



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO / ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

AMABILIS DE JESUS DA SILVA

**FIGURINO-PENETRANTE: UM ESTUDO SOBRE
A DESESTABILIZAÇÃO DAS HIERARQUIAS EM CENA**

Salvador
2010

AMABILIS DE JESUS DA SILVA

**FIGURINO-PENETRANTE: UM ESTUDO SOBRE
A DESESTABILIZAÇÃO DAS HIERARQUIAS EM CENA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Marques

Salvador

2010

Escola de Teatro - UFBA

Silva, Amabilis de Jesus da.

Figurino – penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena / Amabilis de Jesus da Silva. - 2010.

182 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Marques da Silva.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010.

1. Trajes. 2. Artes cênicas. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Silva, Daniel Marques da. III. Título.

CDD 391




Serviço Público Federal
Escola de Teatro da UFBA/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

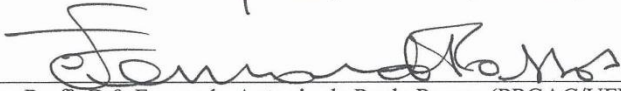
TERMO DE APROVAÇÃO

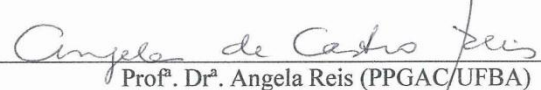
AMABILIS DE JESUS DA SILVA

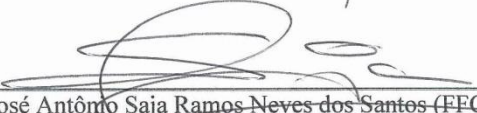
**“FIGURINO-PENETRANTE: UM ESTUDO SOBRE A DESESTABILIZAÇÃO DAS
HIERARQUIAS EM CENA”.**

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:


Prof.º Dr.º Daniel Marques da Silva (orientador)


Prof.º Dr.º Fernando Antonio de Paula Passos (PPGAC/UFBA)


Prof.ª Dr.ª Angela Reis (PPGAC/UFBA)


Prof.º Dr.º José Antônio Saja Ramos Neves dos Santos (FFCH/UEBA)


Prof.º Dr.º Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz (UNB)

Salvador, 5 de agosto de 2010.

À Helena, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À Sergio Farias e Antônia Pereira, por toda disponibilidade.

À Daniel Marques, por tantas palavras carinhosas, por se manter paciente nos momentos mais caóticos deste processo, por toda generosidade e bom humor. E é preciso dizer, por ter aceito participar desta empreitada desde o início.

À Fernando Villar, presente na minha vida – e ocupando sempre um lugar de destaque – por toda a intensidade e delicadeza, e pelos ensinamentos.

À Fernando Antonio de Paula Passos, pelas experiências no “limiar”, das quais saí modificada, e as quais transformaram os caminhos desta pesquisa. Pelo incentivo à escrita performativa, e por me propiciar auto-enfrentamento e autoconhecimento.

À Ângela Reis, pela presença significativa nesse processo, pela acolhida, as palavras ternas e a objetividade que por vezes me faltaram.

À José Antônio Saja, por toda a gentileza, incentivo, bons conselhos e boas conversas no processo de qualificação.

À Guaraci Martins, por estar próxima, dividindo as lágrimas, os risos, os medos, os anseios... do início ao fim, como amiga, como uma irmã.

À Marila Velloso, por todos os momentos de sal e sol, pela amizade que se tornou fundamental.

Aos amigos-parceiros: Cinthia Kunifas, Giancarlo Martins, Márcia Moraes, Sueli Araújo e Luiz Bertazzo, presentes no processo desta pesquisa e presentes na minha vida.

Aos amigos: Mara, Gil, Zezinho, Patrick, George, Yara, Karin, Hector, Mônica, Jussi, Célida, pelos bons momentos, e à Xanda (puldozinha) que alegrou os meus dias.

À Ana Fabrício, Francisco Gaspar, Luciana Barone, Lílian Fleury Dória e demais professores do Departamento de Teatro da FAP, por todo incentivo, apoio, confiança e carinho.

Aos alunos da FAP, sempre compreensivos.

Aos professores Suzana Martins, Sônia Rangel e Cláudio Cajaíba.

Aos amigos: Nerina Dip, Rodrigo Garcez, Doroti Jablonski, Gladis Tridapalli, Rosemeri Rocha, Cacá Fonseca, Paulo Reis, Kyiomi e Helena Sakamoto, Henrique Saidel, Giorgia Conceição, Ronie Rodrigues, Priscila Angélica e Josilene Fonseca.

Ao Coletivo Couve-Flor, Companhia Silenciosa, Companhia Subjétil e Cia Senhas de Teatro.

Aos meus familiares: Maristela, Ícaro, Ingrid e Gerson Paulichei. À minha mãe, Helena, e Cida, por todo apoio.

À Clóvis Cunha, pelos mil minutos mensais de compartilhamento das dores e das alegrias, e pelo design gráfico das imagens.

À Luci Collin, pela amizade tão cheia de risos, tão cheia de contos, e por toda a ajuda neste processo.

À Leonardo Fressato (Leozinho), por ter levado à diante as noções de figurino-penetrante, ensinando-me, sempre carinhoso e disposto a inventar.

À Frank Händeler, por todos os sentimentos fortes, as experiências extremadas, que me inspiraram e me fortaleceram para a escrita desta tese.

A realização deste doutorado só foi possível graças ao convênio DINTER (Doutorado Interinstitucional) firmado pela UFBA e pela FAP através da Fundação Araucária.

Muito obrigada!

*Siempre he sentido fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja.
La aguja se utiliza para reparar el daño.
Es una reivindicación del perdón.*

Louise Bourgeois

RESUMO

A presente pesquisa se propõe a pensar nas relações do figurino com o corpo, assinalando duas perspectivas para a noção de *persona*: aquela derivada da idéia de um personagem-espírito (fantasma), pré-existente em forma de literatura, e o figurino como sendo seu corpo; e outra em que o personagem-espírito se manifesta no figurino e no corpo-atuante conjuntamente. Sublinha-se esta segunda relação, híbrida, grotesca, que funde humano/inumano, arte/vida, por representar um primeiro passo para as noções futuras de presentificação do corpo. A matéria do figurino como um incômodo para o corpo, e que além de cobri-lo, o penetra, perfura, marcheta ou o invade, é também um topos de criação. Assim, a desestabilização das hierarquias entre os elementos da cena ganha outro sentido. Não se trata somente de garantir ao figurino uma participação como signo, senão de confiar a este elemento a função de colaborar na promoção de estados diferenciados do corpo, considerando-o como integrante do processo inicial da cena. O debate filosófico sobre as questões da alma/corpo servem como aporte, dando sustento às discussões ligadas à subjetividade. Os estudos voltados para a *Body Modification* e a *Body Hacking* aparecem como exponenciais quando apontam o corpo invadido como lugar de colisões, do devir, do auto-controle, e o lugar da transgressão, do destino a ser traçado; por isso mesmo, o lugar das novas subjetividades. Os estudos de caso indicam que a utilização do figurino-penetrante estabelece outros procedimentos, interferindo na estruturação e entendimento da cena, e exigindo a desestabilização das hierarquias.

Palavras-Chave: Figurino, figurino-penetrante; artes cênicas; *body modification*.

ABSTRACT

The present research aims at investigating the relationship between costume and body, spotting two perspectives for the notion of *persona*: that derived from the idea of a spirit-character (ghost), preexistent in the literary form, and costume as its body; and another, according to which the spirit-character is manifested conjointly in the costume and in the acting-body as well. One emphasizes this second relationship, hybrid and grotesque, which blends human/inhuman, art/life, for representing a first step to the future notions of body presentification. The material aspect of costume as a discomfort to the body, and which besides covering it, penetrates, pierces, inlays, or trespasses it, is also a *topos* of creation. Therefore, the destabilizing of hierarchies among the elements of the scene reaches another sense. It does not mean only attributing to the costume a participation as sign, as much as assigning to this element the function of collaborating in the promotion of differentiated states of the body, considering it as integrator of the scene initial process. The philosophical debate on the soul/body gives support to the discussions related to subjectivity. The studies involving Body Modification and Body Hacking are exponential, insofar as they point at the invaded body as the place of collisions, of what is to come, of self-control, and the place of transgression, of the destiny to be traced; so, it is the place for new subjectivities. The case studies indicate that the use of penetrating-costumes establishes other procedures, interfering in the structuring and understanding of the scene, and demanding a destabilization of hierarchies.

Key-Words: costume, penetrating-costumes, scenic arts, body modification.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Das hierarquias.....	12
Sobre o tema e os objetivos.....	14
Sobre a escrita, o sujeito e o objeto.....	15
Sobre o recorte.....	17
Sobre a estrutura.....	19
CAPÍTULO PRIMEIRO	22
1. O sobre.....	22
1.1 O sob.....	26
1.2 Sobre o self.....	30
1.3 Santa Âmbula.....	34
1.4 Flor Azul.....	40
1.5 Invólucros permeáveis.....	46
1.6 Contornos protegidos.....	51
1.7 Sob o Véu de Maya.....	57
CAPÍTULO SEGUNDO	66
2. O religare.....	66
2.1 Incompletude.....	71
2.2 Corpo posticho.....	76
2.3 Corpo nômade.....	84
2.4 Corpo estigmatizado.....	89
2.5 Estetas dador.....	98
2.6 O rosto de cera de Olímpia.....	105
2.7 Prometeu 2.0.....	109
2.8 Um anfíbio.....	120
CAPÍTULO TERCEIRO	127
3. <i>An sit? Quid sit? Quale sit?</i>	127
3.1 Forma em formação.....	130
3.2 Corpos presentificados.....	133
3.3 Transições: da matéria ao ajuste.....	139
3.4 Impermanências.....	145
3.5 “Cadeira com gordura”.....	153
3.6 Presença/Ausência.....	157
3.7 Sobre a cena.....	159
3.8 Sobre a terminologia “figurino”.....	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS	170
BIBLIOGRAFIA	177
CRÉDITO DAS IMAGENS	180

INTRODUÇÃO

Das hierarquias

Inicialmente meus esforços para a escrita deste trabalho vieram na tentativa de romper com os estudos apresentados na dissertação de mestrado, evitando continuidade. Isso, em função do esgotamento do tema, da intenção de originalidade, do desejo de buscar novos caminhos. A pesquisa anterior dedicava-se ao figurino-invólucro do corpo – que o cobre, que o substitui ou camufla – cumprindo diversas funções na cena, além da caracterização da personagem, e contribui para a construção da dramaturgia. Agora, o figurino-invólucro foi substituído pela idéia de figurino-penetrante – que perfura o corpo, invade-o, penetra-o – e sua relação íntima com o corpo-atuante.

