a crina de um acavalo ou a espuma de uma vaga; a tendência da matéria para transbordar o espaço, para conciliar-se com o fluido...³⁷⁰

Se “seu sentido é a-histórico, inatural [...] desejo divergente sempre em fuga, escapando de determinações”,³⁷¹ podemos dizer que o figurino no *grau zero* é extemporâneo. Rompe com uma possível história do figurino, cria mundos de figurinos, regidos por movimentos, intensidades e sensações e não mais por identidades.

O corpo sem órgãos, conceito desenvolvido por Antonin Artaud e introduzido no pensamento esquizoanalítico dos autores anteriormente citados, pode ser compreendido como um “exercício de recriação da vida”.³⁷² Talvez a expressão adequada seja, em vez de compreender, experimentar, pois um CsO se faz, se pratica, se trata de um “conjunto de práticas”.³⁷³ Práticas que surgem em reação ao quê? À libertação dos automatismos, liberação das amarras das identidades e das representações.

Deleuze e Guattari tratam do zero, “ovo de dogon”,³⁷⁴ ponto zero, anterior à representação. “Antonin Artaud o descobriu, lá onde ele se encontrava, sem forma, sem figura”.³⁷⁵ Desfiguração potencial que se utiliza de estratégias para sair da figura. Corpo sem imagem, porém provido de força, intensidade, virtual que em tudo pode se atualizar.

³⁶⁹ Explicação sobre o conceito de mônada (ver p. 72).

³⁷⁰ DELEUZE, 1991, p. 15.

³⁷¹ TADEU; CORAZZA; ZORDAN, 2004, p. 120.

³⁷² LINS, 1999, p. 07.

³⁷³ DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 12.

³⁷⁴ DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 11.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

O traje de cena, ou figurino, leva o corpo ao limite e o corpo leva o figurino ao limite habitável, que ao sair de si torna-se outro, o seu duplo.

Na peça radiofônica intitulada *Para acabar com o juízo de Deus*,³⁷⁶ de 1947, composta de diversas poesias — dentre elas *A questão que se coloca...* —, Artaud deixa evidente o desejo de ruptura com a moral que opera por determinismos, que transita pelo que já conhecemos. Sua intensidade masturbatória, por vezes beirando o escatológico, presente nos textos e na sua atu(ação), era uma reação à máquina cultural que triturava qualquer produção de singularidade.

Sua crítica a uma vida afetada por sistemas, regras que moldavam a civilização através de uma vida artificial e de representação, introduz o livro *O teatro e seu duplo*. Neste, Artaud mostra como o comportamento julga o quão civilizado nós somos, sendo que sua ação está determinada em um conjunto específico de normas. “Para todo mundo um civilizado culto é um homem informado sobre sistemas e que pensa sistemas, em formas, em signos, em representações”.³⁷⁷

Seu desejo era conectar o homem com sua natureza, por isso que se diz que, enquanto o CsO cria para si um corpo possível, o juízo tenta organizá-lo, determinando o que é certo e errado, o que é verdadeiro e falso, belo e feio, o que pode e o que não pode, operando por binarismos redutores. As máquinas desejanter não suportam a possibilidade de um corpo improdutivo, inútil, de um “corpo sem imagem”,³⁷⁸ tal qual o é o CsO.

Dito isso, Artaud conduziu o Teatro da Crueldade. Este era, acima de tudo, experimental e rompia com a tradição do teatro ilusionista, teatro como mero divertimento. Também rompia com a psicologização teatral através do modo como lidava com a linguagem e com a produção de personagens que, até então, eram construídos a partir de tipos psicossociais. “Tratava-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana.”³⁷⁹

O que Antonin Artaud fez no teatro foi muito semelhante ao que Francis Bacon fez nas artes plásticas: pintar a carne e livrar o corpo da alma ao colocar o corpo a nu, fora de subterfúgios. O livro *Lógica da Sensação*, de Gilles Deleuze, mostra que, para além do organismo, existe um corpo vivido, intensivo “percorrido por uma onda que traça

³⁷⁶ <http://www.bibliotecanomade.com/2008/01/arquivo-para-download-para-acabar-com-o.html?m=1>
Acesso em 13/11/2017.

³⁷⁷ ARTAUD, 2006, p.02-03.

³⁷⁸ DELEUZE, 2010, p. 20.

³⁷⁹ ARTAUD, 2006, p. 102.

no corpo níveis ou limiares segundo as variações da sua amplitude. O corpo, portanto, não tem órgãos, mas limiares ou níveis”.³⁸⁰ Estes níveis podem ser entendidos como graus, entretanto, não como podem ser confundidos como um meio de medir a intensidade do corpo, pois “toda sensação envolve intensidade=0 (zero)”, tal como explica Deleuze e Guattari, impossível de ser medida.

O Teatro da Crueldade, assim como a sua técnica, assume um fluxo tão preciso “quanto a circulação do sangue nas artérias”³⁸¹ e se compõe de nervos e coração. Por isso, também os trajes se afastavam dos modismos e se utilizavam de certas roupas, cuja força exercida, por meio de uso ritual, que noutra época fizeram parte de uma certa “moda”. No entanto, hoje conservavam um ar espiritual, uma beleza que remete à uma tradição, mesmo sem o objetivo de representar a tradição.

O *grau zero* do figurino não explica o figurino em performance; no entanto, ele encontra aí o seu melhor meio de desterritorializar o instituído. “Toda instituição impõe ao nosso corpo, mesmo em suas estruturas involuntárias, uma série de modelos, e dão a nossa inteligência um saber, uma possibilidade de prever e de projetar”.³⁸² Um mesmo figurino, no exemplo da performance *Sulcos*, é um “manto” que não se deixa capturar. E é desta grandeza intensiva que salta “um mundo de sensíveis, da sensação e da aparência, que se opõe a um mundo de inteligíveis, da inteligência e da essência”.³⁸³

A força tem relação estreita com a sensação: “não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de capturar forças”,³⁸⁴ diz Deleuze. Estas forças, retomando o neutro de Barthes, podem ser relacionadas, no vestuário, com aquilo que o tecido tem a lhe “dizer”. É necessário “ouvir” o tecido, diz o estilista Yohji Yamamoto. As muitas linhas de forças liberam diagramas, tudo já está na tela do tecido, assim como em uma folha de papel em branco. A nossa luta persiste em esvaziar a tela/tecido, tocar, dobrar, amassar, borrar, lixar, escavar, limpar, buscando subverter o funcionamento de reproduzir um modelo, para que seja possível liberar uma figura, tal como na pintura de Francis Bacon: “a linha não vai de um ponto ao outro, mas passa entre os pontos, não para de mudar de direção, e atinge uma potência superior a 1, tornando-se adequada a qualquer superfície”.³⁸⁵

³⁸⁰ DELEUZE, 2007, p. 51.

³⁸¹ ARTAUD, 2006, p. 104.

³⁸² DELEUZE, 2006, p. 31.

³⁸³ TADEU, 2004, p.132.

³⁸⁴ DELEUZE, 2007, p. 62.

³⁸⁵ Ibid., p.107.

Os dados figurativos (figuração) estão tão presentes em nossas vidas, que cada vez se torna mais difícil se desfazer das imagens prontas em tantas telas. Imagens que tanto na televisão quanto no cinema, jornais e em tantas outras narrativas, nos são servidas prontas. São fantasmas e clichês. “O caos e catástrofe³⁸⁶ são o desabamento de todos os dados figurativos; já são, portanto, uma luta contra o clichê”³⁸⁷ e, portanto, o oposto da figuração. Isto pode ser percebido na dança *A Serpentina*, de Loïe Fuller, no espetáculo *Lamentation*, de Marta Graham e na performance *Sulcos*. A cada movimento do corpo, a cada dobra do tecido, nas cores dos panos, nos movimentos que nunca se repetem da mesma maneira, tem-se aquilo que poderíamos chamar de “marcas livres” ao “acaso”, nas quais os dados figurativos dão lugar a um Saara, um oceano, a mil acasos, uma catástrofe que se abre aos domínios sensíveis no momento em que o tecido, superfície-volume que é o próprio figurino, movimenta-se com o corpo que o performa.

As dobras e rugas que surgem neste manuseio, com ou sem mãos, formam o conjunto operatório, cuja função é sugerir e introduzir possibilidades. Por isso, é feito por meio de zonas assignificantes e não representativas. Essas dobras irracionais, acidentais, não narrativas, passam entre os pontos e não param de mudar de direção. Portanto, é impossível afirmar que o *grau zero* leva a um estado de homogeneidade. O “cintilar” barthesiano nos remete ao modo como extraímos a força, que aqui se expressa nas matérias em fluxo, as quais constroem a paisagem da performance.

Ao revés da estratificação das formas, se emitem signos-partículas, mas eles não se sustentam, pois ao fazê-lo, escapam, conferindo ao figurino características singulares e imprevisas próprias, inapreensíveis. Então, se em Loïe Fuller surgem mariposas e orquídeas, são para logo, no mesmo instante, se desfazerem. Se, em *Sulcos*, virgens, entidades, iemanjás, nanãs, oxuns e ninfas surgem, são para logo assim se desfazer e chegar ao ponto zero da desfiguração. Desse modo, a sensação (figuras) são o contrário da forma referida a um objeto que ela deveria representar (figuração). A sensação é ser no mundo, nos tornamos na sensação, algo acontece na sensação, o mesmo corpo que dá é o mesmo corpo que recebe a sensação, por isso, ao passar de uma “ordem” à outra de um “nível” a outro, são exercidas deformações no corpo.

Aprender a ligar os pontos, sem necessariamente ligar suas funções, pode parecer terrível, mas também é o que pode fazer surgir o extraordinário do ordinário dos dias.

³⁸⁶ Catástrofes são mudanças ocorridas em um sistema, ou evento. São mudanças na forma de um objeto e até mesmo nas ideias... (ROMANOLO, 2018, p.19).

³⁸⁷ DELEUZE, 2007, p.113.

Trata-se de encontrar nas coisas comuns substratos criativos para a própria vida e seu ofício. De maneira semelhante, retira-se a função da roupa, de que tanto se fala: comunicar, significar. Portanto, “não há nada a explicar, nada a interpretar”.³⁸⁸ O *grau zero* do figurino torna-se isto: roupagem neutra, capaz de cintilar sentidos, não ter limites. Roupa sem limites que é, implode biografias, narrativas, nos força a pensar pela sua própria força. E ao pensar nos força a sentir, às vezes sentir um sofrimento intolerável, aquele de querer a todo custo “encaixar”, classificar, atribuir significados e significações. O *grau zero* do figurino, indefinido que é, não tem sequer gênero, se faz por irradiação, por “descobertas” indizíveis, incomunicáveis. Embora, dobre e desdobre seus sentidos, sua superfície se mantém lisa e, na lisura dos pensamentos, escorrega.

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.³⁸⁹

O *grau zero* do figurino, instrumento de manuseio livre, não se dá apenas a partir de um pedaço de tecido, não se confunde com o estado de coisas ao qual se encarna, mas ele é conhecimento e assombro de si. Desta maneira, toda roupagem que pode assumir formatos informes e tornar seus fluxos incapturáveis pode ser elevada a um *grau zero*, escorregadio. Contudo, tal tipo de figurino não é capaz de fazer isso sozinho, pois, apesar de seu devir incorporal, é necessário que se efetue nos corpos. Talvez, neste caso, seja preciso recorrer a outros devires, mesmo sendo tal figurino autorreferencial.

O *grau zero* do figurino não receia ser livre e torna a roupa um dispositivo de sensações que se realiza no corpo e fora dele, operando um desmanche da imagem em prol de figuras e paisagens que nos lançam ao mar, ao deserto, ao espaço liso. “A Figura é como a fabulação em Bergson: tem uma origem religiosa. Mas quando ela se torna estética, sua transcendência sensitiva entra numa posição surda ou aberta com a transcendência suprassensível das religiões”.³⁹⁰ A sensação, que se realiza no material necessita da realização, da ação e se exprime não pelo que quer representar, mas sim, apresentar.

³⁸⁸ DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.38.

³⁸⁹ HOFFMANN; ZORDAN, 2016, p. 129.

³⁹⁰ DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229.

[DESROSTIFICAÇÃO]

Existe uma fetichização pelos rostos. A moda os adora! Nos ensaios fotográficos caras e bocas, caras de nada, de sexy, de louca constroem os repertórios daquilo que se quer comunicar. “[...] campanhas publicitárias, no rosto da televisão, da estrela de cinema, da necessidade que haja um rosto”.³⁹¹ Quando omitem o rosto ou o desfiguram de algum modo, seja pela maquiagem, objetos, distorções produzidas por programas de computador, que o faz deixar de ser “humano”, causam estranhamento e, por vezes, beiram o “horror”.

Se a “máscara” neutralizou o rosto, esvaziou o que existia de humano, imediatamente este vazio foi preenchido por figuras. “Na nossa cultura a relação corpo/rosto é marcada por uma assimetria fundamental, que quer que o rosto sempre permaneça mais nu, enquanto o corpo está por norma coberto”.³⁹² Isso porque, como Deleuze e Guattari mostram no platô sete, o rosto, demasiado humano, é uma imensa sobrecodificação, o significante máximo, sobre o qual ancoramos identidades. Há um buraco no meio do rosto que não cessa de preenchê-lo. Uma boca-fenda negra que preenche o vazio e engole quem a observa. A retirada do rosto é o limite monstruoso que separa a representação. Entre rugas traz o princípio da rostidade, “é o fundo sem fundo onde a semiótica se interpõe”³⁹³ que leva a diferença ao seu ápice.

Este lugar, que o rosto ocupa, definitivamente não interessa aqui. O que está em jogo são possibilidades de esculpir a cabeça por meio do tecido, de modo que dele surja outra coisa que já não é o que era e, assim, imprimir um movimento e novas figuras que escapem ao humano. Na performance *Sulcos: série em branco*, a cada rajada de vento, a cada gole de leite, este rosto que se situa e se perde no volume marcado pela cabeça, vai se dobrando no tecido e se deformando. Quando a desfiguração se apresenta como outro lugar a se ver, esculpimos então a sensação, a sensação de que ali, naquele volume que se forma e se des-forma, há um rosto. Mas que rosto é este? Não interessa, pois, o objetivo aqui não é localizar e nomear. “Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é [...] desfazer o rosto é atravessar o muro significativo, sair do buraco negro da subjetividade”.³⁹⁴

³⁹¹ HOFFMANN, 2015, p. 135

³⁹² AGAMBEN, 2014, p. 126.

³⁹³ DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 104.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 64.

Na performance, a cabeça, como zênite performático do branco, preto e dourado, é o elemento que se destaca. A existência de um rosto é substituída pela força perturbadora do ser que o tecido revela na superfície. Na série em vermelho não há rosto, nem cabeça. Apenas espessuras desiguais conduzem fluxos em torno de linhas que se enrolam. O figurativo já não se trata de imagem que se quer representar; não se trata, por exemplo, de representar as mulheres no século XIX, com seus panos molhados envoltos ao corpo a produzirem as dobras gregas e sim a relação da imagem-corpo-figura que se produz e o tudo que faz proliferar: “deixam fluir o surgimento de abismos orgânicos, de espaços-caracóis, de pontos de vista impossíveis”.³⁹⁵

O material utilizado tem importância, pois o tipo de tecido, sua textura, sua gramatura, transparências e brilhos, seu caimento, são elementos que produzem as relações de força. Também paisagem, fundos, água, vento, sol, chuva, luz elétrica, luz natural, elementos com os quais o tecido interage, trazem diferentes tipos de força para cada performance. “Apesar das aparências não há uma história a ser contada. As figuras são liberadas do seu papel representativo, entram diretamente em relação com uma ordem de sensações celestes”³⁹⁶ livrando os corpos da inércia.

[Projeta-me³⁹⁷ 2020/02]

Pelas mãos da fotógrafa Edinara Patzlaff foi congelado o instante do movimento do tecido. Aqui o olhar dela cria o espaço bidimensional da foto. Todos³⁹⁸ que impeliram sua força performaram a potência necessária para junto ao vento compor o balé do tecido e organizar o espaço. Se no resultado da foto está o registro/documento poético; por trás, há corpos reais que acontecimentalizam. Viver o acontecimento requer uma potência de nossos corpos, que exige, inclusive, perder o controle. Aqui temos a natureza generosa dos ventos mostrando a sua incontrolável força. A experiência atravessa o corpo e 24h depois todos estavam ainda sob efeito, ressoando o ato: braços doloridos, o corpo dolorido, a pele queimada do sol, dentre tantas outras sensações. Mas, acima de tudo,

³⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, s/d, p.32.

³⁹⁶ DELEUZE, 2007, p.18.

³⁹⁷ Evento do Curso de Moda, cujo objetivo é apresentar num desfile as coleções de vestuário criadas pelos alunos concluintes do curso. A organização do evento compreende o planejamento, comunicação e organização do mesmo. As imagens desta sessão são resultado da comunicação criada para divulgar o evento.

³⁹⁸ Os alunos e funcionários do curso de Moda: Malusa Fernanda Schuch e Matheus Quadros; e a professora Ana Hoffmann.

eram corpos que viveram aqueles instantes e puderam construir, cada um, as suas associações de ideias a partir daquilo que ali viveram. Por meio da performance, o que permanece é uma aprendizagem dos sentidos.

Figura 48-52: Projeta-me performance e instalação.







DEAMBULAR III
Dobras das Aprendizagem

O QUE EXISTE FORA DA REPRESENTAÇÃO: APRENDER NA D'OBRA

A liberação de figuras pelo acontecimento da força de curvatura de um tecido, se dá pelas marcas que são produzidas nele por forças invisíveis de um corpo visível (tecido). Tal figurino se fabrica, assume novas formas que surgem, em cada lugar por onde passa. É um organismo vivo, corpo-figurino-tecido-pele. Existe um mundo dentro deste corpo. Fantasma preenchido de universo. Ele tem um grau de dureza e ainda assim conserva a fluidez. É como uma onda, quando quebra no mar... um dobramento geográfico, em curvas elípticas, invaginações orgânicas e inorgânicas, que se comunicam com o mundo exterior e interior. Inseparável, corpo e alma, que exclui o sujeito, mas imprime uma presença.

Ao falarmos de um figurino de performance, sob o signo do neutro ou *grau zero*, paradoxalmente, pela sua heterogeneidade, definimos sua experiência poética que nunca zera. A dobra se localiza justamente no ponto em que o figurino se realiza no apreensível da linguagem que tenta o enunciar e simultaneamente desaparece. Na palavra poética, se esconde a palavra ética, portanto esta dobra, na qual cada performer experimenta ao compor a plasticidade da obra com seu corpo, funciona de um modo específico e designado por aquele que a produz.

Grabriel Torelly, na sua tese *Uma educação do sentido: poéticas textuais*, mostra que o maneirismo se refere às estéticas de segundo grau, como apontará Barthes, utilizando a imagem do labirinto para tal associação. “Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo não é só ter muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras”.³⁹⁹ No entanto, quando afirmamos que centro do labirinto é o *grau zero*, paradoxalmente, lugar que nunca se chega sem antes matar o Minotauro, ou por assim dizer, Dionísio. Tese-tragédia⁴⁰⁰ erigida pelo ato de desdobrar-se, sair do interior, desenrolar o fio do labirinto, e voltar-se para a superfície. Se cava sulcos é para colocar a prova tudo aquilo que é verdade eterna e universal.

O neutro é então a roupagem de um desejo que não pode ser precisamente assinalado em predicáveis, nem ausentes nem presentes, mas que veste a

³⁹⁹ DELEUZE, 2011, p.14

⁴⁰⁰ Ao chegar até aqui tese-tragédia só poderia ser então uma tese que toma como força a própria vida e seus acontecimentos para erigir uma doutrina mais alegre, apoteose da vida, que festeja suas saturnais. A vida por mais dura que seja ao nos oferecer a bebida mais amarga, nos oferece também a possibilidade de sermos nós mesmos. Há um “si mesmo” na tese, trágico e alegre. Mas, me parece redundante, pois é o trágico e alegre da vida, desventura sublime, inesgotável, cujos sacrifícios nos tornam estranhamente vivos.

linguagem de uma relação intermitente com a impossibilidade, indicando o sentido pelo qual os modos do possível, do poder e do ser não mais lhe convêm e abrindo-lhe uma dobradiça, um gonzo (signo hermético), com o Exterior.⁴⁰¹

O estado intenso do *grau zero* do figurino, arruína o sentido. O desejo de neutro não é um desejo de nada e, portanto, o grau zero do desejo não se trata de uma indiferença, mas de uma suspensão às leis e códigos e arrogâncias, um não a qualquer forma de captura. O grau zero dissolve a imagem e é correto dizer que o *grau zero* do figurino toca tanto a linguagem quanto a arte, o que torna isso possível são as “relações de forças e seus efeitos de turbulência” no domínio específico da experiência”.⁴⁰²

A filosofia de Leibniz destrona a essência e por meio dela é possível sentir os maneirismos enquanto os graus variam ao infinito. Todavia, o fundo é o mesmo em toda parte. Com Leibniz, Deleuze mostra como a filosofia pode até ser mais simples no seu fundo, mas é também mais rica nas suas maneiras. “O mundo é a própria predicação, as maneiras são os predicados particulares, e o sujeito é o que passa de um predicado a outro como de um aspecto do mundo a outro. É o par fundo-maneyras que destrona a forma ou a essência...”⁴⁰³

Ao olharmos para o drapeado/drapeamento podemos estabelecer “o predicado como verbo e firmar o verbo como irredutível à cópula e ao atributo”, tendo em vista a “base da concepção leibniziana do acontecimento. [...] isso aconteceu graças aos estoicos, que faziam do acontecimento não um atributo nem uma qualidade, mas o predicado incorpóreo de um sujeito da proposição (não “a árvore não é verde”, mas “a árvore verdeja...”). Deste modo, o acontecimento drapear/dobrar se dá como a passagem incessante de um estado a outro, de um pensamento a outro.

Todas as práticas implicam o vivido, as sensações, as invenções e consequentemente se desdobram em saberes e fazeres outros. É na multiplicidade produzida pelos encontros que se dá a sedução do pensamento. Seduz, deseja. Abrem-se para universos de imagens e de linhas e de fluxos e de conexões improváveis e necessárias à vida. Portanto, aprender também é “amassar” planos-tecidos, territórios identitários, abrir-se a raridade das suas rugas e pregas inclassificáveis, indescritíveis.

A aprendizagem não pode ser apreendida, por certo, somente apreendida em modos variáveis e singulares, para além de fórmulas e poções mágicas, ainda que aprender seja uma mágica milenar e particular. Magia que une universos distantes, conecta matérias,

⁴⁰¹ TORELLY, 2019, p.93.

⁴⁰² PELBART, 2009, p.91.

⁴⁰³ DELEUZE, 2011, p.95.

luz e sombra e crê que tudo é possível. Algo que provoca aprenderes diante do infinito que chamamos presente, momento cósmico. Trata-se de um aprender não como afirmação de um saber normativo, mas como constante questionamento do que foi instituído, e por isso é um campo pedagógico e político. Experimentações marginalizadas, de “pouco valor”, processos e devires e desvios; pontos de inflexão fabricando dobras, singularidades dadas por repetição contínua, pontos de vista, novos envoltórios.

Entrar dentro da pele do performer possibilita, então, aprender pela sensação. Ação que se dá diretamente no sistema nervoso e reverbera numa “derme pictórica”, pele virtual que é atualizada numa superfície extensiva, de um CsO fragmentário composto de muitas camadas, perspectivas sobrepostas e múltiplos pontos de vista. Tal corpo, tal pele, tal tecido, são a matéria, passível de imagem, da aprendizagem.

Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa. Alguém se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença.⁴⁰⁴

Com Deleuze, esta, ainda que misteriosa, diz respeito ao próprio processo de decifração dos signos. Aprender é um acontecimento que envolve a signação, o *ensigno*. “O aprendizado não se faz relação da representação com a ação (com a produção do mesmo), mas na relação do signo como resposta (como encontro com o Outro). O signo compreende a heterogeneidade”,⁴⁰⁵ ou seja, a proposição enuncia uma maneira de ser da coisa, um aspecto. Assim, o fundo, derme-tecido, do qual se extraem as maneiras que correspondem ao seu ponto de vista (aspectos) cria o próprio mundo. Por este mundo se institui um predicado incorpóreo que enuncia uma “maneira de ser” relacionada com a nossa existência e com o tempo existido.