Então, a armadilha se fez. Abandonando a superfície e penetrando o corpo esbarrei-me na história única, a mesma, a do dentro e do fora. Conforme as leituras foram sendo feitas, mais intensamente percebi se tratar de uma continuidade: da superfície às entranhas, dos invólucros impermeáveis aos permeáveis.

Lá mesmo havia sinalizado para os rumos futuros ao abordar a idéia de figurinos-próteses e, por conseqüência, as próteses intrusivas, com base nos estudos de Umberto Eco. Em alguns momentos, a pele do corpo-atuante¹ já aparecia como figurino de um corpo inorgânico, ou corpo estranho. Intrusas, as próteses ocupavam o interior do corpo questionando os lados.

Aos poucos fui notando que este impulso primeiro, quase uma negação das minhas reflexões anteriores, foi necessário para abrir frente a outras inquietações. Mais ainda para rever as justificativas, que estavam sempre à mão. Na minha trajetória como figurinista e professora de Indumentária no Departamento de Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) sempre me deparei com a falta de material de apoio, de suporte teórico. E nisso nunca me senti sozinha, pois a quase inexistência de estudos e publicações afeta os profissionais das áreas do figurino, cenografia, iluminação, maquiagem, sonoplastia e outros.

¹ As proposições observadas nessa tese não se restringem à encenação teatral. Em função disso, adoto a terminologia corpo-atuante, para abarcar os diversos atuantes da cena: ator(atriz), bailarino(a), performer. Também uso corpo-atuante para enfatizar a não separação entre corpo/mente, sobretudo, por tratar da relação do figurino com o corpo.

Porém, embora verdadeiro e justo, este discurso vem se tornando repetitivo, além de propiciar, ele também, certa acomodação.

Beirando à uma queixa, minhas justificativas acabavam por recair nas relações de hierarquias entre os elementos da cena, bem como na forma de registro e documentação. Se a lamúria é improdutiva, olhar atentamente para os seus motivos pode resultar em benefícios e tentativa de construir, ou ao menos abordar, um caminho diferente.

Contudo, a ordem dos fatos não foi linear. As justificativas se clarearam depois de um tempo avançado de pesquisa. Primeiramente, o intento de compreender as questões inclusas na idéia de figurino-penetrante e sua relação com o corpo-atuante me impôs um percurso bastante conhecido nas demais áreas de conhecimento: a hierarquia entre alma/matéria, e depois entre mente/corpo. Foi durante o processo de leituras das bibliografias e escrita do primeiro capítulo que me dei conta do subtexto desencadeador, ou seja, todo o conteúdo abordado girava em torno das hierarquias, inclusive os relacionados à cena artística.

A empreitada de arrostar tão ilustre debate não nasceu de um ato impensado. E diante da percepção da abrangência do tema em momento algum subestimei os diversos perigos. O recorte, o primeiro dos perigos, exigiu escolhas difíceis em função da quantidade de dados importantes, esclarecedores e com ordem cronológica. Ciente da impossibilidade de abarcar a discussão completa, optei pelos fatos com os quais, de algum modo, tinha mais familiaridade e que pudessem dialogar com os temas e obras a serem analisadas posteriormente. A cronicidade também se colocou como fator de dificuldade para as conexões entre a arte e os dados históricos filosófico-religiosos. Priorizando os temas, desprendi-me da linearidade, embora em vários momentos acabe recaindo numa seqüência quase cronológica.

Mesmo com estes e vários outros perigos enfrentados no decorrer da pesquisa, quando compreendi que por detrás deste debate estava o debate das hierarquias na cena, busquei forças para não esmorecer. Levei em consideração a necessidade de, como figurinista, também participar dos temas mais complexos, aos quais os profissionais da área da interpretação, do corpo e da encenação não se furtam, ainda que o custo não seja baixo. A motivação foi a tentativa de sair de uma zona de conforto que nos é oferecida – a nós, profissionais das áreas técnicas – de se manter à margem dos temas mais problemáticos. Se as questões de hierarquias entre os elementos da cena podem ser reproduções de uma hierarquia maior, então, não há outro caminho senão tentar entender os seus meandros.

A presente tese busca se fortalecer com as práticas que oportunizam a percepção de outras formas de relações dos elementos cênicos. Não intenta garantir status para o elemento

figurino no seu potencial de definidor do design da cena, por crer que este espaço já tenha se consolidado em termos práticos. Trata-se de observar novos modos de desestabilização das hierarquias, sobretudo, as direcionadas ao figurino em sua relação íntima com o corpo-atuante, não mais com o corpo-representação de outrem.

Sobre o tema e os objetivos

Partindo da idéia de figurino-penetrante, ou o figurino que de algum modo entra em contato com o corpo-atuante gerando incômodo, proponho discutir as relações que se estabelecem com base nas noções de *persona*. Assinalo três perspectivas comuns nas práticas cênicas: 1) aquela derivada da idéia de um personagem-espírito (fantasma), pré-existente em forma de literatura, e o figurino como sendo seu corpo – o que chamo de figurino-invólucro; 2) aquela em que o personagem-espírito se manifesta no figurino e no corpo-atuante conjuntamente – ainda um figurino-invólucro, mas criando uma imagem híbrida, que funde humano/inumano, arte/vida; 3) aquela em que o figurino obriga o corpo-atuante a mostrar seus estados, suas variações – figurino-penetrante.

Estabeleço como objetivo observar as práticas nas quais o incômodo da matéria do figurino significa um topos de criação para o ator. Ou seja, intento pensar no figurino como parte do processo de criação inicial da cena, sendo impulsionador da ação. Porém, outros objetivos são agregados e se inter-relacionam. Ao objetivar que o figurino seja um topos de criação, passo a objetivar uma função para o figurino que não é mais a sua participação como signo, mas como promovedor dos estados próprios do corpo-atuante. Deste modo, o figurino adquire uma relação íntima e intrincada com o corpo.

Deste objetivo advém a desestabilização das hierarquias entre os elementos na cena. Primeiro porque ao cumprir a função de topos de criação, o figurino acaba por questionar as ordens costumeiras nos processos de criação, colocando-se, por vezes, antes mesmo da dramaturgia ou dos exercícios de preparação corporal, gerando o objetivo de perceber como estas mudanças podem ser aplicadas na prática. Depois, porque esta função faz com que o figurino se relacione diretamente com o corpo-atuante, pondo em debate todas as informações sobre as relações alma/matéria, corpo/mente, no âmbito artístico e fora dele, daí o objetivo de buscar subsídios na história mundial sobre tais hierarquias.

Dado que se cumpram estes objetivos, um último vem por consequência: o objetivo de analisar a desestabilização das hierarquias na noção de figurino, pois ele também sofrerá mudanças de status. Se desde o início do século XX encenadores e figurinista argumentam em favor da capacidade do figurino de materializar a cena e definir sua estética, com as noções de figurino-penetrante, embora esta vocação não possa lhe ser retirada, será, contudo, menos evidenciada.

Sobre a escrita, o sujeito e o objeto

Com relação à forma de escrita desta tese, a primeira intenção foi buscar coerência com a idéia de desestabilização das hierarquias. Isso ocorre quando me aproximo dos estudos dos autores das várias áreas aqui contempladas, e por momentos aproprio-me de suas falas, recortando-as para conjugá-las com as minhas próprias falas. Neste sentido, a escrita privilegia as fusões e as passagens. Às vezes, coloco-me como observadora. Às vezes como leitora, ou mesmo como alguém que se deixa tomar pela obra e sensibiliza-se com seus detalhes, que os percorre sensorialmente, evitando distanciamentos. Abruptas ou não, as fusões representam o jogo complexo do processo que compreende a observação, a análise e a fruição, não necessariamente nesta ordem.

Quando me coloco como leitora da obras escritas ou das imagens, levo em consideração o estudo de Ângela Materno sobre a intrincada operação entre o que vê e o que é visto. Segundo a autora, a “névoa” seria aquele esforço, aquela luta “pela formulação e construção do que é visto, confronto este que desnatura o olhar e desfaz a evidência do objeto” (MATERNO, 2003, 31). Visto que as obras escolhidas são já referências constantes nos debates das múltiplas áreas de conhecimento, a insistência em desnaturalizá-las vem para sublinhar os seus aspectos mais importantes para a constituição dos argumentos desta tese.

Em muitas passagens, intento alcançar este estado de “névoa”, criando um espedaçamento e obscurecimento do visível, para então penetrar nas fissuras, nas camadas mais delgadas. Para acentuar as fissuras utilizo recursos da linguagem teatral, tais como: rubrica, descrição/demonstração, diálogos e outros.