O maneirismo de Leibniz toca a escritura barthesiana quando nas maneiras tudo é fluido. “A espontaneidade das maneiras substitui a essencialidade do atributo”.⁴⁰⁶ Para Barthes, o grau zero era uma “forma que pode variar com a própria história”, enquanto, com os clássicos, a “forma não podia ser dilacerada”.⁴⁰⁷ Este pensamento ao dialogar com Deleuze, mostra que o conteúdo das formas, importa menos que sua translação, que o coloca em variação contínua.

⁴⁰⁴ DELEUZE, 2003, p. 04, apud TADEU, 2004, p. 183.

⁴⁰⁵ DELEUZE, 2020, p. 43.

⁴⁰⁶ DELEUZE, 2011, p. 100.

⁴⁰⁷ BARTHES, 2004, p. 12.

Só podemos invocar um, repetindo o outro. Portanto, a performance *Sulcos* poderia ser um duplo dos drapeados gregos, marroquinos, dos drapeados de Loïe Fuller, Marta Grahmann, das ninfas renascentistas, das *femmes fatales* simbolistas no decorrer da história. Porém, além de tudo isso, trata-se de um duplo maneirista, ao modo/maneira de quem repete não com a intenção de repetir para tornar semelhante, mas para “duplicar, reduplicar e deslocar, como uma espécie de gigantesco método de dobragem”.⁴⁰⁸

Este procedimento ocorre sem codificar. “Codificar é qualificar um fluxo. [...] os fluxos de cabelos são os “penteados”.⁴⁰⁹ Forças naturais são codificadas em mitos e ritos que os estudiosos do século XX fundaram no inconsciente, isto é, junto ao paradigma linguístico, como elementos do próprio do corpo social e do sistema da moda. Como se apreende o sentido de uma roupa? Vestindo-a. As dimensões, neste caso, sempre serão políticas, mesmo quando se julga não o serem. Portanto, o código também se efetua como aquilo que podemos controlar ao atribuir significados. “Codificar consiste em marcar os corpos enquanto ligados à terra e distribuí-los segundo essas marcas”.⁴¹⁰ Ou seja, determinamos o que é permitido e proibido a partir de regras de circulação. Trata-se do corpo pleno do social, marcado pelos seus direitos e deveres. Esta marca fundadora também está presente nos selvagens, que inscrevem em seus corpos, por meio da tatuagem, escarificação, mutilação e ornamentações, a sua organização social.

Pelo código, o figurino assume um papel organizador, que define os papéis sociais, as identidades podem operar por meio destes códigos, a fim de atuar enquanto potência social a escandir um papel. É o que ocorre com algumas das performances de Berna Reale. Ao usar códigos e símbolos reconhecidos, sua intenção é comunicar a ação com clareza. Porém, o que o *grau zero* do figurino faz é traçar um plano de pensamento que provoca o desmoronamento de algumas superfícies do sentido, para que, dos códigos, algo possa ser liberado. Brinca-se com os limites do vestuário, pesquisam-se os fluxos de matéria do figurino no *grau zero*, a fim de tirar a sua “utilidade vestível” para, paradoxalmente, atribuir-lhe outra utilidade, que não aquela produtiva de significantes e adjetivos, clichês que reconfortam cérebros e corações. Mas, por meio do duplo, opera uma ética por excelência, que se efetua no corpo, mas não antes, sem violentar o pensamento.

⁴⁰⁸ LAPOUJADE, 2017, p. 137.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 159.

⁴¹⁰ Ibid., p. 160.

O pensamento para Deleuze é um pensamento movente, uma violência sobre as faculdades humanas (visão, audição, percepção etc.) por meio de forças heterogêneas à estas faculdades, vindas das artes e da filosofia, para tornar a percepção sensível ao impensado, de modo a produzir uma nova imagem do pensamento. “A fissura do pensamento, o buraco através do qual o não sentido emerge no pensamento para engendrar o sentido e liberar todas as suas potências, tal fissura se amplia e faz desmoronar a superfície do sentido”⁴¹¹ O incontrolável, inclassificável, inapreensível é aberrante e diabólico. É “errado”, anômalo.

A fórmula do maneirismo é a seguinte: “Tudo lhes nasce do seu próprio fundo, por uma perfeita espontaneidade”.⁴¹² É deste modo que Romagnolo explica que oco e vazio não estão relacionados, e é por isso que o corpo de intensidade zero em Deleuze apresenta-se pelo ovo, que contém o todo. “Há CsO que não passam de linhas, mas há corpos sem órgãos com estratificações orgânicas, subjetivas e semióticas, que definem, mesmo sem fronteiras precisas, um território”.⁴¹³

Os órgãos, aqui, se referem a uma organização. Portanto, este corpo sem organização é uma estrutura que não gera um padrão, mas está em relação com o seu funcionamento. Não pensa por oposição. Não é preto *ou* branco, mas preto *e* branco. O corpo sem órgãos, desenvolvido por Artaud, é próprio do pensamento da diferença; produz pequenas torções, vazamentos feitos em uma estrutura previamente definida, é por onde passa o desejo. Orienta-se e reúne elementos da arte, da filosofia e da ciência. Nestes “caóides”, os estados que o corpo atinge são efeitos superficiais de buscas relacionadas ao que o corpo é capaz de atingir. Trata-se de um ambular que vivencia desde as forças as quais se captura, seguindo energias vetoriais e gradientes emitidas pelo fora, possibilitando constantes atravessamentos, transformações, transsubstanciações, variedades expressivas, devires em variação.

Se Leibniz atribui tanta importância à questão da alma [...] é porque soube diagnosticar a universal inquietude que procura captar os signos imperceptíveis daquilo que pode mudar seu prazer em dor [...] seu repouso em movimento. [...] O fundo da alma, o fundo sombrio, o *fuscum subnigrum*, obseda Leibniz: as substâncias ou as almas, “tiram do seu próprio fundo”.

⁴¹¹ LAPOUJADE, 2017, p.131.

⁴¹² DELEUZE, 2011, p.101.

⁴¹³ ZORDAN, 2019b, p.45.

Portanto, para produzir este corpo, que acontece na superfície, sendo um corpo de sensação, “derme pictórica” da ação, dependerá dos arranjos e composições, das experiências nas quais o sujeito (aquele cunhado pela modernidade) acaba por ser retirado, desantropologizado. O *grau zero* do figurino trata de um fluxo impessoal, imperceptível, indiscernível, algo que se experimenta e cujos sentidos só se dão em experiência. Com isso, a aprendizagem precisa ser vivida e, deste modo, estender e expandir as multiplicidades que seu processo envolve.

O maneirismo na performance não se dá apenas pelo ato da performance, seus movimentos complexos iniciam muito antes. Trata-se de algo que foge a “ter uma ideia” em performance e simplesmente conceber os objetos que fazem parte da ideia. A construção de uma performance se dá num processo de raspagem de aderências e referências que implicam vários elementos. Na performance *Sulcos*, trata-se de pensar o figurino, fazer a escolha do tecido, explorar sensações ao manusear o tecido, espremê-lo, esticá-lo, perceber o quão é suscetível às dobras, seu caimento, sua espessura, a sensação deste figurino no corpo, antes mesmo dele vestir o corpo. Definir o local e lidar com os contrastes figura e fundo ali determinados. Em *Sulco: série em branco* (que poderia ser ainda chamado de Azul e Branco) envolve o manusear do jarro de leite, sentir seu peso, derramar sobre “as peles”, a mudança que ocorre ao sentir o tecido molhado e líquido jorrar no corpo, o cheiro de leite, o cheiro da maresia, o ruído do mar que se confunde com o ruído que o leite produz ao escorrer pelo corpo, o frio de 10º, as rajadas de vento antes e depois de sentir o corpo molhado, afogar-se com leite, sentir entrando pelas narinas, escorrer pela garganta, assentar-se no estômago, são “mil pequenas percepções”,⁴¹⁴ que escapam os significados e na superfície desorganizam os sentidos.

Neste sentido, pensando a partir do neutro, Barthes menciona uma variação contínua, que não mais se articula em prol de um sentido final, o que, aqui, se inter-relaciona aos estudos de Deleuze sobre devir. Então, dobra, neutro e devir se relacionam entre si, por translação, maneirismo, variação contínua, não-dogmatismo. Barthes o assim descreve: “sequência inorganizada de figuras, exigida pelo próprio neutro, visto ser ele a recusa ao dogmatizar: a exposição do não-dogmático não poderia ser dogmática. inorganização= inconclusão”.⁴¹⁵

Uma espécie de desdobramento, cujas certezas constituem a nossa cultura e regem a nossa história são abandonadas. “O desdobramento é o que, como o neutro, anula o

⁴¹⁴ DELEUZE, 2011, p.101.

⁴¹⁵ BARTHES, 2003, p.25.

tempo, dissolve a história, desbarata a dialética e a verdade, abole o sujeito e faz soçobrar uma ordem”.⁴¹⁶ Se não há dialética, não há significação, não há profundidade e não há interiorização. A impossibilidade da representação é o que permite escapar as relações de poder e aos juízos.

Dessa maneira, o aprender é *drapear* um encontro com forças, é um aprender na/da diferença. Acontecimento que não pode ser apreendido nas lógicas do significado e do significante, por isso torna-se a própria potência que nos violenta a criar. “Aprender é extrair de uma perspectiva muito mais coisas além do que ela pode dizer, é perceber seus signos oclusos e as intensidades de sua própria volição”.⁴¹⁷ Não se sobrevive por muito tempo (s)em um corpo sem órgãos. É como se houvessem dois mundos, onde se fica em um vai e vem, em um entra e sai deste lugar/não lugar, cujo problema é não voltar. É danação. Vida e morte. Esse aniquilamento das formas nos derruba e nos levanta, produzindo efeitos de montanha russa. Neste sentido, “Não lhes basta, pois, propor uma nova representação do movimento. A representação já é mediação. Ao contrário, trata de se produzir a obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação”.⁴¹⁸

Transgredir a norma e a forma, a fim de se produzir novas condutas, faz criar por meio do pensar. Opera desdobramentos, ecos cada vez mais distintos, dentro de um labirinto silencioso. No centro das dobras do labirinto, o zero, o ovo, o início e o fim, onde o tudo e o nada são paradoxais. Sua coexistência é possibilitada pela dobra. O figurino e seu *grau zero*, o neutro e o cintilante da matéria, envolvente e amassada, carregam “ritmo e repetição, limite e excesso, fragmento e detalhe, nó e labirinto, desordem e caos”.⁴¹⁹ E acima de tudo, esse zero não é utilizado para representar e sim produzir linhas de forças que não apresentam o visível, mas tornam visível.

Trata-se de um figurino que rompe com as fórmulas já instituídas pela semiótica dos significados e se (des)envolve em um novo campo de novas possibilidades. Cores passam a ser apenas indexadores de variações. O que interessa é o que se replica, duplica, expande e instaura um movimento no qual o processo se repete e se diferencia. Por isso, é muito difícil afirmar uma essência das coisas e aqui coisas referem-se a tudo aquilo que

⁴¹⁶ PEALBERT, 2009, p. 25.

⁴¹⁷ ZORDAN, 2019b, p. 46.

⁴¹⁸ DELEUZE, 2020, p. 26.

⁴¹⁹ ROMAGNOLO, 2018, p. 09.

pode ser fabricado por meio de artificios: os figurinos, a moda etc., ou seja, não se dá de maneira natural.

O que ocorre é que as instituições e suas formas de captura operam o tempo inteiro para que o aprisionamento se conserve. Nenhum processo de reprodução é completo, mas existe para ampliar a visão e as possibilidades. Ao aniquilar as formas anteriores, as dobras do aprender passam a ser as dobras do corpo, cujas figuras não cessam de produzir dobras no pensamento. São corpos que, nos acasos, se integram e se aniquilam, dando autonomia ao que vai surgir, “renunciando ao modelado, isto é, ao símbolo plástico da forma, a linha abstrata adquire toda sua força e participa do fundo, tanto mais violentamente quanto dele se distingue sem que ele se distinga dela”.⁴²⁰

Mas, então, o *grau zero* estaria, literalmente, no drapeado? De forma alguma. Consequentemente, não é literalidade das dobras nas obras destes artistas, mas aquilo que o dobrar dispara e possibilita produzir. Aquilo que escapa ao significante, às significações, às interpretações. Contudo, é também a literalidade da dobra do tecido, incapaz de ser totalmente capturada, como se fossem, esses sulcos, seres que escapam aos estados do corpo e das emoções. Na série performática *Sulcos*, o tecido se torna ser, “ser de sensação”,⁴²¹ o que é na performance, ser que performa, superfície de aprendizagens.

A performance existe, então, como uma estratégia ontológica de aprendizagem que desmonta a imagem dogmática do pensamento⁴²² e procura deixar todas as imagens prévias expostas nas multiplicidades de seus avessos. Todavia, fazer o múltiplo exige repetição. As imagens, as que estão supostamente fora, na verdade já estão dentro. Trata-se do modo como se olha para elas. Ao ligarmos as imagens à essências ideais, a tendência será de classificá-las e a partir do momento que classificamos, estratificamos. Passa-se a

⁴²⁰ DELEUZE, 2020, p. 56.

⁴²¹ Sobre esse ser de sensação ou “o bloco do percepto e do afecto, aparecerá como unidade ou reversibilidade daquele que sente e do sentido, seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam: é a carne que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência – enquanto a carne nos dá o ser da sensação, e carrega a opinião originária, distinta do juízo da experiência (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 210). Numa palavra, o ser de sensação não é a carne, mas o composto das forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p. 216).

⁴²² A imagem dogmática do pensamento tratada por Gilles Deleuze em *Diferença e Repetição*, trata de uma crítica a imagem ortodoxa e moral do bom e do bem. Daquilo que pode ser considerado um pensamento verdadeiro, que impossibilita qualquer traço de singularidade na existência. Sendo assim, a imagem dogmática é uma espécie de inimigo do impensado. Ou seja, para a imagem dogmática do pensamento, tudo é representação, na qual vivemos e pensamos conforme um modelo.

operar por identificação, coincidência, reconhecimento de matérias já formadas e, conseqüentemente, identidade.

Durante suas proliferações, imagens se transformam em texto e textos se transformam em imagem. Tradução e invenção. Aqui, a única teoria possível é a teoria da prática. Dizer em ação. Aquilo que se pode chamar de pensamento-ornamento, que se faz por curvas e dobras, tal como a roupagem das esculturas gregas, cujas pregas molhadas drapeiam na rigidez da matéria. A fluidez da dobra que tangencia a coesão estica o corpo, em prol de uma força plástica; vai do geral ao específico, produzindo um pensamento em espiral, tal como uma mola propulsora da matéria. Sendo assim, dentro do amontoado marmorizado, torneia conceitos, sai da objetificação e produz pontos de vista, os quais são produtos e efeitos da variação. Tais efeitos mostram a impossibilidade da representação, apresentam trajetórias e deslocamentos, sem designar a veste, os torneamentos de tecido e sim, potencializando sulcos enquanto a poética, milenar, da produção de um sulco.

No que tange o *grau zero*, nem todo figurino é passageiro, mas aqui nos detemos em figurinos passageiros (paradoxalmente universais) que, na mesma velocidade que se fazem, se desfazem pelo movimento. Cada dobra é por sua vez a própria possibilidade de mudança, adaptabilidade e a própria possibilidade de criação. Mas, paradoxalmente, tais figurinos, se apresentam eternos. Eternos, porém, nunca iguais. Confusos, desalinhados e imprecisos, os figurinos drapeados mais produzem questionamentos do que verdades, sendo e não sendo o que, aqui, em tese, contorna-se como *grau zero*.

Em uma perspectiva barthesiana, quando olhamos a performance *Sulcos* e o figurino da dança *Serpentine*, de Loïe Fuller, percebemos que ele não está a nível de código do vestuário, ou seja, é de difícil captura e se produz por desterritorialização das suas formas. “A unidade significativa (esta peça de vestuário) reenvia, então, para um significado universal: o vestuário significa tudo ao mesmo tempo”.⁴²³

Ao entender a oposição à fala, cabe lembrar que o traje está para a fala. O silêncio da performance e do figurino, portanto, é o próprio paradigma do neutro, quando o silêncio fala. Escapar ao poder, trata-se também do escape às classificações dos trajes, e é próprio do *grau zero* este esquivar-se. O neutro é esta tentativa de esquivar. Pensamento implícito que escapa ao poder, e, portanto, o lugar significativo. O silêncio é um signo que escapa ao poder.

⁴²³ BARTHES, 1999, p. 233.

O que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ter signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio: quer-se responder ao dogmatismo (sistema pesado de signos) com alguma coisa que burle os signos: o silêncio.⁴²⁴

O que confere essa capacidade de significar tudo, e ao mesmo tempo nada, é sua neutralidade. É quando certamente reside um efeito espiritual. Ao jogar o tecido sobre o corpo, o que é não é mais o que foi (um plano liso) e ainda não é o que vai ser. A ruga surge, antes da dobra, formando o nascimento do volume ou seus planos de tridimensionalidade. A neutralidade, no que concerne ao *grau zero*, se torna um problema estético de difícil resolução. Primeiramente, porque nossa sociedade está sempre em busca de significados, afirmando o que o traje de cena precisa significar. Em segundo lugar, para piorar a questão, há o problema conceitual, que recai nas acepções dicotômicas e “confunde grosseiramente o grau zero das coisas com sua negação”.⁴²⁵ Ele não nega os códigos, as representações ou clichês, mas opera com eles. Como? Por *intermezzos*, por meio daquilo que se pode chamar de conjunção: e... e... e... “Há nesta conjunção força o suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde você vai? De onde você vem? Onde quer chegar? São questões inúteis.”⁴²⁶ Não se trata de um movimento em direção ao outro, mas desvios, fluxos materiais, conexões com o fora não localizável.

A ruga compreende o entre mundos: “Loïe Fuller opera, por instinto, com exagero, os recolhimentos, de saia ou de asa, instituindo um lugar. A feiticeira cria ambiência, tira-o de si e a si o retrai, por um silêncio palpitante de crepes da China”.⁴²⁷ Loïe Fuller nos mostra a fusão dos tecidos com o seu corpo e sua performance de palco depende do figurino, que também funciona como cenário das projeções. No banho formidável de panos desfalece, radiante e fria, a figurante que ilustra muito tema giratório no qual se estende uma trama ao longe desabrochada, pétala e borboletas gigantes, rebentação, tudo com ordem límpida e elementar.

Seus movimentos não permitem exatas simetrias, por todos os lados há um novo dobramento, turbulências intercaladas e prolongamentos, “que se obtém à força de uma arredondamento dos ângulos, conforme a exigência barroca”.⁴²⁸ “Nunca uma turbulência se produz sozinha e sua espiral segue o modo de constituição fractal, de acordo com o

⁴²⁴ BARTHES, 2003, p. 58.

⁴²⁵ BARTHES, 2007, p.115.

⁴²⁶ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.48.

⁴²⁷ MALLARMÉ, 2010, p.51.

⁴²⁸ DELEUZE, 2011, p. 34.

qual, sempre novas turbulências intercalam-se entre as primeiras. É a turbulência que se nutre de novas turbulências...”⁴²⁹

A noção deleuziana de dobra atravessa a discussão sobre o *grau zero* do figurino, inspirando sua multiplicidade de enfoques e pontos de vista, que o próprio conceito “dobra”, em sua relação com a imagem do “sulco”, se propõe a trazer. Extrair os sulcos do tecido é também extrair os sulcos do corpo, da casa, dos lugares que habitamos e assim como se opera com o conceito de dobra, fazer deste corpo força criativa e criadora em si mesmo. O *grau zero* do figurino é como revirar as entranhas para o lado de fora. Primeiro acontece na sensação, essa que está dentro e que vira do avesso para produzir uma expressão plástica, pictórica, performativa.

O figurino no *grau zero* é um figurino que faz falar. Mudo, ele grita. Faz falar e silencia porque faz pensar. Se pensa, dobra dobras sobre dobras, criando redes movediças. Labirintos. Não busca respostas e sim, cada vez mais, indagações. Provoca e desacata. Se o *grau zero* faz pensar e dobrar e sulcar o pensamento, faz criar. Eis que chegamos ao demônio da criação. “Cada corpo é um mundo e inventa mundos possíveis”.⁴³⁰ O corpo é uma viagem. São viagens heterotópicas do corpo e seus delírios.

[SENSAÇÕES COLORÍFERAS]

Com alegria brinco de artista e estendo este exercício para meu próprio corpo, arquivo de pesquisa, talvez pelo simples prazer ou necessidade de manifestar o gozo e fazer este corpo pulsar. Penetrar na espessura colorida do problema,⁴³¹ da cor em potência. Qual o grau zero da cor? Aristóteles escreve que o acontecimento colorido “existe precisamente no limite do corpo, mas não é o limite do corpo”.⁴³² Há, portanto, uma aura indiscernível que atravessa o corpo e estabelece o jogo deste limite.

As cores existem e vivem por conta própria. Nós, ao longo da história da humanidade, por meio de associação e repetição de ideias, fomos atribuindo significados a elas, a partir da cultura, cuja fabricação de códigos cria uma convenção que estabelece sua significação. No entanto, “a cor é algo espiritual, algo cuja nitidez é espiritual”,⁴³³ é

⁴²⁹ Ibid., p.35-36.

⁴³⁰ DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.42.

⁴³¹ Esta discussão da cor, a qual Kandinsky menciona, está também disponível nas dissertações de Simone Fogazzi e Jane Guimarães, orientandas pela prof. Dra. Paola Zordan.

⁴³² DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 41.

⁴³³ BOCK, 2008, p. 11.

isto que ocorre, por exemplo, quando misturamos as cores para compor uma aquarela, ou ainda, quando uma criança atribui determinada cor a um objeto, como por exemplo, uma árvore com folha e caule pintados na cor azul. Este modo de se relacionar com o mundo, de certa maneira surrealista, posiciona a memória em momentos utópicos.

Enquanto criança, nos misturamos e nos perdemos nas cores. Quando adultos, o homem perde a facilidade de perceber as cores e com o tempo a atribui apenas como características dos objetos. No entanto, a cor nos mostra que “onde quer que ela esteja, as coisas mudam”.⁴³⁴ Portanto, o gosto criador na **cor revela forças**, que se realizam nas superfícies monocromáticas dos tecidos, que compõem os figurinos para performance. Longe de estabelecer graus de significação, há uma “sensação de” por meio das figuras que ali se revelam e se dissolvem.

Podem ser ainda tentativas de criar algo que não caia nas armadilhas da linguagem, tornando-as a sua própria expressão, mas que seja capaz de fazer essa evanescência proliferar e na produção de rumores produzir algo de inclassificável, de selvagem, operando por dissoluções que não se prendem à uma forma extrapolando “personagens literários e históricos para se tornar figura de narrativas cambiantes que diluem suas representações na abertura dos devires da arte”.⁴³⁵

Estende-se ao próprio corpo, trata-se também de pintar peles ou atribuir a ele novas peles, diferente de Lady Godiva (1956) retratada no cinema, usando uma malha que cobre todo corpo na cor da pele, para simular o nu, em um movimento paradoxal de “nudez vestida”, esse corpo ensaia peles de outras cores. O filme *A pele que habito* (2011), de Pedro Almodóvar, também traz a ideia de uma pele que se sobrepõe à pele biológica, não necessariamente para simular a nudez vestida, mas para mostrar uma pele-prisão, sob os efeitos de uma cirurgia e do pós-operatório.

Um dos grandes desafios da arte sempre fora pintar a cor da pele e para alcançar a precisão das suas nuances quatro cores (e suas misturas) foram fundamentais para apresentar tal variedade. Segundo Aldersey-Williams (2016), para o pintor grego Apeles, vermelho, amarelo, preto e branco eram essenciais para representar qualquer tipo de pele. A partir da mistura em diferentes proporções e desde os golpes de esponja, característicos do pintor, “essas cores eram associadas aos quatro elementos e, por extensão aos quatro humores”.⁴³⁶

⁴³⁴ BOCK, 2008, p. 13.

⁴³⁵ ZORDAN, 2017, p. 262

⁴³⁶ ALDERSEY-WILLIAMS, 2016, p. 288.