Opto por deixar transparecer a fruição (no seu sentido mais amplo: gozo, posse, usufruto), fazendo emergir o universo da criação artística. Na escrita, tento percorrer algumas das etapas que me são comuns no exercício da profissão de figurinista, no qual as palavras

são tornadas imagens, e as imagens são tornadas palavras. E para que assim o seja faz-se necessário a interligação entre as linguagens e a não-separação entre pensar e sentir.

Sobre as imagens escolhidas para esta pesquisa, sugiro que sejam entendidas como um recontar da mesma história, não exatamente como ilustração. Acreditando que elas possam criar outras reflexões para o leitor, coloco-as em páginas separadas, deixando a critério do leitor a forma de desfrutá-las: conjuntamente à leitura, antes ou depois. As imagens não são dispostas seguidamente do texto na qual são analisadas, evitando conduzir de forma contundente a leitura. No entanto, ao colocar lado a lado imagens de diferentes épocas e experiências, indico as relações presentes nesta pesquisa.

Destaco ainda, que a noção de figurino-penetrante não permite a leitura isolada do sujeito e do objeto, uma vez que compõe uma única matéria. É possível pensar num espaço “entre”, ou em zonas de intersecção, causadas pelo que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamam de desterritorialização e reterritorialização. Se me coloco como sujeito, coloco-me como penetrada pelo objeto, e me desterritorializo para me reterritorializar, o mesmo acontecendo com o objeto.

Trago parte de uma proposição realizada em parceria com Cíntia Kunifas² como constatação do processo de integração sujeito/objeto: Kunifas está deitada e usa shorts e camiseta pretos. Coloco maçãs sobre seu corpo. As maçãs rolam, conforme as mudanças de respiração de Kunifas. Em determinado momento, dirijo-me às pessoas ali presentes: figurino é tudo aquilo que cobre o corpo-atuante enquanto este está em cena. Pego uma faca. Retiro a casca de uma das maçãs. Mostro-a: pele. Colo-a no pescoço de Kunifas. Depois, como-a. E gosto do gosto do suor do corpo-Kunifas e o gosto doce da maçã. Resta o corpo da maçã sem pele em minha mão. Levo-a até a boca de Kunifas. Demora um pouco até que Kunifas morda o corpo da maçã-figurino. Acompanhamos os movimentos lentos, o mastigar, o despedaçamento do corpo da maçã, e a integração dos dois corpos.

² Cíntia Kunifas é professora do Departamento de Dança da Faculdade de Artes do Paraná. Realizamos esta proposição durante o cumprimento da disciplina “Seminários Avançados I”, ministrada pelo prof. Dr. Daniel Marques, no ano de 2006, no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia. Para realizarmos a proposição, partimos do trabalho “Corpo Desconhecido”, de Kunifas, mas com as adaptações necessárias para a minha participação e a inclusão das discussões sugeridas na disciplina. Esclareço que a obra “Corpo desconhecido” é uma pesquisa de linguagem na área de dança que acontece no passo de dança no momento anterior à intenção consciente de movimento, por meio de micromovimentos, quase invisíveis ao olhar. Este solo foi contemplado pelo Itaú Rumos-Dança, em 2003, sendo apresentado em Curitiba, São Paulo, Florianópolis e Belo Horizonte.

Esta proposição, apresentada anteriormente ao início do processo de escrita me fez perceber que tendo comungado do meu objeto de observação não poderia mais evitar a integração do meu próprio corpo ao corpo/objeto.

Sobre o recorte

Em seu livro “Flashbacks: surfando no caos”, Timothy Leary cita London Y. Jones: “A vida dos indivíduos mais importantes de uma geração não pode ser destacada da geração em si. Se forem os peixes, por exemplo, suas reservas genéticas estarão no meio líquido onde nadam. Os sentimentos de geração que compartilham são muito mais importantes que as coisas que os separam”. Esta fala de Jones serviu para perceber que o recorte poderia ser estreitado em sua potencialidade de registro. Ou seja, o recorte se dá no aproveitamento do registro quase autobiográfico por privilegiar meus próprios referenciais, mais pela intenção de mostrar meu pertencimento do que destacar uma trajetória singular.

Daqui estou sentado numa lata/ Bem acima do mundo/ Planeta Terra é azul e não há nada que eu possa fazer, diz Major Tom, o personagem da música Space Oditty de David Bowie. 1969. Talking about my generation o hino cantado em Bethel, pelo grupo The Who no Festival Woodstock. 1969. O Mar de Tranqüilidade (Sea of Tranquility), visto por Armstrong após o pouso da Apollo 11 na Lua. 1969. Estou sentada numa lata, e não sei se falo sobre minha geração. Nasci no primeiro dia do ano de 1969. A Terra é azul e sofro de nostalgia. Controle de solo para Major Tom: seu circuito pifou, tem algo errado! Você pode me ouvir Major Tom? Você pode me ouvir Major Tom? Você pode me ouvir Major Tom? Você pode... Luz strobe, gelo seco, e os sintetizadores de Kraftwerk repetindo: Man machine, pseudo human being/ Man machine super human being/ The man machine, machine. Gelo seco. Dee D Jackson de malhas cintilantes, acompanhada de seu robozinho: Automatic Lover. E este é um país que vai pra frente, de uma gente amiga e tão contente. Estou sentada numa lata. Love in space and time, there's no more feeling.

O ponto de partida talvez seja a nostalgia. Minha. Mas legítima a uma geração que se estabeleceu sobre as passagens, sobre as confluências, os ideais múltiplos, a constante reinvenção, a constante negação, e a aceitação. Talvez a nostalgia desfilada nos corpos nus em *Paradise Now: Não tenho direito de viajar sem passaportes. Não sei como fazer cessar as guerras. Não posso viver sem dinheiro. Não tenho direito de fumar haschisch. Não tenho*

*direito de me despir*³. Não nos reconciliamos com o paraíso. A surpresa é perceber a sua vastidão.

Sem um consenso na concepção de paraíso, o recorte também se esbarra no debate da individualidade e da coletividade. Sempre houve negociações, ao menos depois do elo perdido. O desejo de pertencer encontrou variações: “somos diferentes e somos iguais”. Mais uma vez a nostalgia: não sabemos o que nos torna iguais. Ou somos iguais e diferentes do que mesmo? Somos meio máquinas, meio animais. Ainda somos meio humanos. Ainda temos corpos. Corpos penetrados, marchetados, mutantes, ainda meio humanos. E o recorte desta pesquisa, primeiramente, aposta na possibilidade de registrar considerações sobre o lado “meio humano”.

Além disto, o recorte não é senão uma seleção de algumas lembranças e imagens recolhidas nos estudos necessários na minha trajetória como figurinista e professora. Lembranças das histórias que minha mãe contava sobre a vida dos santos. Histórias de corpos em dor, em mortificação, em sacrifício e martírio. Minha mãe que talvez tivesse desejado alcançar o estado de graça, longe dos limites do corpo, durante os oito anos em que viveu num convento. Convivi com estas imagens-fragmentações durante toda a minha infância, e aceitei-as. Aceitei-as agora também, como partes de mim e em franco diálogo com tudo quanto adquiri depois. Os fragmentos que trago podem, quem sabe, se juntar a outros fragmentos, para facear um período de tempo.

Quando reunidas as imagens e lembranças, o ponto comum é o desejo do domínio de si, mas de entrega, de plenitude. De um lado, a negação do corpo como única possibilidade de alcançar o sobre-humano. De outro, a tentativa de “encontrar” o corpo, de percebê-lo para então recriá-lo, desamarrando-se dos elos com a natureza.

Como figurinista sempre cobri os corpos dos outros. Toco-os para tirar suas medidas, ajustar suas roupas. Vejo-os nus. No entanto, nunca os toquei. Toco-os para cobri-los com o corpo-outrem, o corpo de um personagem. Não os vejo nus. Não sei que corpos são esses. Não conheço suas dores, seus prazeres. Toco apenas seus fantasmas. Como figurinista, senti vontade de penetrar suas carnes, e me estacar na intimidade. Talvez pela lembrança da voz de minha mãe. Ou lembranças do meu próprio corpo em jejum, das dores causadas pelas genuflexões demasiado longas, a disciplina rigorosa no comer, dormir, falar e pensar, durante o curto período de tempo em que me dediquei à vida religiosa, quando era ainda adolescente.

³ Trata-se da montagem do grupo Living Theater. In: JACQUOT, Jean. “Le Living Theatre: Le voies de la création théâtrale”. In: GIRARD, Gilles; OULLET, Réal. *O universo do teatro*. Coimbra: 1980, p.74.

De todo modo, sou testemunha participante, e não evito os campos simbiotes, nem os contágios. Penso nas palavras de Evaldo Coutinho: “Esse contra-regra se aprimora na função de ungir a realidade segundo o estojo que sou eu próprio, enquanto portador do universo. Por conseqüência, envolvo-me nas urdiduras de minha criação, dirigindo os passos de mim, e de mim para mim, como elementos da espontânea ritualidade” (COUTINHO, 1983, XI). Envolver-me nas urdiduras. Recolho falas guardadas em mim. Junto-as a outras, que me modificam, contudo, sem deixar de sê-las. Imagens e falas de outros, com seus propósitos, seus contextos. Mas fragmento-as, reorganizo-as porque elas me surgem num tempo diferente, já distante, já sem seus contornos. E nunca terei senão imagens e falas também recortadas pelos olhares dos que pintam, dos que pensam, dos que reproduzem, estando, eles também, envolvidos nas suas urdiduras.

Sobre a estrutura

A presente pesquisa está dividida em três capítulos. Os dois primeiros capítulos dedicam-se à revisão bibliográfica, ao tempo em que também apresentam dados históricos referentes ao tema “hierarquias”. Paralelamente, nestes dois capítulos intento problematizar as questões das hierarquias voltadas para a cena artística. Os estudos de casos, a serem observados no terceiro capítulo, reunirão dados a favor da tese, exemplificando e oportunizando a análise das modificações ocorridas com a adoção do figurino-penetrante nos processos de criação da cena.

No Capítulo Primeiro inicio a discussão sobre a caracterização (da personagem), que em sua gênese abarcaria aspectos de identificação do sujeito, tendo por princípio a materialização da *persona*. No período grego, é entendida principalmente como máscara, já que o figurino (quilon, capa e coturno) e outros artificios (barba, peruca e enchimentos no tórax) são complementos para garantir a verossimilhança da imagem apresentada. Então, a *persona* se manifesta na máscara, não exatamente no corpo-atuante, ocultado pelo figurino. O corpo da *persona* é um corpo-extra, um metacorpo.

A transição do figurino que acompanha a máscara, como recurso de coesão, para o figurino que assume em si mesmo a função de caracterização altera alguns preceitos, sendo a prática naturalista um dispositivo inquestionável para estas mudanças, sobretudo os procedimentos encontrados nas encenações do Teatro de Arte de Moscou. Os exercícios pautados nos termos “subconsciente”, “memória emocional” e “eu sou”, propostos por Stanislavski,

supõem que as indagações perduram no âmbito do *self* do corpo-atuante, contrariando a função da máscara-caracterização de proteção da personalidade de seu portador.

Mas se a estética naturalista é estopim para o entendimento de que o corpo e o figurino podem ser amalgâmicos, faz manter e até fortalecer o princípio de negação do corpo-atuante em favor do corpo de um personagem. Por isto, (na estética naturalista) são evitadas as relações do figurino com o corpo, optando-se pela naturalização deste desconforto causado pelo encontro das suas matérias, e tornando paradoxal a máxima “No teatro o hábito faz um monge”.

O confronto entre os provérbios “O hábito não faz o monge” e “No teatro o hábito faz o monge” desencadeia o debate filosófico sobre as questões da alma/matéria, servindo também como aporte e sustentação das discussões ligadas à subjetividade. De Agostinho à Descartes, conforme o recorte adotado nesta pesquisa, há a separação clara entre alma e corpo, enquanto no teatro, o figurino-hábito é corpo/alma da personagem.

O pensamento pós-spinoziano traz transformações nas relações das ordens, das Naturezas (Natureza-Naturante e Natureza-Naturada), implicando na não-separação entre corpo/alma. E transformações ainda maiores são as decorridas das sociedades capitalistas, quando a máxima “o hábito faz o monge” deixa de ser exclusividade da arte, obrigando a outras reflexões.

Concluo este capítulo mostrando que, neste sentido, a *Body Modification* e a *Body Hactivism* aparecem como exponenciais quando apontam o corpo-invadido como lugar de colisões (low-tech/high-tech), lugar do devir, do auto-controle, da auto-consciência, e lugar da transgressão, do destino a ser traçado, por isso mesmo, das novas subjetividades. Os modernos-primitivos, liderados por Fakir Mustafar e inspirados tanto pelos procedimentos mais arcaicos (hindus, persas, e aborígenes) como pela literatura ciberpunk de William Gibson (*Neuromancer* e *Mona Lisa Overdrive*) e Isaac Asimov (trilogia *Fundação*); e os *Hactivism*, liderados pelo papa do “gancho”, Lukas Zpira, menos primitivos, e mais associados às intervenções de alta tecnologia.

O Capítulo Segundo dedica-se à análise de algumas práticas exemplares da noção de figurino-penetrante para buscar diálogo com teorias que abordam a questão da subjetividade no contemporâneo (tais como Bernard Andrieu, David Le Breton e Philippe Liotard). Destaco os artistas/performers Xavier Le Roy, Frank Händeler, Marcel.li Antunez e Stelarc, principalmente porque suas práticas complexam as discussões de subjetividades, gerando interfaces com a Teoria Queer, o sadomasoquismo, as metáforas do rizoma, as causas defendidas pelos adeptos da *body modification* e do manifesto ciborgue, chegando aos extremistas que

já pensam na possibilidade de uma releitura da teoria de Descartes, mostrando que o corpo nada mais é que uma matéria inerte que dificulta as relações do espírito. Mas mesmo para os extremistas, a solução para um possível “adeus ao corpo” se dá a partir do uso de alta tecnologia nas roupas.

O Capítulo Terceiro destina-se à análise de dois estudos de casos, destacando as particularidades de suas práticas no uso do figurino-penetrante. Se o primeiro capítulo se volta para as questões de hierarquias entre alma/corpo, e o segundo privilegia as questões do corpo, neste terceiro capítulo o intento é de discutir as questões da matéria e suas condições na feitura da cena. O debate do visível e do invisível serve como linha condutora, fazendo incluir as noções advindas da teoria mecânica. Neste capítulo também faço notar as mudanças necessárias para a efetivação do figurino-penetrante como um topos para a criação

Ainda no Capítulo Terceiro, sugiro que o figurino-penetrante seja pensado a partir das relações sujeito-a-sujeito ou objeto-a-objeto, com base no princípio de multiplicidade de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nas Considerações Finais busco expandir estas reflexões ao colocá-las frente aos apontamentos de José Gil sobre o “problema do outro”. Finalizo com a proposta de um figurino não mais corpo-outrem, mas que obriga o corpo a ser.

CAPÍTULO PRIMEIRO

1 O *sobre*

É um truísmo que a tentativa de desestabilizar as hierarquias entre os elementos teatrais foi um estandarte que motivou os estudiosos do início do século XX a buscar novas formas de pensar a cena. Com finalidades diversas, mas quase sempre em prol de um teatro não textocêntrico, as pesquisas de Alfred Jarry, Adolph Appia, Eduard Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Oskar Schlemmer, Antonin Artaud, só para citar alguns, ilustram claramente esta prerrogativa. A panorâmica traçada por Hans-Thies Lehmann, em *Teatro Pós-Dramático*, não somente esclarece sobre os intuítos com que a desestabilização das hierarquias perpassaram as pesquisas teatrais deste período, como também indica ser este um dos principais pilares da estruturação das cenas mais recentes.

A flexibilização da hierarquia entre os elementos é basilar para a presente pesquisa que se ocupa com o emprego do figurino de forma mais incisiva no ato inicial da criação da cena. Ou seja, o figurino que se projeta para além da estrutura visual, e marca presença como ponto de partida, como topos para o processo de criação, sobretudo, na relação com o corpo-atuante. Para alcançar tal intento faz-se mister uma aproximação das premissas fixadas no início do século XX. Porém, a distância se marca ao propor o figurino com função de indutor da ação, não como fator de coesão como propunha grande parte destes estudos.

Contudo, esta flexibilização se condiciona ao entendimento mais aprofundado das habituais funções do figurino. O mapeamento histórico dá veracidade à tabela dos *sistemas dos materiais* projetada por Patrice Pavis, indicando a proporção de cada material no interior da encenação: cenário, figurino, corpo, rosto e maquiagem no teatro psicológico; cenário, figurino e corpo no teatro da Bauhaus; espaço, figurino e corpo na dança pós-moderna¹.

Ou seja, no teatro psicológico a preocupação com o interioridade da personagem exige que todos os elementos sejam postos em cena para auxiliar os estados e emoções (subjetividades), e o rosto prepondera na mediação do outrem a que se quer expressar.

¹ Cf. PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 163.

Abandonadas as características individuais da personagem no teatro da Bauhaus, o figurino, juntamente com o cenário, ganha outro tipo de importância, e sob o aspecto da hierarquia se poderia dizer maior status. Pavis aponta que o cenário, figurino e corpo são criados, nestas propostas, seguindo uma lógica não hierárquica. Mas a principal função do figurino nas montagens da Bauhaus sempre foi de ocultação do corpo, para tornar a sua matéria próxima à matéria do cenário, geralmente em formas geometrizadas. O correto, talvez, fosse pensar em figurino, cenário e movimento.

Na atualidade, o cenário cede vez ao espaço, enquanto o figurino adquire funções diversas, desde as funções antes destinadas à cenografia, às de estruturação da cena, quer como auxílio à dramaturgia, quer como temática desencadeadora da ação.

Mas o mapeamento também mostra a predominância do uso do figurino em relação ao corpo como sendo seu invólucro, o que dá forma, acabamento e coesão à linguagem. O figurino é a superfície, o *sobre*, o que se dá a ver, o que se apresenta. Nessa perspectiva, o *sobre* (visível) se constrói na relação com o *sob* (invisível) e passa a assumir a qualidade de significar, atuando nas relações dos jogos externos da cena. Mesmo na grande maioria dos eventos cênicos contemporâneos (ou na dança pós-moderna, ainda segundo a classificação de Pavis), o figurino, apesar de ocupar um lugar de destaque, ainda assim se mantém como invólucro do corpo.

O que proponho nesta tese não é uma discussão da desestabilização das hierarquias com vista para maior status do figurino enquanto design da cena, ou lugar privilegiado, de destaque. O início do século XX garantiu que o figurino conquistasse este posto, que vem sendo respeitado, trazendo muitos ganhos para a cena até a atualidade. Proponho observar o desempenho do figurino na hierarquização entre o visível e o invisível e, principalmente, na sua relação com o corpo-atuante.

Interessa notar, então, a intrincada relação do figurino com o corpo-atuante e os modos de operar na tradução do invisível, pois a não-hierarquização parece ter permanecido no plano do *sobre*, no plano da materialidade deste elemento. As contribuições advindas no esteio dos ensinamentos simbolistas surgem, sem dúvida, como revolucionárias, mas evitam o contato entre a matéria do figurino e a matéria do corpo-atuante, uma vez que uma exclui a outra.