Que valores culturais atravessam estas cores? Qual tecido, matéria-prima concreta da ação, utilizar? O preto e dourado, utilizados na performance, excedem as heranças do Barroco. A purgação do vermelho nunca esteve condicionada à pele encarnada, volúpia, paixão; da mesma maneira que, ao utilizar o fundo azul, nunca se pretendeu evocar o mistério infinito do universo, e o branco nunca pretendeu simular uma ninfa, Virgem Maria ou qualquer outra figura feminina que, antecipadamente, a escolha seria o motivo da própria escolha. Nas performances de *Sulcos*, há uma fuga das significâncias. No entanto, a potência da cor se desvincula das imagens preconcebidas, ainda que tenham sido disparos⁴³⁷ para a pesquisa que, na medida em que se realizava, acontecia.

O pensamento exotérico da cor é abordado por Wassily Kandinsky (1866-1944), cavaleiro da cor, mestre da Bauhaus que, no livro *Do espiritual na arte*, mostra a cor que se desdobra em forma e gesto. A intensidade da cor a qual ele se refere, ou o valor pictórico, partia de uma necessidade interior. Deste modo, ele descobriu na cor um modo de se libertar da representação do objeto. A cor está em relação com outra cor e com a luz dentro do tempo e do espaço que leva para um fora, um plano de consistência pictórico.

Desta forma, a cor torna possível a **captação de forças** que não são visíveis. Tal afirmação é possível de ser feita a partir da abordagem que Deleuze faz da arte, através da pintura. Ao apontar Paul Klee e Francis Bacon, dentre outros, o autor fala de pintar **forças**, ou seja, tornar visíveis as formas, dado que esta força é condição da sensação e, portanto, sentida: “forças de pressão, dilatação, contração e achatamento”.⁴³⁸

Se em Platão o método da divisão mostra que a pintura, por exemplo, é a cópia, a representação. Deleuze nos apresenta **a cor como afecto**, mais que percepção, uma produtora de sensação. “A sensação não tem necessidade de narração, pois atua diretamente no sistema nervoso”.⁴³⁹ Portanto, linhas, cores se libertam das exigências da representação, quando o assunto é traje de cena para performance, pois ao dobrar e contorcer a exigência de narrar, explicar, representar qualquer coisa, o código da roupa, especialmente no que concerne às cores, já não é suficiente para a enumeração de forças invisíveis que se circunscrevem na ação.

⁴³⁷ Disparo é “a força motriz que dá potência ao desenvolvimento de uma pesquisa. Linha de fuga do pensamento, que se espraia sobre alguma coisa antes não pensada, dando uma nova maneira de olhar aos transcorrentes de uma vida”. (ZORDAN, 2012, p. 03 apud HOFFMANN, 2015, p.87)

⁴³⁸ DELEUZE, 2007, p. 64.

⁴³⁹ FOGAZZI; ZORDAN, 2014, p. 111.

Por mais que se decodifique, haverá sempre algo que escapa. “A sensação é real, é crueza da vida. Desligada da representação, ela produz sentidos e não significados”.⁴⁴⁰ Não se trata mais de reproduzir ou inventar formas, mas de “captar forças”.⁴⁴¹ Forças que compõe o *grau zero* do figurino. Desta maneira, “A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre o corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja uma sensação”.⁴⁴²

O véu onírico e visual torna a pele ainda mais sensível e exposta. São estes blocos de sensação que tornam a aprendizagem possível. “Essa pele de sensações expostas, que nunca passa por nós de modo incólume, é forçosamente pedagógica, pois aberta, dilacerada e marcada, é um corpo propício a aprender. [...] “misturar a pele ao manto, vestir o corpo com sensações”.⁴⁴³ Assim, a brancura cria uma mancha que dá visibilidade a ruga e ao mesmo tempo a interrompe. Efeito de superfície, no qual nada está escondido, mas nem tudo é visível, libertando a cor da exigência de uma representação. No entanto, o manto dourado, pesado, evita que a pele se revele e escurece pela própria luminosidade do dia nublado. Mostra “forças de deformação que se apoderam do corpo e da cabeça”.⁴⁴⁴ São indiscernibilidades de formas, nas quais o rosto humano perde a sua face e a limitação da sua superfície.

Aproximando-se de *Sulcos: série em dourado*, no limite das dobras, a brancura parece as vezes revelar um horror. “o branco não é uma unidade orgânica ou lógica, mas um efeito de proximidade entre todas as perspectivas possíveis. É uma linha de fragmentação que arrasta a cor para seu fora”.⁴⁴⁵ O branco é uma totalidade fragmentária. Não é uma totalidade capaz de restaurar a unidade dos fragmentos a maneira de um quebra-cabeças. Esse “devir branco da cor é, para o olho, uma maneira de deslizar sobre o limite que as separa, sobre interstícios que acedem, assim sua independência”.⁴⁴⁶

O branco não é zero, mas a cor sob a qual todas as outras cores se confundem. “Segundo Kandinsky, é silêncio, uma pausa cheia, de possibilidades vivas”.⁴⁴⁷ No entanto, se branco se sobrepor em branco, a tendência será de zerar a cor, pela ausência do contraste. No entanto zerar a cor, jamais pode ser entendida, nesta pesquisa, como um

⁴⁴⁰ FOGAZZI; ZORDAN, 2014, p.111.

⁴⁴¹ DELEUZE, 2007, p. 62.

⁴⁴² Ibid.

⁴⁴³ ZORDAN, 2012, p.12 apud HOFFMANN, 2015, p. 92.

⁴⁴⁴ DELEUZE, 2007, p. 68.

⁴⁴⁵ ALLIEZ, 2000, p. 102.

⁴⁴⁶ GUIMARÃES, 2012, p. 103.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 110.

“apagar a cor”, “anular a cor”. A “organização ótica” considera todas as dobras e rugas operadas no tecido. A ação destas marcas compõe também com a cor.

Diz-se que branco é silêncio, preto é ausência (de todas as cores). Por meio do preto, há maiores chances de zerar, retirar toda e qualquer possibilidade de significância? Não necessariamente. Em *Sulcos: série em preto*, realizada durante a aula de Projeto de Figurino, embora o objetivo não fosse coletar impressões, a lembrança das burcas utilizadas pelas mulheres mulçumanas, foi bastante citado. Com isso percebe-se que o “resultado”, embora não seja possível falar de resultado em uma performance, se sobrepôs ao processo, a ação em si de rodar (o tecido).

Embora não se trate de uma experiência psicológica, nunca se está imune às formas representativas: “o código é necessariamente cerebral”. Nas séries performáticas o neutro diz respeito a um compósito, “esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade”⁴⁴⁸ e, por isso, preto e branco não se tratam de oposição. O olho experimenta figuras, que são forças experimentadas pela cor, pelas formas e pelo fundo da imagem; “há, portanto, sempre algo de aberto que convida o olho a atravessar o abismo”.⁴⁴⁹ Como uma chama vermelha, o vermelho pode desencadear uma vibração interior semelhante à da chama. O vermelho quente tem ação excitante. Sem dúvida, porque se assemelha ao sangue. Embora, Kandinsky nos mostre meios de tratar o vermelho como o NEUTRO. Em *Sulcos*, não se trata de sobrecodificar o ZERO no vermelho. “Há cores que parecem rugosas e ferem a vista. Outras pelo contrário, dão a impressão de lisas, de aveludadas”.⁴⁵⁰ O fato é que esta diferença será mediada pela sensação. As cores exalam perfume, sonoridade, têm sabor. A ação da cor sobre a alma é como um compor de notas musicais.

Compreende-se que as cores utilizadas na performance são fluxos intensivos para possibilidades e tentativas probabilísticas de compor com *grau zero* do figurino. Por isso, a recusa da cor dada por convenções que a aprisionam nos domínios da representação, sem antes dar presença ao novo. Desta maneira, as cores não estão ali para realizar uma imitação de algo. Sua aparência, assim como na pintura, está para compor ritmos, sensações, catástrofes que ora se agarram ao caos e ora tentam fugir dele, cujo esforço espiritual está na ascese praticada pelo corpo da performer, como se este fosse o próprio pincel a ser atravessado por intensidades e sutilezas.

⁴⁴⁸ BARTHES, 2004, p.01.

⁴⁴⁹ KANDINSKY, 1996, p.10.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

[Performance e instalação *Corpo Aquarela* – 2019/02]

Em 2019, durante a Semana Acadêmica, ocorreu a performance *Corpo Aquarela*. Superposições de vermelho, preto e branco participam da performance-instalação. Ela é, sobretudo, independente do criador, pois tem força suficiente para se tornar outra coisa, que não o projetado. *Corpo Aquarela* lida com os drapeados dos tecidos que depois de tingidos são suspensos e transbordam as forças atravessadas e exacerbam o vivido. Já não está mais no corpo do performer que experimenta, mas invade o performer e o expectador. Suas possibilidades picturais explodem sensações coloríferas, que revelam figuras mutáveis para aquele que observa. Duram o tempo necessário para logo se tornarem indiscerníveis. Passando de um estado a outro, compondo uma mistura óptica.

Figura 53: Resíduo da performance *Corpo Aquarela*



Foto: Acervo pessoal. Autoria do Diretório Acadêmico – Moda Feevale

Figura 54: Resíduo da performance *Corpo Aquarela*.



Foto: Acervo pessoal. Autoria Diretório Acadêmico – Moda Feevale

Figura 55: Resíduo da performance Corpo Aquarela



Foto: Acervo pessoal, autoria Diretório Acadêmico – Moda Fevale

[PLANOS COM PANOS]

A topologia do corpo se converte em efeitos de pele que se desmodelam. O fundo pode ser considerado a redobra, aquilo que permite as impressões. “A noção de fundo para compreender a fisicalidade da obra barroca é o modelo da dobra de Deleuze.”⁴⁵¹ Independente da modalidade de expressão utilizada, seja na performance ao vivo, na fotografia e no vídeo como registros da ação, o corpo se torna um aglutinador imaterial e o material um aglutinador da ação, no qual são possíveis a cada encontro, convocar novas experiências ao observador, no qual “o plano que contém a obra é tecido pela memória”.⁴⁵²

Se a poética aglutina o corpo material e imaterial da performance, a relação figura-fundo altera os sentidos que damos a ela; é neste momento que pulsões, fantasmas e fantasias, os ícones prévios, a semiótica das cores e das formas, tiraniza a matéria. Não se delimita pela matéria e o fundo que contorna a figura, que constrói o plano da performance, compõe o todo. Então, as figuras que possivelmente emergem, fazem parte desta unidade dos sentidos, na qual se tornam um ser de sensação.

É a dobra que 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 papeis, 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.⁴⁵³

Portanto, o fundo que envolve a performance e delimita a figura produz os contrastes que dão um ser de sensação construído pelo todo da imagem que se captura. Ou seja, o corpo drapeado pode ser também um corpo escultórico, que ora apaga a desfiguração, ora a revela. Corpo e dobra se relacionam, pois tanto a dobra quanto o corpo estão abertos. A dobra e o corpo se fazem de possibilidades, de maneiras, de pontos de vista, de elementos cujas variações manifestam determinadas características a cada performance. Ambos, dobras da alma e corpos em jogo (tecidos, elementos e performer) são potências para as quais nada é impossível, pois tudo se apresenta como possibilidade. No tocante a este ponto, para Leibniz interessa a dinâmica da matéria, logo é um corpo material, como força viva, que se opõe ao cartesianismo.

⁴⁵¹ ROMAGNOLO, 2018, p. 58.

⁴⁵² Ibid.

⁴⁵³ DELEUZE, 2011, p. 66.

Esse tecido-vestimenta, ser de sensação, integra o tecido ao corpo que performa, criando, com este corpo, uma univocidade imanente de dobras. Torna-se casa. Casulo. Mortalha. Roupas com presença. Produtor de multiplicidades, ser de sensação, pele-pano, que cria dimensões em espaços transitórios, sem início nem fim.⁴⁵⁴ A camada visível que sobrepõe a camada da pele produz delírios ao modo de Clérambault. É sopro de vento, calafrio e sangue que sobe pelas pernas. São efeitos de pano que escoam e escapam e na medida da dobra processam uma assimetria inventiva, que se dá pela maneira como se constrói e encarnam o tecido na pele.