A função mais recorrente do figurino em cena, a caracterização da personagem, encontrada nas estéticas naturalistas e realistas, pode propiciar a problematização: o corpo-atuante não mais é encoberto – em conceito e no sentido de resguardar o *self* do ator. Neste momento em que o figurino se junta ao corpo para constituir com ele a subjetividade da *per-*

sona, um passo é dado em direção ao encontro de suas materialidades, podendo fortalecer ainda mais o aspecto metafísico tão caro ao teatro, ou de outra forma extremada, permanecendo no plano da fenomenologia. Mas sempre com possibilidades de se fazer notar este dado tão importante: a materialidade do corpo se relaciona com a materialidade do figurino, e desta forma, por momentos, a subjetividade do ator se relaciona com a materialidade do figurino.

O naturalismo disseminou a máxima “No teatro, o hábito faz o monge”, e o fez tão bem que esta se tornou sobranceira da máxima à qual é corruptela, “O hábito não faz o monge”. O confronto destas máximas abriga pontos importantes para o desenvolvimento desta tese, pois é pilar das discussões sobre hierarquias. E o é também para as discussões que abrangem a história filosófico-religiosa. Por isso, esta tese esbarra-se e se infiltra em diversos momentos da história mundial, ou ao menos da ocidental. Uma revisão completa, contudo, demandaria um tempo totalmente inviável para os objetivos traçados. Opto pelo levantamento de subsídios necessários apenas para as discussões futuras, preferindo iniciar pelo período medieval devido o predomínio das concepções religiosas.

A interface filosófico-religiosa coloca-se nesta pesquisa já como metodologia para adentrar as questões de hierarquias. Meu posto de figurinista me impõe, seguindo a tradição comum no teatro, o domínio das matérias. Por metáfora, figurinistas são materialistas. O exercício de experimentar outro posto de observação, pondo em dúvida minha fé na matéria, far-se-à na tentativa de aprofundamento da temática escolhida. Também, porque a história da cena teatral não se descola da história das demais áreas de conhecimento. Desde o uso de tecnologias ao modo de conceber as cenas, não há como escapar dos contextos, mesmo quando a intenção é deles se afastar.

Em certa medida, o apanhado que se segue é construído linearmente, mas sem a preocupação, como já dito, de o ser em sua literalidade, e o paralelo com o teatro segue uma lógica diferenciada. Talvez possa haver estranhamento na maneira como os fatos são justapostos, com lacunas à vista. Isto ocorre em função da amplitude do tema e da difícil tarefa de desmembrar questões tão imbricadas. Na totalidade do texto, busco conexões que se encontram em momentos diferentes, exigindo paciência no acompanhamento.



1.1 O sob

“Como seria bela a minha veste se fosse manchada de sangue.”

Santa Catarina de Sena

O interstício entre a adoção da máxima latina “O hábito não faz o monge” e a adoção de outra máxima, corruptela desta, “O hábito faz o monge”, parece garantir mudanças na ordem da estruturação do pensamento, afetando as mais diversas áreas de conhecimento. Do interstício, não me interessa pelo esgotamento da revisão dos campos de força atuantes nestas mudanças. Para os objetivos iniciais, pretendo destacar que, observados à distância, alguns pontos tornam-se salientes, de fácil identificação, e postos em confronto poderiam indicar antagonismos, proporcionando, rapidamente, argumentos em favor da tese. Assim como parecia numa análise rápida das máximas: “O hábito não faz o monge” está em extremo à “O hábito faz o monge”, evidenciando os posicionamentos filosóficos.

No entanto, a empreitada é de penetrar, com a aproximação possível, algumas ínfimas partes do interstício para perceber nas menores nuances aspectos inusitados, mais em busca dos embates do que propriamente dos argumentos. Por momentos, os paradoxos serão inevitáveis. Mas trata-se de uma disposição em repensar questões confortadas no decorrer da minha prática como figurinista.

Já em princípio, a escolha por fazer notar que o provérbio “O hábito não faz o monge” foi disseminado na Idade Média como ampliação da oposição entre matéria e alma, carregando em subtexto as noções filosófico-religiosas que supõem ser o corpo (matéria) a extensão da alma (espírito), me fez deparar com o conceito de “assinalação”, firmado por Michel Foucault. Segundo o autor: *Conventia, aemulatio, analogia e simpatia nos dizem de que modo o mundo deve se dobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se desencadear para que as coisas possam assemelhar-se*².

Este conceito pode se estender como metodologia, e a aproximação dos estudos que serão levantados significa o desejo de validar que a qualidade de invisibilidade é inerente à semelhança, sendo a assinalação a inversão do invisível com o visível, para possibilitar o seu reconhecimento.

O provérbio “O hábito não faz o monge” desdobra-se. Ele próprio se escondendo sob suas vestes. Sugere a inversão do visível com o invisível, ao tempo em que difunde dogmas, seus pilares. Por isso mesmo, a assinalação como metodologia mostra-se como um caminho

² FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 35.

demonstrativo, mais propício ao jogo entre o visível e o invisível. Neste sentido, para a aproximação, por vezes, são mais eficazes os instrumentos que se prestam à materialização, ainda que de maneira ficcional, e mais uma vez forçando ao labirinto colocado entre o visível e o invisível.

A reflexão anagógica deve sugerir o alargamento de qualquer dos limites na forma de experienciar. Assim sendo, em prece, rogo que sejam meus os tormentos da alma, e a inquietação pelo incomensurável. De outro jeito, permaneceria com minha fé, confessa, na matéria. Em prece repito, como minha, a inquietação de Agostinho: *An sit? Quid sit? Quale sit?*³ Se uma coisa existe, qual é a sua natureza e qual é a sua qualidade? Repito, porque talvez ela me pertença em escuso. Talvez por heresia. Ou ironia. Do monge conheço apenas o hábito? *Habitus non facit monachum*. O espírito é uma coisa e o corpo é outra. Rogo que seja minha a luta em ultrapassar a força corpórea para alcançar o íntimo, a experiência interior, o estado límpido de consciência, de reflexão da própria interioridade. Rogo que a matéria me pareça bem pouco além do inerte. E me curvo diante de tanta angústia, e certeza, em respeito ao que de mim se encontra distante.

Travado o embate entre a matéria e o espírito, ouço um quase sussurro de quem em estado de prostração se alivia com a resposta: *Quanto à eternidade, por exemplo, Deus antecede tudo; quanto ao tempo, a flor antecede o fruto; quanto ao apreço, o fruto antecede a flor, quanto à origem, o som antecede o canto*⁴. Dado que existe uma ordem, restaria pensar que a matéria é secundária, que dela nada sobra senão o pó.

Mas é manifestação, reflexo do incomensurável, a parte que se permite ver do que não se pode ver, inegavelmente. Sendo manifestação é veste que guarda o espírito. Seria preciso determinar hierarquia para apreciar a face estendida na natureza. Seria preciso velar pela hierarquia, porque também a natureza se esfacela em segunda natureza até chegar à naturezas não mais reflexivas da face original.

Árduo trabalho de seleção. Os caminhos são confusos, só justificáveis pela fé. Se me ponho em prece e no gozo da teofania material, como Francisco em louvor à tudo quanto existe na natureza, também sustento hierarquias. Sendo Francisco rasgo minhas vestes em renúncia ao terreno e me cubro do celestial. Minhas (ex)vestes são signos do que não desejo possuir. Ponho-me num hábito surrado, puído. Então, meu hábito me retira de todo o entor-

³ AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira dos Santos; A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 270.

⁴ AGOSTINHO, *ibidem*, p. 370.

no, das coisas vãs, e encerra o monge no qual me tornei. Mas aceitando a teofania material, inviabilizo a confirmação da asserção.

Porém, vestido em meu hábito surrado, pobre em ornamentos, assemelho-me aos mendigos, aos maltrapilhos, aos esmoleiros, aos sem-sorte. Meu hábito surrado me iguala, aparentemente, com estes aos quais pretendo me igualar. Tudo não passa de aparência, pois há entre nós o diferencial da escolha. Aqui, a máxima se cumpre. Meu hábito não encerra o monge no qual me tornei: quem sabe um nobre cavaleiro de Deus.

Ainda assim, um sinal me distingue daqueles aos quais quero me assemelhar, o sinal dos que passaram pela conversão interior para unir-se às coisas superiores⁵. Carrego, preso em meu pescoço, um tau. Singela madeira com desenho-inscrição invisível. Sinal Santo dos eleitos. Sinal Santo da diferença.

Se sou Francisco, creio que *nem a traça nem a espada acabarão jamais com a alma*⁶ e, contudo, glorifico o gozo estendido no meu próprio corpo. Se sou Francisco, persigo a ascese e preparo-me para receber as graças insignes. Serão minhas as chagas de Cristo, do Cristo encarnado, tornado um meu semelhante como prova do amor maior. As cinco chagas do corpo-sofredor. As cinco chagas materializando a imensa dor de minha alma. Ou antes, as cinco chagas que, de tão torturantes, podem me levar à dor da alma. Se sou Francisco não vivo o dilema posto entre matéria e alma, pois tudo foi criado à imagem e semelhança. Comungo do corpo do Deus vivo, matéria-símbolo, em memória. Creio na transubstanciação. Se sou Francisco.

Para que o mundo se dobre sobre si mesmo, as formas de representação tornam-se complexas, numa refinada sobreposição de faces, tramadas por signos às vezes inalcançáveis aos não-iniciados, criando uma ordem material-imaterial em paralelo à ordem material. Os critérios que asseguram tais hierarquias são antagônicos, porém sustentados pelos mesmos princípios que outrora implantaram a separação entre as ordens.

⁵ Tau é a figura heráldica em forma de T, adotada pelos cônegos de Santo Antão, e que em função de ser a última letra do alfabeto hebraico é considerada símbolo do fim e da plenitude. Alguns estudiosos afirmam que São Francisco de Assis teria participado do Quarto Concílio de Latrão, e tendo ouvido o discurso do papa Inocêncio III, adotou o tau como símbolo sagrado. O tau passou a ser emblema da reforma, depois que o papa citou a passagem bíblica. “E o Senhor disse-lhes: Passa pelo meio da cidade, pelo meio de Jerusalém, e com um tau marca a fronte dos homens que gemem e que se doem de todas as abominações que se fazem no meio dela. E aos outros disse, ouvindo-o eu: Passai pelo meio da cidade, seguindo-o, e feri; não sejam compassivos os vossos olhos, nem tenhais compaixão alguma. O velho, o jovem e a donzela, o menino e as mulheres, matai todos, sem que nenhum escape; mas não mateis nenhum daqueles sobre quem virdes o tau” (Ez, 9, 4-6). Jacques Le Goff esclarece que nunca foi confirmada a participação de São Francisco neste Concílio. De qualquer forma, o tau foi adotado pelo santo no seu dia-a-dia. Cf. LE GOFF, JACQUES. *São Francisco de Assis*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 80.

⁶ LARRAÑAGA, Inácio. *O Irmão de Assis*. Trad. Frei José Carlos Corrêa Pedroso. São Paulo: Paulinas, 1981, p. 341.

A cruz do Gólgota, um pedaço de madeira, estacada para que se cumpra a Salvação. A cruz do Gólgota adornada com as mais finas pérolas. Ponho-me diante da cruz e cravo um diamante em seu centro. Um raro diamante ocupando o lugar da ferida. Incrusto o diamante na cruz, banhando em brilho a fronte de Cristo, como o Abade Abbone em suas reflexões:

Quando, ao me deitar com todas as belezas desta casa de Deus, o encanto das pedras multicores me arrebatou das lides externas, e uma digna meditação me induziu a refletir, transferindo o que é material para o que é imaterial, sobre a diversidade das virtudes sagradas, então parece que me encontro, por assim dizer, numa estranha região do universo que não está mais de todo encerrada no barro da terra, nem livre de todo na pureza do céu. E parece-me que, por graça de Deus, eu possa ser transportado deste mundo inferior ao superior por via anagógica⁷.

Se incrusto o diamante, em zelo à teofania material, também incrusto humanidades, e com o visível ofusco o invisível. Será preciso fé redobrada para não me perder na ação contemplativa do reflexo. Mais do que isso: será preciso o cálculo perfeito dos limites entre a alma e a matéria, e a hierarquia deve ser a separação clara. A alma é substância, entidade em si, *experiência interna*, e separa-se do corpo, sua extensão.

Faço as vestes, cubro a alma. Do monge, pouco conheço, ou nada. Ponho-me, então, em busca do que não conheço. Outros fizeram esse percurso. René Descartes entregou-se, sem descanso, à procura da alma, a substância que em nada participa do que pertence ao corpo⁸. Por instantes estou certa: a alma é *inteira e verdadeiramente distinta do corpo e pode existir sem ele*⁹. Portanto, o que procuro, o monge, não é nenhuma das matérias existentes, nem um vento, nem um vapor, nem mesmo um *ar leve e penetrante, espalhado por todos esses membros*¹⁰. Só a experiência interna, a substância pensante. O *res cogitans*.

Quale sit? Permaneço com a questão. Se a alma é substância pensante, qual a sua origem? Será preciso transitar mais entre o material e o imaterial, e duvidar, e crer. *Afora Deus, não pode ser dada nem concebida nenhuma substância*¹¹. Percebo a cilada. Benedictus Spinoza acirrou a hierarquia. A substância é *o que existe em si, isto é, aquilo cujo con-*

⁷ Trata-se do personagem Abade Abbone, monge beneditino que, em conversa o protagonista Guilherme, justifica as riquezas de sua abadia. Cf. ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. Trad. Aurora F. Bernardini, Homero F. de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 171.

⁸ DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 83.

⁹ DESCARTES, *ibidem*, p. 83.

¹⁰ DESCARTES, *ibidem*, p. 46.

¹¹ SPINOZA, Benedictus. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Trado Político; Correspondência*. Trad. Marilena de Souza Chauí [et al]. São Paulo: Abril Cultural. Col. Os Pensadores, 1983, p. 88.

*ceito não carece do conceito de outra coisa do qual deva ser formado*¹². A substância é Deus, e tudo resulta como atributo de Deus, ou afecções dos atributos de Deus. São somente dois os lados agora: a substância divina infinita, em número infinito de *modus*, e os seus *modus*. No entanto, sendo um *modus*, pensamento e extensão – tudo quanto existe – são concebidos por Deus e exprimem seus atributos.

A distância aumenta. Há a *Natureza Naturante*, Deus, e a *Natureza Naturada*, qualquer dos atributos de Deus. A distância também diminui. A *Natureza Naturada* é modo certo e determinado da essência de Deus¹³. O monge é pensamento e extensão, uma mesma coisa: *Natureza Naturada*.

1.2 Sobre o *self*

Em sua gênese a caracterização (do personagem) abarcaria aspectos de identificação do sujeito, tendo por princípio a materialização da *persona*. Durante o período grego é entendida, principalmente, como máscara, já que o figurino (quilon, capa e coturno) e outros artifícios (barba, peruca e enchimentos no tórax) são complementos para garantir a verossimilhança da imagem apresentada. E, dito assim, é um truísmo que no teatro o hábito faz o monge.

Retomo os objetivos da utilização das máscaras no teatro grego, a partir das observações de Roland Barthes. O autor aponta diferenças conforme as transformações ocorridas entre o teatro helenístico e a época clássica, mas uma parece conter o motivo norteador: *a máscara está a serviço de uma metafísica das essências psicológicas; não oculta, exhibe*¹⁴. O ponto central – tornar visível o invisível, tornar material o entendido como ser – direciona-se à representação do “outro”, só existente no conjunto de objetos capaz de contemplar as complexidades que envolvem sua constituição.

Uma questão se coloca: a *persona* (invisível) se manifesta na máscara (visível), não exatamente no corpo-ator (ocultado pelo figurino). O corpo é veículo, uma espécie de canal, ou suporte de sustentação da máscara-caracterização. Ou seja, o corpo da *persona* é um corpo extra, “fora” do corpo-ator. Analisando sob esta ótica, cabe colocar as dúvidas de Gilles

¹² SPINOZA, *ibidem*, p. 76.

¹³ SPINOZA, *ibidem*, p. 105-6.

¹⁴ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 79.

Girard e Real Oullet sobre a classificação proposta por Tadeusz Kowzan¹⁵, que inclui a máscara no mesmo sistema de signos da caracterização. A conclusão dos dois autores instiga o debate, pois a caracterização, progressivamente se junta ao corpo, como parte sua, enquanto a máscara se separa dele, se distingue. Aos poucos, a máscara vai se tornando um produto acabado, capaz de modificar instantaneamente a aparência de quem usa. Adquirindo certa independência, exige um guarda roupa, gestos e movimentos específicos¹⁶.

A passagem do figurino que acompanha a máscara, como recurso de coesão, para o figurino que assume em si mesmo a função de caracterização altera alguns preceitos. Aqui pontuo o intuito de recuperar esta discussão que parece ter se tornado desgastada, e, no entanto, pouco indagada em suas conseqüências para os estudos do figurino, do corpo, da interpretação e da própria encenação.

Destaco a fala de Anatol Rosenfeld como importante para os desdobramentos da pesquisa: *A metamorfose, fato fundamental do teatro, é simbolizada pela máscara. A máscara é o símbolo do disfarce*¹⁷. Sobre a metamorfose, o autor ainda comenta ser esta uma capacidade humana: fundir-se com o outro, expandir-se além dos limites do seu próprio eu, sendo separação e condição de conquista da autoconsciência, já que permite olhar a si como objeto de si.

No entanto, Jean Chevalier sublinha que a máscara teatral, oriunda das danças sagradas, é uma modalidade do *Self* universal, servindo como proteção da personalidade do seu portador, sendo que o *Self* é imutável e não se afeta pelas modificações contingentes¹⁸. As anotações de Girard e Ouellet ganham sentido no instante em que revelam distância entre a caracterização feita pela máscara, disposta a separar o corpo do ator do corpo do personagem, e a caracterização feita pelo figurino, colada ao corpo do ator, transformando-o e, além disto, não fazendo distinção entre ator e personagem, pois não se trata apenas de não fazer distinção entre os corpos, senão do próprio *Self*.

Algumas questões trazidas pelo naturalismo no século XIX acrescentam fatos à discussão. Nas publicações de Constantin Stanislavski nota-se claramente a intenção de respon-

¹⁵ Os autores referem-se ao texto “Os signos no teatro – Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo”, no qual Tadeusz Kowzan divide os signos teatrais em número de treze. Para Kowzan a máscara pertence aos itens das aparências exteriores do ator (item 6- maquiagem, item 7- penteado e item 8-vestuário). Cf. GUINSBURG, J et al. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

¹⁶ GIRARD, Gilles; OUELLET, Real. *O universo do teatro*. Trad. Maria Helena Arinto. Coimbra: Livraria Almedina, 1980, p. 67.

¹⁷ Cf. ROSENFELD, Anatol. *A arte do Teatro: aulas de Anatol Rosenfeld*. Registro: Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 24.