O corpo da obra é ao mesmo tempo físico e ilusionista, atual e virtual. Véu, mácula em que o mundo se manifesta, cobre a imagem do corpo, cria jogos de esconde-esconde, desfigura, poetiza, seduz. Produz fantasmas, manchas, fissuras, talhes, rugas, drapejamentos, nem ilusão nem verdade total, trata-se de correspondência de formas do “véu com a fissura”,⁴⁵⁵ que se repete por variação e combinação. Pano que dobra e multiplica, aberto e ilimitado, forme e disforme, não se estabelece em pontos fixos, a não ser para se desmodelar novamente e encontrar um possível *grau zero*, que não estagna, não perde a força, nem o movimento, mas produz movimentos e forças infinitamente pequenos e potentes. Logo, este “zerar”, em sua movimentação, cria uma intensidade produtiva: “Os modos são tudo o que se passa: as ondas e vibrações, as migrações, limiares e gradientes, as intensidades produzidas sob tal ou qual tipo substancial a partir de tal matriz”.⁴⁵⁶

[VAZIOS E CURVAS E CATÁSTROFES]

Cada dobra guarda o vazio suficiente para que na variedade de planos se possa criar. “Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações”.⁴⁵⁷ *A priori*, o material da moda seria, eminentemente, o tecido, e o da performance (e demais artes dramáticas), o corpo. Operar na junção destes planos é, primeiramente, desmanchar acepções apriorísticas em prol de criações híbridas, nas quais, atravessamentos entre educação, artes e moda desconhecem fronteiras no que diz respeito às aprendizagens de um corpo e suas múltiplas dobras.

⁴⁵⁴ HOFFMANN, 2015, p. 63.

⁴⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 103.

⁴⁵⁶ DELEUZE, 2010, p. 17.

⁴⁵⁷ DELEUZE, 1992, p. 196.

O *grau zero* do figurino que só o é para na mesma hora deixar de ser, se faz por ininterruptas mortes e são estas mortes que o mantém vivo e incapturável. Assim, de um lado está a repetição que salva as formas e de outro está a repetição que as destrói. O zero, o nada, o tudo, inventado pelos babilônios, abominado pelos gregos, adorado pelos hindus, queimado pela igreja católica e propagado pelos árabes, tem gênese oriental. O zero como uma das maiores descobertas dos últimos tempos, evoca as imagens de um vazio primordial, que aqui se faz vazio como potência, ou seja, a própria **força** que está para além dos sentidos e que é inapreensível. No entanto, em Leibniz, não se trata de um vazio, à maneira chinesa, explica Deleuze, pois “lhe parece estar sempre repleto de uma matéria redobrada”.⁴⁵⁸

Portanto, este vazio está em relação a esta dobra que coloca a superfície em conexão com o que está dentro e o que está fora. Isso mostra que o ato de dobrar o tecido pode se dar por diversos caminhos, conforme o modo como ele é dobrado. Se esta dobra não acontece apenas na superfície lisa, na linha feiticeira do plano de imanência, acontece no corpo, isso envolve diversos movimentos, que implicarão diversas dobras: multiplicidades. O neutro — busca incansável — que burla as escolhas e os domínios, não sofre binarismos; trata-se de uma experiência do fora, que não se deixa capturar por nenhuma verdade, nenhuma forma-conteúdo, mas é composição de expressões, substâncias, conteúdos, formas, de modo pictográfico e em movimentos de despersonalização que raspam os sujeitos. Zona indiscernível entre o tecido e o corpo, espaço ocupado pela vitalidade anônima de intensidades.

Essa aberrância opera em outra lógica. São novas superfícies. Um ponto de vista exterior. Um movimento que, nesta performance, é forçado pela resistência do vento e do leite e, como movimentos aberrantes, “atravessam a matéria, a vida, o pensamento, a natureza e a história das sociedades”.⁴⁵⁹ Em uma perspectiva deleuziana, o *grau zero* do figurino permite estabelecer a lógica destes movimentos aberrantes, que se desviam todo tempo dos códigos para produzir outros e outros sem nunca se estabelecer e se fixar. Por isso se dobram incessantemente.

As linhas e ondulações dos drapeados se precipitam revelando realidades, devires: “eterna onda, eterna redistribuição do fluxo de material intenso, como *As Ondas* de Virgínia Woolf”.⁴⁶⁰ Juntar, desordenadamente, várias áreas, servir-se das estruturas e seus

⁴⁵⁸ DELEUZE, 2011, p. 69.

⁴⁵⁹ LAPOUJADE, 2017, p. 09.

⁴⁶⁰ Ibid., p. 199.

desmantelamentos para formar outras lógicas, aqui, observando fragmentos da história do drapejado, do teatro, da performance, permitiram um modo singular de olhar para o figurino. “Os movimentos aberrantes constituem a mais alta potência de existir, enquanto que as lógicas irracionais constituem a mais alta potência de pensar.”⁴⁶¹ Pela simplicidade e pela complexidade de questões de um figurino que foge das lógicas de representação apresenta, a materialidade do figurino na performance *Sulcos*, por meio dos tecidos e dos drapeados, dá suporte para a construção do que aqui se defende como pensamento em dobra e como aprendizagem do corpo. Tanto a performance quanto o figurino estabelecem uma relação entre si e o devir do *grau zero*. Ao mesmo tempo que a matéria pensada fala, também silencia e traduz, em seus paradoxos, a tese de que as aporias do zero só são possíveis enquanto movimento. Nesta perspectiva ética, estética e micropolítica, assumindo tanto o papel de professora como de artista, afirma a constituição de uma “vida magisterial”⁴⁶² na qual tudo se imbrica.

Arrancarmo-nos de nós mesmos de uma história universal, de um código, de uma norma. A performance, por si só, é molecular, minoritária. Um figurino, cujo visual se faz por um pedaço de tecido que não foi modelado e costurado, tende a ser julgado como ordinário, inútil, improdutivo. O que se afirma aqui é a alegria, a potência do tecido que se permite manusear de muitos modos, como os gregos já o fizeram. Não é original. Mas é o modo **como** ele é trazido para este contexto atual que o torna original. O que a vida faz morrer em nós para liberar as suas potências? A frase de Lapoujade, tornada pergunta, toca as questões acima, cuja resposta veio antes da pergunta. O problema de criar estes movimentos forçados é que ele não vai ao encontro daquilo que já foi estabelecido.

Ou seja, é bastante semelhante. Do mesmo modo que em *O Rumor da Língua* Roland Barthes fala de uma conjectura enunciativa de infinitos cruzamentos, de zonas discursivas que vão culminar em um “nascimento do leitor se paga com a morte do autor”, Gilles Deleuze fala de fazer um filho pelas costas. O que ambas têm em comum? A criação e a autoria daquilo que se faz a partir do engendramento multidimensional que é dobrar o pensamento, ou seja, criar, buscar novas soluções. Portanto, ele também não se opõe. Mas percebe naquilo que já existe o impulso vital para o que se produz agora, de

⁴⁶¹ LAPOUJADE, 2017, p. 13.

⁴⁶² “Articular a produção de si mesmo com o que vem a ser um eu constituído em uma vida dedicada ao magistério é um desafio que leva a pensar o que é ser professor e como uma subjetividade magisterial pode ser criada. Para tanto, as subjetivações desse si, construídas sobre o legado de um ser magister, são pensadas com a ética, nunca separada da estética, segundo Michel Foucault” (HOFFMANN; ZORDAN, 2019, p. 531).

outros modos e maneiras, como constituir uma nova terra para o pensamento e para a vida. O fato do figurino se diferenciar de si mesmo, incessantemente, reivindica um desapego da forma e, paradoxalmente, este desapego é que faz com que novas formas venham a superfície.

O figurino “fora da moda”, ou seja, fora das engrenagens capitalísticas da moda, e “fora do vestuário” — em outras palavras, fora das suas estruturas vestíveis — é o que o torna molecular dentro da própria paisagem, o movimento que não se percebe no horizonte, puro ser de sensação. Isso faz com que o figurino que opera na construção de estereótipos e reprodução de dogmas, possa se tornar molecular e feito de variações da matéria.

Essa consciência do que é “menor” importa, pois converge com a possibilidade de escape que há ao tratar do uso do figurino nas performances hoje. O que sobra do figurino para além da cena, do personagem, das fórmulas e dos clichês? O que pode a roupa, para além da roupa? Uma roupa ao incorporar-se à ação e não somente ao corpo, que força produz para o corpo? Qual a sensação plástica corporal?

Há uma renúncia de significados e, mesmo que não haja essa renúncia, o modo como lidamos com os códigos do vestir já é mais determinado por uma tarja prescritiva do “isso representa isso”, para implodir estes códigos e, de modo transformador, assumir suas diferenças, sua singularidade própria, que conseqüentemente subverte a representação, ou seja, o uso representativo da roupa. Trata-se de uma tensão que se abre *entre* o delírio e a fórmula. Ela entra no meio e no entorno da ação para construir e articular espaços complexos, hostis e imprevisíveis que, ao serem experimentados e variados, oferecem a própria condição daquilo que o corpo irá fazer.

Quando evocamos os fragmentos de história do figurino no teatro não intencionamos emitir um tratado sobre a história do figurino e sim mostrar, na constituição historiográfica do figurino, o quanto a representação, que operou em toda parte da civilização europeia calcada no cristianismo platônico, também se fez presente ali. No figurino de performance, essa lógica se desvincula da representação, de modo que diferenças livres podem surgir em prol da plasticidade que se deseja defender enquanto tese e construir como performance.

Desejamos o clichê. Tão provável é essa afirmação que ao nos depararmos com imagens e palavras que nos deslocam, nos causam estranheza, negamos e rechaçamos para, logo após, capturarmos através da reconhecimento. Talvez, esta seja a prova da sua vitalidade, aquilo que nos foge o dado, o senso comum, que nos afasta do cotidiano e que

se apresenta como perturbação. Talvez seja esta a grande potência daquilo que não se submete mais a uma função, mas que gera uma existência provisória.

Estes dados podem ser exemplificados com Kandinsky e Klee na arte abstrata, que por meio da combinação de cor, dissolvem as formas; no teatro, por meio do Teatro da Crueldade e do Absurdo, que colocam em choque formas representativas de poder; no vestuário, por intermédio da moda conceitual, que por meio da grande valorização da imagem, traz, pelo olhar do estilista, maneiras de ver o mundo. Entretanto, o meio para demonstrar foi a performance por, historicamente, ser uma arte de características anárquicas que escapa aos rótulos e definições.

DEAMBULAÇÕES EM DOBRAS

Esta tese não é nenhum tratado histórico, antropológico, matemático, semiótico, filosófico ou artístico. Porém, se utiliza dos estratos históricos, antropológicos, matemáticos, semióticos, filosóficos e artísticos para sua composição. Parecem ser necessários “muitos estratos” para dar consistência ao que se pretendeu construir e se conservar como *grau zero* do figurino. Não para validá-lo, confirmá-lo, compor um juízo, mas para aniquilá-lo, desfazê-lo em prol de outra coisa que possa ser experimentada. Assim, a dobra, nesta pesquisa, surge como procedimento para criar espaços múltiplos e complexos, que cruzam e se revezam em procedimentos estéticos diversos na busca do problema deste figurino zero. Esta mistura diz respeito a embates jamais ganhos, sempre recomeçados, tal como o a carta do Louco no Tarô, arcano zero.

O conceito de *grau zero* do figurino foi criado para dar conta daqueles figurinos que fogem à representação, principalmente no seu uso nas artes das performances, embora seja perfeitamente possível estender seu entendimento para outras artes das representações, tais como a dança, em que podemos citar Loïe Fuller e sua dança *Serpentine* e Marta Grahamm, no espetáculo *Lamentation*. Ao deixar este fora entrar, o *grau zero* do figurino se desterritorializa das amarras do pensamento sobre figurino. Confuso, desalinhado e impreciso, trata-se de um figurino passageiro, que na mesma velocidade que se faz, se desfaz pelo movimento, pela ação. Cada dobra, cada sulco e ruga produzida no tecido cria possibilidades de mudança e a própria potência da criação.

O figurino datado no tempo opera papéis sociais, identidades, representações. No entanto, como visto, o zero não tem forma, não tem data e nem pode ser considerado “nada”. Pelo método filosófico, o plano de imanência conceitual nos lança em um mundo intenso, cujo efeito é seu próprio plano de composição, o qual enrola e desenrola o conceito *grau zero* do figurino. O movimento infinito, que orientou o pensamento até aqui, foi tão tortuoso quanto a vida, e não se definiu por pontos fixos, mas infinitos redobramentos.