¹⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos: mitos, sonhos, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, 595.

sabilizar o figurino pela função de caracterização. O livro “A Construção do Personagem” é exemplar quando relata um exercício de criação, *estado externo*, partindo deste elemento. Em tal situação, durante dias o ator persiste na busca por aspectos físicos de um personagem que se ajuste e condiga com as características do figurino escolhido: um fraque mofado. Porém, embora a máscara tenha sido abandonada, o figurino permanece com a função de compor um corpo diferente do corpo do ator. E há, igualmente, um corpo extra, já que o corpo do ator é coberto por artificios (próteses) do figurino.

Incluindo a sensação perturbadora de uma transformação do próprio “eu”, na descrição do processo o ator ressalta: *Finalmente, à noite, acordei de repente e tudo estava claro. Aquela segunda vida que eu vivera paralelamente à minha vida habitual era secreta, subconsciente*¹⁹. Depois de ter encontrado a figura de um Crítico, de se fazer “ele”, suas reflexões se fecham no desdobramento do “eu”: *Enquanto tomava banho lembrei-me de que representando o papel do Crítico ainda assim não perdia a sensação de que era eu mesmo*²⁰.

Nesse procedimento do naturalismo há a procura de um corpo (subjetividade) para o figurino do “outro”, no entanto, a utilização dos termos “subconsciente”, “memória emocional” e “eu sou” supõe que as indagações perduram no âmbito do *self* do ator. “A Preparação do Ator” ocupa-se do *estado interior de criação* com a intenção de alcançar o *superobjetivo* e a *linha direta de ação*. Segundo o encenador, estas técnicas (psíquicas), quando bem trabalhadas levam à região do subconsciente, abrem os olhos da alma, permitindo ao ator a percepção dos ínfimos detalhes, e tudo adquire um novo significado, tanto para o personagem como para si mesmo²¹.

Evidentemente a linha divisória entre as questões que estão sendo sugeridas é por demasiado sutil, e por vezes se movimenta, flexível, para ambos os lados. Mas o exercício pode ser considerado como tentativa de potencializar as mínimas situações de precisão nas cisões. Neste sentido, a máscara cênica como território da alteridade, sugerida por Felisberto Sabino da Costa, representa alargamento dos campos de argumentação em favor da tese, ao tempo em que propõe um deslizar mais cuidadoso pelos territórios a serem percorridos. Costa sustenta - sobre o uso da máscara neutra - ser esta uma possibilidade ao ator de (des)vestir a sua identidade pessoal. Ao colocá-la, vesti-la, deixa de ser, fisicamente, e frente a um espe-

¹⁹ STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, p. 29.

²⁰ STANISLAVSKI, *ibidem*, 2000, p. 36.

²¹ STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 336.

lho não pode ver seu próprio rosto²². Porém, cumprindo as promessas do título do item, “A máscara neutra: um mergulho em si mesmo”, continua:

Enquanto lugar da metamorfose, a máscara constitui um instrumento que gera reflexões sobre o trabalho do ator, principalmente, se se parte de princípio de que é o seu corpo o suporte para a enunciação de um personagem. Este não é uma entidade pré-existente à tessitura dramática que o ator veste, mas uma encruzilhada de signos que são gerados no seu corpo. Assim, a máscara (neutra) se revela como um instrumento eficaz para esta (trans)formação²³.

Os exercícios de adaptação do corpo do ator ao figurino-corpo-do-outro, na estética naturalista, tem como propósito uma naturalização através da convivência entre os dois corpos. Cito a montagem de *Júlio César*²⁴ como exemplo deste tipo de adoção. Para aprender a usar os uniformes militares e o manuseio de armas, foram feitos figurinos experimentais, vestidos pelos atores durante todo o dia, inclusive fora do palco, nas ruas²⁵. Nesta montagem os exercícios de adaptação do corpo encontram pontos de semelhança com os explicitados por Costa, quanto ao uso da máscara: *Manter um estado requer o exercício do corpo-mente, promovendo um domínio técnico que se converta numa segunda natureza para o ator*²⁶.

Mas pretendo atentar para o conceito teatral, ou o entendimento deste, imbuído nos dois pensamentos: no naturalismo há a recusa da máscara, dando lugar para o figurino como parte do corpo, embora, quando observado com extrema atenção, o figurino também se constitua num corpo-extra. Enquanto que no teatro grego, ou em outras noções de teatro, a máscara seja indubitavelmente o corpo-extra, mas estende para o corpo-atuante as concepções de movimento e criação do personagem propriamente ditos, oriundos da máscara. Em preceito, a diferença se pontua na separação, ou não, do corpo-atuante do corpo-personagem, propiciando entendimentos desiguais sobre a relação do figurino com o corpo, implicando na noção de tradução do invisível.

No teatro naturalista o hábito faz o monge tanto quanto o faz no teatro grego, pois é a sua materialização em um e outro. Mas no teatro grego o simulacro é idêntico: o monge é espírito (fantasma) e o figurino-corpo, extensão. O naturalismo complexiza: o monge é espí-

²² COSTA, Felisberto Sabino. “A máscara e a formação do ator”. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v.1, 2005, p. 32.

²³ COSTA, *apud*, p. 36.

²⁴ A montagem “*Júlio César*”, de Shakespeare, foi estreada pelo Teatro de Arte de Moscou em 02 de outubro de 1903.

²⁵ STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, 354.

²⁶ COSTA, *apud*, p. 43.

rito (fantasma) e, no entanto, com relação ao figurino-corpo o simulacro é grotesco por juntar humano e inumano, vida e representação. O fantasma se manifesta no figurino. Porém o corpo-ator formando um único corpo com figurino (em conceito), não se presta mais a ser somente um suporte para o corpo do “outro”. O espírito (fantasma) se manifesta no hábito – sua concretização – como também se materializa nas percepções e sensações do corpo-ator.

(Meu monge é um híbrido de naturezas: espírito/fantasma, arte/vida; espírito/extensão, invisível/visível; humano/inumano, corpo/figurino-representação, cada vez mais próximo aos mortais. A Natureza Naturante se dissipa na Natureza Naturada.)

1.3 Santa Âmbula²⁷

Ironicamente os *modus* subvertem as hierarquias. A organização do poder político europeu no século XVII, principalmente na França, é apontada por Jean-Marie Apostolidès como ponte entre a sociedade de ordens e a sociedade de classes. Este período transitório de uma política na qual o clero, a nobreza e o terceiro estado exercem funções úteis à totalidade (*um orando por todos, o outro protegendo-os, o terceiro alimentando-os*²⁸) e uma política que comporta o advento da burguesia (importância primordial à ideia de cultura), empenha-se na construção da mitistória do corpo duplo do rei, fundo para a política do absolutismo.

Largamente difundido, este pensamento assegurou ao corpo do monarca-humano, o corpo do monarca-encarnação do Estado, representante de Cristo no Estado²⁹. Em subtexto, o corpo simbólico do rei, que contempla em si o corpo de uma nação, ou os corpos dos que participam da mitificação, estabelece novos paradigmas e prevê a reorganização das hierarquias.

A analogia é propositalmente acentuada. Cristo tornado humano, deixa de ser substância para ser *modus* da Substância. (*Eli, Eli, Lamma sabacthani?*). Enquanto o duplo do corpo do rei, metaforicamente, deixa de ser *modus* da Substância para ser Substância. Do

²⁷ Vasos que guardavam o óleo para ungir os reis da França. A unção fazia do rei *uma espécie de sacerdote e taumaturgo e o investia de um poder sobrenatural, transformando-o em uma figura ao mesmo tempo benfazeja e terrível, à maneira de um destino intercalado entre os homens e Deus*. In: CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *A queda de Bastilha: o começo da Revolução Francesa*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zorge Zahar, 1989, p. 14-5.

²⁸ APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luiz XIV*. Trad. Cláudio César Santoro. Rio de Janeiro: José Olympio, DF: Edunb, 1993, p. 09.

²⁹ Peter Burke também assinala esta função destinada ao rei, e acrescenta: “imagens vivas” de Deus. Cf. BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIX*. Trad. Maria Luiza da A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Verbo à carne, o corpo-Cristo dilacerado é renúncia do imaterial. (*Jesus, tendo tomado o vinagre disse: Tudo está consumado. E inclinando a cabeça, rendeu o espírito*). Da carne ao Verbo, o corpo-rei deve ser resguardado, evitando toda espécie de sofrimento, de mácula, em cuidado à integridade do corpo da nação. O corpo-rei é intocável. Incorruptível. E de certa forma, imaterial, inexistente. Sendo simbólico, também é imortal. Perdura em outro corpo, por hereditariedade, escondendo a dissolução do humano³⁰. O corpo-Cristo extenuado chega ao limiar: *Meu Deus, meus Deus, por que me abandonastes?*

O último invólucro do corpo-Cristo, o Santo Sudário, é prova cabal da sua existência como *modus* da Substância, o vestígio. Mas é também prova cabal do corpo imperecedouro. Corpo suscitado-ressuscitado (*Jesu Deus noster*). O corpo simbólico do rei, suscitado, será reconhecido pelos hábitos distintos. As divisas estão nas vestes, em flores, enfeitando devidamente as partes do corpo-inumano. Seu cajado em ouro, cuja extremidade se recobre do pó da terra, serve como guia daquela outra ordem, imaterial (*Notre visible Dieu*). Os sinais reais são códigos que perfazem, por um lado a unificação das ordens, e por outro seu completo desligamento.

Unificação pelo simulacro que se reporta à *Natureza Naturante*, recriando a idéia de Substância primeira, onipresente (em todos os corpos representados) e onisciente. Já o completo desligamento se dá por um processo de construção mais demorado, não premeditado, mas que ao se juntar com outros fatores se desvirtua para o crescimento da individualidade de cada um dos corpos.