Certamente este plano conceitual já não é o mesmo dos gregos, muito menos o mesmo engendrado pelo Barroco no século XVII, mas um exercício de criação para recriação da vida, no qual a performer experimenta por meio das séries de performances *Sulcos*, meios para mostrar este dobrar. A partir desta ação, no ato de experimentar, desmancham-se as lógicas da identidade e da representação, pois, entre um revezamento, figurino e ato performático se fazem um em relação ao outro.

Ao que parece, conceitos necessitam cheirar a vida, com todos os seus deslizes, que desfazem verdades absolutas, do que é certo e errado. Ele (o conceito) se constrói na medida em que se vive e, conseqüentemente, só existe em si, imanente, visto que teoria e prática não se dissociam. Deste modo, todo e qualquer conceito está na superfície do corpo, sendo que a epiderme é o lugar “da tortura e da cultura”.⁴⁶³ Na condição de capturar forças de um informe, nas palavras de Deleuze, a tese se envolve nos conceitos imanentes à sua práxis. Penetra nas dobras, se perde na intensidade de um pensar desprovido de formas, de devires imperceptíveis. Diante do exposto, o pensamento é assignificante e permite que novos corpos produzam novas linguagens, modos de avariar a máquina-figurino e suas significações, por meio de desvios.

A violência de Deleuze aqui é desenvolvida no e por meio do pensamento, no qual a máquina cultural pode ser “tritadora de singularidades”.⁴⁶⁴ O preço de reivindicar o livre exercício da vida permite criar “uma singularidade habitada por uma multiplicidade que organiza o movimento de uma cena realmente cruel”⁴⁶⁵ porque faz sentir e faz pensar.

Propor um *grau zero*, por meio do uso do tecido, barato, desprezioso e desmaterializado, traz o mínimo de requisitos para um figurino, no qual por meio da proliferação de figuras, oferece o seu máximo. O *grau zero* do figurino compõe uma regência em que a performance se faz por meio do figurino e o figurino se faz por meio da performance. E, assim, libera figuras, despojando-se das designações, das significações, das interpretações.

Com o decorrer da história do vestuário e com a presença de costuras, as dobras das roupas se comportam como tentativas de escapar às formas que as modas tentam capturar, pois há constantes invenções. Seja por meio dos efeitos bufantes presentes em mangas e calças, seja por meio dos volumes das saias e vestidos, as dobras drapeadas não se subsumem a um formato. Tecidos afrouxados produzem formas e movimentos de variabilidade contínua, que ultrapassam as condições corporais e transbordam ações, estando presentes na pintura e na escultura. “Já não é uma arte das estruturas, mas das texturas...”.⁴⁶⁶ A este acontecimento chamamos efeito espiritual das roupas. Sua força espiritual, visível nos trajes gregos e nas obras primas, moldam interior e exterior.

⁴⁶³ LINS, 1999, p. 9.

⁴⁶⁴ Ibid., p. 10.

⁴⁶⁵ Ibid, p. 12.

⁴⁶⁶ DELEUZE, 2010, p. 208.

O *grau zero* do figurino, anterior à representação, não conserva formas, escapando ao que vai ser, seja pela força da água, seja pela força do vento, ou ainda, por forças invisíveis. Introduce uma morte provisória, inconclusa, sem identidade, que não se conserva e embaralha os códigos: sejam os códigos do corpo, do vestir etc.

Com Roland Barthes, que trata de uma neutralidade que cintila e desdobra-se caleidoscopicamente — sendo esta neutralidade também conhecida como o *grau zero* —, minimamente, arriscamos dizer que o *grau zero* situa-se na inflexão. E, nesta dobra, encontramos os movimentos incessantes, aberrantes e impossíveis de serem capturados pelo que pode ser representado, ou melhor, que fizeram esta re-apresentação do que se flexiona, infinita e incapaz de ser repetida. E, assim, chegamos à alegoria,⁴⁶⁷ ou àquilo que podemos compreender como repetição infinita, a qual, não exatamente contraria a figuração, mas a atravessa e transfigura. Logo, dobrar, pensar e perspectivar o *grau zero* do figurino pode ser também uma maneira de diferenciar a matéria, extraindo sua singularidade. Portanto, o *grau zero* se faz pelo seu o ínfimo singular. Trata-se de uma perspectiva maneirista, na qual, a noção do objeto como acontecimento não se determina pelo que ele é, mas pelas suas ações.

A matéria em fluxo pode ser compreendida como força que se redobra ininterruptamente, sem pontos determinados, ou melhor, “a dobra é a potência como condição de variação”.⁴⁶⁸ O Barroco afirma um mundo alegórico, de signos elevados ao infinito, em uma vertigem espiralante, que, com Deleuze, possibilita a experimentação estética na qual a diferença se afirma. Não interessa a busca por significados que o classicismo Barroco depreende e sim o infinitesimal que, nessa paisagem, passa a ser aprendido. Portanto, o *grau zero*, nem positivo nem negativo, é demoníaco, tal como na Idade Média. Aberrante, dentro de uma zona de indeterminação, como aponta Lapoujade.

Ao produzirmos um plano, em suas articulações e desarticulações com o mundo e com alguns aspectos historiográficos, mostramos como as sutilezas dos problemas da produção de figurinos se misturam a novos saberes, em um processo imanente a uma aprendizagem. Poderia se dizer, então, que este trabalho não é sobre figurino, muito menos sobre performance, mas sobre aquilo que se pode produzir a partir do que se pode pensar entre a Moda, a Arte e a Educação, por meio da filosofia. Então, é possível dizer

⁴⁶⁷ Em A Dobra: Leibniz e o Barroco de Gilles Deleuze a alegoria “não é um símbolo malogrado, uma personificação abstrata, mas uma potência de figuração totalmente da potência do símbolo” (DELEUZE, 2011, p. 215). Se o símbolo está no centro do mundo a alegoria não tem centro, transborda sua moldura e se situa nos limites, nas divisas.

⁴⁶⁸ DELEUZE, 2011, p. 37.

que se trata de uma criação transversal entre artes, saberes e políticas moleculares, tendo em vista as micropolíticas que atravessam o corpo e criam uma performance.

São caminhos deambulados que não cessam e a cada repetição podem ser dobrados e bifurcados de outras maneiras. Busca-se fluidez e elasticidade e tenta-se compor em espiral: “o andar de cima dobra-se sobre o andar de baixo”.⁴⁶⁹ Casa-corpo-tecido-figurino. Paradoxalmente, o *grau zero* do figurino se detém ao incorporal ou àquilo que se produz na superfície dos corpos. São efeitos que nascem da relação ou da mistura de corpos, aquilo que os une e aquilo que os separa; aquilo que resulta deles. São linhas que se dobram, se invaginam e penetram no corpo, em movimentos ora lentos, ora vigorosos, que recriam um mapa, por vezes fornecendo outras linhas, outras silhuetas, compondo e decompondo volumes. Neste caso, o figurino, aparentemente simples, composto de metros de tecido, fornece a plasticidade da ação.

Ao final, essa repetição, em forças que se desdobram nas imagens e no pensamento, compõe também um *pathos*. Dionísio se repete em Zaratustra, os drapeados se repetem na Antiguidade Clássica, para depois se repetirem nas obras classicistas e após, nos simbolistas e... e.... e.... Mesmo se repetindo, não operam repetições genéricas, tampouco metafóricas, mas se introduzem no próprio estilo, ao sabor de cada uma dessas épocas, cujas proposições marcam o fazer que se repete em algo novo, cujo mundo muda ao sabor das vontades: "uma vontade querendo a si própria através de todas as mudanças, uma potência contra a lei".⁴⁷⁰

As imagens nascem, derivam umas das outras enquanto imagens, impõem uma síntese objetiva, mais penetrante que qualquer abstração. Mas, nesse puro jogo das aparências, desse tipo de transubstanciação de elementos, nasce uma linguagem inorgânica que mobiliza o espírito sem nenhuma espécie de transposição de palavras. Portanto, não é suficiente produzir uma nova representação, como vemos no teatro, mas sim produzir um movimento na obra, uma força capaz de romper com a representação.

⁴⁶⁹ DELEUZE, 1991, p. 204.

⁴⁷⁰ DELEUZE, 2020, p. 24.

REFERÊNCIAS

ALDERSEY-WILLIAMS, Hugh. *Anatomias: uma história cultural do corpo humano*. Tradução de Waldéa Barcellos. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2016. 363 p.

ALLIEZ, Éric. *Gilles Deleuze: Uma vida filosófica*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000. 560p.

ALVES, Rubem. *Ostra feliz não faz pérola*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. 221p.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. 1ª ed. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo. Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. 181p.

AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: Um comentário à carta aos Romanos*. Tradução de Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

ANAWALT, Patricia Rieff. *A história mundial da roupa*. Tradução de Anthony Cleaver e Julie Malzoni. São Paulo: Editora Senac, 2011. 608p.

ARTAUD, Antonin. *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus / O Teatro da Crueldade*. Tradução de Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

ARTAUD, Antonin. *O neutro: Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Tradução de Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 444p.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1973. 73p.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 2ª ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. 113p.

BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1999. 353p.

BARTHES, Roland. *Ensayos Críticos*. 1ª ed. Tradução de Carol Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. 16ª ed. Tradução de Izidoro Blikkstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2006. 121p.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 3ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007. 241p.

BARTHES, Roland. *A aula*. 14ª ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d. 95p.

BARRENECHEA, Miguel Angel. Nietzsche: o eterno retorno e a memória do futuro. P. 51-63. In: BARRENECHEA, Miguel Angel (org.). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BIANCALANA, Gisela Reis; PLÁ, Daniel Reis; GRAVINA, Heloisa. O indizível que salta aos olhos: Improvisação e Descrição como Produção de Conhecimento em Dança e Teatro. In: ICLE, Gilberto (org.). *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

BLANCHOT. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 385p.

BOLOGNE, Jean-Claude. *História do pudor*. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1986.

BONFITTO, Matteo. Descartes e a Espessura do Impalpável. In: ICLE, Gilberto (org.). *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. Tradução de André Telles. 1ª reimp. São Paulo: CosacNaify, 2012. 480p.

BRAGANÇA, António. *Lições de Literatura Portuguesa*. 9ª ed. 2º vol. Porto: Livraria Escolar infante: s/d. 211p.

CAMILLE, Michael. *El Ídolo Gótico: Ideología, Y creación de imágenes en el arte medieval*. Traducción: Juan José Usabiaga Urkiola. Madrid: Ediciones Akal, 2000. 392 p.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução de Antônio Quadros. Sabotagem: São Paulo, 2000.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CEIA, Carlos. *E-dicionários de termos literários*. Lisboa: EDTL, 2009. Disponível em <<http://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/didascalta/>>. Acesso em 06 Jun. 2019.

CLÉRAMBAULT, Gaetan Gatian de; ARNOUX, Danielle; ÁLVAREZ, José María. *O grito da seda: entre drapeados e costureirinhas: a história de um alienista muito louco*. Organização e tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de Símbolos*. 10ª ed. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHIELE, Marie. Supporter le drapé: les entretiens du corps et du vêtement dans le mouvement dansé de Loïe Fuller et Ola Maciejewska. *Revista Dobras*. Vol. 11 N. 25. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/issue/view/25/4>>. Acesso em 12 dez. 2019.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CORTINHAS, Rosângela. *Figurino: um objeto sensível na produção do personagem*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27280/000762014.pdf?sequenc>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

CRANE, Diana. *A roupa e seu papel social: roupa, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992. 240p.

DELEUZE, Gilles. *Ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: <https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2020.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant' Anna Martins. 1ª ed., 8ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2005. 142 p.

DELEUZE, Gilles. Instintos e instituições (1955). In: DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta e outros textos*. 2ª reimp. Org. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado, et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 183p.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 6ª edição. Campinas: Papyrus, 2011a. 240 p.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011b. 342p.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018. 254p.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2020.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *O que é filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 5 edª. 1ª reimp. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 272p.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011. 560p.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012. 144 p.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna: Essai sur le drape tombe*. Paris: Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Éd. de Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada: A obra prima desconhecida de Honore de Balzac*. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012. 192p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Editora Arte, s/d. Disponível em: <<https://bax-uva.github.io/fantasma/arquivos/Ser-Cranio.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

DINIZ, Carolina de Paula. *Vestíveis em Fluxo: investigação das materialidades na produção do corpo/artista contemporâneo*. Porto Alegre: Revista Brasileira de Estudos da Presença, 2017. v. 7. n. 2. P. 382-406. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbep/v7n2/2237-2660-rbep-7-02-00382.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

DOY, Gen. *Drapery: classicism and barbarism in visual culture*. London: I.B.Tauris Publishers, 2002.

DUBURG, Annette; TOL, Rixt van der. *Moulage: Arte e técnica no design de moda*. Tradução de Bruna Pacheco. Porto Alegre: Bookman, 2012.

FERNANDEZ, Dominique. *O ouro dos trópicos: Passeios pelo Portugal e o Brasil Barrocos*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: Sulina, 1996. 304p.

FLECK, Debora Balzac. *Educada a suportar: um atlas ao corpo cariátide*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2019. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/203852>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FOGAZZI, Simoni Vacaro Fogazzi; ZORDAN, Paola Gomes Zordan. Da pintura a cor Filosófica. *Revista Valise*. Vol 4. Nº 8. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/47143/32342>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 3ª ed. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 3ªed. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

FULLER, Loïe. Org. PAULO, Mãe; FREY, Tales. *Quinze anos da minha vida*. Tradução de Fernando L. Costa. Performatus: Inhumas - GO, 2019. Disponível em: <<http://performatus.com.br/wp-content/uploads/2020/05/Livro-Quinze-Anos-de-Minha-Vida-Loie-Fuller.pdf>>. Acesso em: 06 jan. 2020.

FULLER, Loïe. Como criei a Dança Serpentina. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 4, n.16, jul. 2016. Disponível em: <<https://performatus.net/traducoes/danca-serpentina/>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: gender, dada, and everyday, modernity*. Cambridge: MIT Press, 2003.

GARELICK, Rhonda K. *Electric Salome: Loïe Fuller's Performance of Modernism*. Princeton University Press: New Jersey, 2007.

GONÇALVES, Gabriela de Oliveira. *Os princípios técnicos de Martha Graham como subsídio para o trabalho do ator*. VIII Congresso da ABRACE. Belo Horizonte: UFMG, 2014. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2071/2171>>. Acesso em: 15 mai. 2020.

GRAHAM, Marta. *Memória do sangue: uma autobiografia*. Tradução de Cláudia Martinelli Gama. São Paulo: Siciliano, 1993.

GLUSBERG, Jorge. *Arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. 2ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2013. 145p.

GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. Tradução de Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. 2ª ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012. 192p.

GUIMARÃES, Jane Rodrigues. *A cor filosófica em Deleuze: pensamento e conceito*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2012. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/60398>>. Acesso em: 05 mai. 2019.

HENCKEL, Renata. *A transgressão em baronesa Elsa Von Freitag-Loringoven*. Monografia. Trabalho de conclusão de curso de Moda. Novo Hamburgo: Feevale, 2018. Disponível em: <<https://biblioteca.feevale.br/Vinculo2/000013/000013e2.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

HOFFMANN, Ana. Fiapos, retalhos (e sobras) para possíveis entrelaçamentos entre figurino e moda na construção dos corpos performáticos contemporâneos. In: VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane (org). *Traje de cena: diário de pesquisadores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HOFFMANN, Ana. *Pinturas de si: moda e artesanias da existência*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2015. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/128879/000974190.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

HOFFMANN, Ana Cleia Christovam; ZORDAN, Paola Basso Mena Barreto Gomes. *Esquizo-escrita do figurino: procedimentos para pensar processos de criação*. IARA – Revista de Moda Cultura e Arte. Vol . 8, Nº 2. São Paulo, Centro Universitário Senac, 2016. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2016/03/94_Iara_artigo_original.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2019.

ICLE, Gilberto. *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

ICLE, Gilberto. Para apresentar a performance à educação. *Revista Educação & Realidade*. Vol. 35, n 2. Porto Alegre: UFRGS, 2010. P. 11-22 Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/15861/9473>>. Acesso em: 22 dez. 2020.

ITALIANO, Isabel; VIANA, Fausto. *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*. Coord. Desirée Bastos, Luciano Araújo. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. 320p.

JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. *O caminho do Tarot*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Editora Campos, 2016. 591p.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: E na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 121p.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano: Contribuição para análise dos elementos picturais*. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1996. 171p.

KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 569 p.

KOLTUV, Barbara Black. *O Livro de Lilith*. Editora Cultrix, 2017.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. 2ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAUTENSCHLAEGER, Grazielle. *Bauhaus imagem e espaço: Oskar Schlemmer e Moholy-Nagy*. São Paulo: Escola de engenharia de São Carlos, 2007.

LAVER, James. *A roupa e moda: uma história concisa*. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. 7ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 285 p.

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

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. Editora Cultrix: São Paulo, 1990. 219p.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: O artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. 131 p.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rocco: Rio de Janeiro, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rocco: Rio de Janeiro, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *Um aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rocco: Rio de Janeiro, 1998b.

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

MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no teatro*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Autêntica: Belo Horizonte, 2010.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, comunicação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.471p.

MOTTA, Leda Tenório da; FONTANARI, Rodrigo. Escrever “no grau zero” com a luz. Sobre a semiologia barthesiana da fotografia. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 12, n. 1, p. 87-94, jan./jun. 2017.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004. 344p.

NERÉT, Gilles. *Malevich*. Germany: Taschen, 2003.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. Tradução de Octavio mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos ou como filosofar a marteladas*. Tradução de Antônio Carlos Braga. 2ª ed. São Paulo: Editora Escala, 2008. 123p.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Grécia e pessimismo*. 2ª ed. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo, Editora Escala: 2011a. 172p.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Jean Melville. 2ªed. São Paulo: Martin Claret, 2011b.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre educação*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. 5ª ed. São Paulo. Edições Loyola, 2011c.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. 589p.

OLIVEIRA, Cristiane Souza. Do teatro a performance: um lugar de colapso. *Revista Landa*. Vol. 6. N. 01. Florianópolis: UFSC, 2017. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/141515956.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2021.

PADRÃO, Darice Lascale. *A origem do zero*. Mestrado profissional em ensino de matemática. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestrado Profissional de Ensino em Matemática. São Paulo: PUC, 2008. Disponível em: <<https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/11332/1/Darice%20Lascale%20Padrao.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: Arte e Decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, Editora Companhia das Letras, 1992.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADIER, Jean-Marie. *Etnoscénologie, Manifeste*. Théâtre-Public, Paris, Théâtre Public, n. 123, p. 46-48, maio/jun. 1995.

RAHIM, Shakil Yussuf; RODRIGUES, Ana Leonor Madeira. *O Álbum de Desenhos de Villard de Honnecourt: uma articulação entre o Desenho de Observação e o Desenho Arquitectónico*. Lisboa, Portugal, 2015.

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

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2ª ed. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ROGÉRIO, Dalmir. *Ensaio sobre traje de cena e moda*. Rio de Janeiro: Colóquio de Moda, 2012. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT09/COUNICACAO-ORAL/102910_Ensaio_sobre_trajes_de_cena.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2018.

ROMAGNOLO, Sérgio. *A dobra e o vazio: Questões sobre o Barroco e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. 99p.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, n/d.

SABINO, Marco. *História da Moda*. Marketing Cultural, 2011. 415p.

SANCHONETE, Virgínia Crivellaro. *A potência da evanescência: da impossibilidade da permanência*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/72147>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

SANTOS, Adilson. *A tragédia grega na visão de Friedrich Nietzsche*. Revista Letras. Curitiba, Editora UFPR: 2006. P.49-68. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/6135/4377>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

SANTOS, Marilane Abreu. *Biso, Fluxus e outras memórias*. P. 163-171. In: BARRENECHEA, Miguel Angel (org.). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

SBARDELOTTO, Diane. *Fotodobragens, moldes e repetições para um corpo continuar*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2018. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/181872>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

SCHRÖDER, Guilherme. *Deseducação visceral: compostagens e decomposições*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2017. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/170345>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Revista *O Percevejo*, Tradução de Dandara. Ano 11, Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2003, p. 25-50. Disponível em: <https://ppgipc.cienciassociais.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2018.

SCHECHNER, Richard. ICLE, Gilberto, PEREIRA, Marcelo de Andrade. O que pode a performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. *Revista Educação & Realidade*. Vol. 35, n 2. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/13502/7644>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

SEHN, Carina; Zordan, Paola. Algumas demonstrações para introduzir a arte da performance. *Visualidades*. Vol. 14. Nº 2. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/38552/22384>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

SILVA, Vagner Gonçalves. O sentir das estruturas e as estruturas do sentir: poesia e lévistrouxe. *Revista de Antropologia*. Vol 42. N 1-2. São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://awmueller.com/pdf/levi-strauss.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2020.

SOARES, Carmem Lúcia. *As roupas nas práticas corporais e esportivas: a educação do corpo entre o conforto, a elegância e a eficiência (1920-1940)*. Campinas: Autores Associados, 2017.

SVENDSEN, Lars. *Moda uma filosofia*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 223p.

TADEU, Tomaz; CORAZZA, Sandra. ZORDAN, Paola. *Linhas de Escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 208p.

TORELLY, Gabriel. *Memória e fabulação em Bergson: considerações sobre a experiência do tempo no ensino de História*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/104489>>. Acesso em: 07 jan. 2021.

TORELLY, Gabriel. *Uma educação do sentido: poéticas textuais*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2019. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/198570>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução de João do Rio. São Paulo: Iba Mendes, 2017. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=89212>>. Acesso em: 22 dez. 2020.

WOOLF, Virgínia. *As ondas*. Tradução de Lucília Rodrigues. Porto: Bibliotex, 2002.

VIANA, Fausto. *Figurino Teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. 295p.

VIANA, Fausto. Traje de Cena contemporâneo – o que é? P.17-31. In: VIANA, Fausto; MOURA, Carolina Bassi de (orgs). *Traje de cena, traje de folguedo*. São Paulo: 2014, Estação das letras e cores. 352p.

VIANA, Fausto. *O traje de cena como documento*. Estação das Letras e Cores: São Paulo: 2015. 284p.

VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken. *Roland Barthes e o traje de cena*. São Paulo: ECA-USP, 2018. 80p.

VIGARELLO, Georges. *História da Beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

ZORDAN, Paola. CORPO: conceituações e exemplificações com Spinoza. In: PEREIRA, Marcelo Andrade. (org.). *Performance e educação (des)territorializações pedagógicas*. 1ed. Santa Maria: UFSM, 2013a, v. 1, p. 175-190

ZORDAN, Paola. Arcano 0. P. 132-134. In: ZORDAN, Paola. *Secretações*. Porto Alegre: Indepin, 2013b. 156p.

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

ZORDAN, Paola. Máquina de guerra em dez aforismos. Revista Carbono: natureza, ciência e arte. N.06. 2014a. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/06maquina-de-guerra-paola-zordan/>>. Acesso em: 10 fev. 2021

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

ZORDAN, Paola. Criação na perspectiva da diferença. *Revista Laboratório de Artes Visuais* – UFSM, ano 3, n.5, setembro de 2010. Santa Maria: UFSM, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/2135/1297>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

ZORDAN, Paola. *Princesas: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo*. Curitiba: CRV, 2019a. 166p.

ZORDAN, Paola. *Gaia Educação: arte e filosofia da diferença*. 1o ed. Curitiba: Appris, 2019b.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto; HOFFMANN, Ana Cleia Christovam. Movimentos das identidades e subjetividades na produção de modos de vida. p. 283-296. *Quaestio: Revista de Estudos em Educação*. Nº2, Vol 16, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/quaestio/article/view/2082/1815>>. Acesso em: 09 jun. 2019a.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto; HOFFMANN, Ana Cleia Christovam. Artes de si no magistério: o dândi educador. p. 530-545. *ETD - Educação Temática Digital*. Nº 2. Vol. 21. Campinas, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8651066/19367>>. Acesso em: 09 jun. 2019b.

ZORDAN, Paola; UNYL, Patrícia. Técnicas para uma (des)construção pós dramática do texto. *Revista Fundarte*. Ano 10, n.20, julho/dezembro 2010. p.13-18. Montenegro: FUNDARTE, 2010.