Apostolidès descreve em seus estudos os vínculos mantidos pelos nobres com o monarca, traduzidos nos sistemas de divisas e iniciadores de uma era de espetáculo³¹. Não mais restrito aos rituais, o espetáculo é um cerimonial incessante, permanente, estendido no dia-a-dia em cada gesto, fala, adorno, e ocupando a totalidade da vida francesa.

Já o filósofo Gilles Lipovetsky aborda sobre esse período como um rompimento com as tradições. Segundo o autor, nas eras de tradição a aparência *permanecia na continuidade*

³⁰ APOSTOLIDÈS, *ibidem*, p. 15. Segundo o autor: “Seu sucessor não traja luto porque o rei não poderia morrer. [O cerimonial de morte] tem por função tornar visível o imaginário do corpo simbólico”.

³¹ APOSTOLIDÈS, *ibidem*, p. 40. A título de exemplificação transcrevo um excerto sobre o uso dos escudos: “O escudo de *monsieur* mostra uma lua com as palavras *Uno sole minor* (somente o sol é maior que eu); Conde, chefe dos turcos, ostenta uma forma de lua crescente que tem por divisa *Crescit ut ascipitur* (aumenta à medida que se olha): a glória dos Condés cresce não quando se rebelam, mas quando sabem atrair os olhares favoráveis do príncipe). O duque de Enghien tem uma estrela com as palavras *Magnus de lumine lumen* (luz que vem de uma maior)”.



O que está acima é como o que está abaixo,

e o que está abaixo é como o que está acima.



do passado, signo da primazia da legitimidade ancestral³². A mudança ocorrida, tornada regra permanente dos prazeres da alta sociedade³³ fortalecerá o efêmero, o fugidio, o superficial, e será esta a base constitutiva da vida mundana. Lipovetsky também entende que o fenômeno advindo com a era do espetáculo, a moda, proporcionou pensar na “personalidade aparente”. A vaidade humana passa a ser vista pelo viés da estética e, individualizada, é um instrumento de salvação, sendo uma finalidade de existência³⁴. *Egrete, fall* ou *galant*, manga bufante de lingerie, cintura marcada pelo *bibombée*, *steinkirk* preso ao *buttonhole*, *petticoat-breeches*³⁵, acompanhados de longas medidas. Tudo devidamente estudado.

O protagonista da comédia-bailado de Molière, *O burguês ridículo*, confirma a regra, mas denuncia os meandros do ethos da corte francesa. Todos os desejos do Sr. Jourdain condensam-se em um único: integrar a alta sociedade. Ignorante dos modos de exibição não percebe que é necessário muito mais do que o acúmulo dos ornamentos, sendo os seus excessos destoantes dos excessos exigidos. (*Entreabre o roupão e mostra uns calções estreitos de veludo vermelho, e uma camisola de veludo verde, que traz no corpo*)³⁶. Não obstante seu jeito simplório, o Sr. Jourdain tem carisma e logo conquista o (a) leitor (a) ou espectador (a), e este recurso faz evidenciar uma condição dura, emergente do fenômeno: o desejo de pertencimento debruado em suas vestes. Em seu processo, a hegemonia mascara ou justifica crueldades. (*Entram quatro oficiais de alfaiate, dois dos quais lhe arrancam os calções dos exercícios, e outros dois a camisola; em seguida, vestem-lhe a roupa nova; e o Sr. Jourdain passeia entre eles, e mostra-lhes a indumentária, para que vejam se está bem. Desenvolvem-se a cena na cadência de toda sinfonia*). O monge cada vez mais se faz por seu hábito, deixando que o visível se torne, em absoluto, aparente. (*Dêem-me o roupão para ouvir melhor... Um momento, creio que ficarei melhor sem roupão... Não; dêem-mo de novo, é preferível*)³⁷.

³² LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 1989, p. 36

³³ LIPOVETSKY, *ibidem*, p. 30.

³⁴ LIPOVETSKY, *ibidem*, p. 39.

³⁵ *Egrete*: tufo de plumas nos chapéus, tiaras e peças do vestuário, usados desde o século XVI; *fall*: forma de decoração pendente, feita com uma cascata de laços drapeados de seda, renda e tufo de fita, para as roupas masculinas e femininas; *bibombée*: camada de babado; *steinkirk*: lenço de cambraia ou renda, frouxamente atado, com pontas enfiadas em anéis ou na frente da camisa ou do casaco; *buttonhole*: fenda para passar o botão ou laço; *petticoat-breeches*: calção-anágua. Cf. CATELLANI, Regina Maria. *Moda ilustrada de A a Z*. Barueri, São Paulo: Manole, 2003, p. 99, 105, 143, 221, 31 e 186.

³⁶ O Sr. Jourdain é o protagonista da comédia-bailado de Molière “O Burguês Fidalgo”. A rubrica indica a ação do protagonista quando está mostrando ao Mestre de Dança e ao Mestre de Música a sua roupa caseira para exercícios matinais. Cf. MOLIÈRE. *O Tartufo; Escola de Mulheres; O Burguês Fidalgo*. Trad. Jacy Monteiro, Millor Fernandes e Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 296.

³⁷ MOLIÈRE, *ibidem*, p. 297.

No prefácio da comédia de Molière segue o seguinte esclarecimento: *Composta em chambord [tecido de lã], para o divertimento do Rei, no mês de outubro de 1670, e apresentada em público, em Paris, pela primeira vez, no teatro do Palais-Royal, no dia 23 de novembro do mesmo ano de 1670 pela Companhia do Rei*³⁸. O Rei deve ter se divertido, sem imaginar o quão próximo estava da imagem refletida.

(Não me restariam dúvidas. Faria o hábito, seguindo as rubricas, e diante do público como que diria: eis o Sr. Jourdain. Por que então essa insatisfação? Há algo no protagonista que, parece, me escapa. Certa singularidade ...)

Dos profícuos ensinamentos da corte francesa, um permanece intrigante, pois culmina a era da monarquia sobrenatural edificada na imaterialidade aparente: a presença dos *muscadins* no final da Revolução Francesa. A cena da troca dos uniformes não é longa: *culottes* (calções usados pelos simpatizantes do Antigo Regime) são substituídos pelos *sans-culottes* (calças compridas usadas por artesões, aprendizes e proletários, homens do povo), deflagrando o descontentamento do povo francês com as frivolidades do Antigo Regime. Depois, novamente, quando Robespierre é guillotinado, e os girondinos restituem o poder do clero e da nobreza, a volta dos *culottes*. Neste último cenário, lá estão os jovens janotas, os *muscadins*³⁹ alheios aos destroços da era do Terror.

Patrice Bollon analisa o papel desempenhado por estes jovens, definindo-os como contraventores da “revolução simbólica”. Aparentemente reunidos pelo ódio aos jacobinos, os *muscadins* circulam pelo Palais-Égalité, proferindo provocações como se fossem eles os seus carrascos. Bollon comenta sobre o longo tempo que os estudiosos levaram para se certi-

³⁸ MOLIÈRE, *ibidem*, p. 279.

³⁹ Para melhor compreensão da aparência dos *muscadins* transcrevo, de Bollon, a forma como se vestiam: “A redingote verde-garrafa ou cor-de-lama, de ombros largos e retos, quase pontudos, de abas quadradas cortadas em “rabo de bacalhau” e com largas lapelas em ponta de xale, era quase sempre apertada, aberta na frente e subindo nas costas, dando-lhe um aspecto de corcunda. Os *culottes* à francesa, brancos e apertados acima do joelho, eram cheios de pregas. E as meias, que desapareciam na cascata de fita multicoloridas amarradas abaixo dos *culottes*, eram mescladas e em saca-rolhas ou então enfeitadas com largas tiras azuis e brancas horizontais – o conjunto dando à perna de cambaio ou de zambro de efeito surpreendente, como pássaros de busto encarquilhado trepados sobre intermináveis pernas de pau curvadas e nodosas. Nos pés usavam longos sapatos estreitos com fivelas e bico quadrado, lembrando calçados da Idade Média. Suas mãos eram excessivamente brancas, manicuradas e perfumadas com óleo de amêndoas. Os cabelos eram longos e empoados, divididos em mechas trançadas com fitas, as “*cadenettes*”, que lhes batiam nas faces, ou então presas no alto da cabeça com a ajuda de uma travessa, o conjunto coroado por um bicorne em meia lua de abas levantadas em gôndola e que parecia equilibrar-se por um milagre. Quanto ao rosto, brilhante à força de ter sido esfregado, era com dificuldade que emergia da espécie de cartucho formado pela enorme gravata branca estriada cor-de-ferrugem, a gravata “*écrouélique*” que lhes apertava o pescoço e invadia o queixo, fechada por um delicado fitilho verde com nó trabalhado! Ao que era acrescentado um monóculo ou óculos que faziam questão de usar na ponta do nariz, e uma pesada bengala nodosa, chumbada, o “*surrapatife*”, que entre eles também era chamado de “*poder executivo*” e dos quais faziam uso à noite nos jardins do Palais-Égalité (...).” In: BOLLON, Patrice. *A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.* Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 22-3.

ficarem da origem destes jovens. Os relatórios policiais exumados desde então comprovam a participação dos *cidevants* (pessoas ligadas ao Antigo Regime por títulos e posição) e a outra grande maioria, jovens burgueses (auxiliares de cartório, escreventes de tabeliões, empregados de loja ou de administração, jornalistas, atores e escritores de toda espécie). Essa ambiguidade na origem é destacada por Bollon, por instigar sobre seus propósitos e funções. Não são partidários convictos do Antigo Regime, mas com certeza desprezam seus substitutos.

Os *muscadins* formam um terceiro grupo, que sobrepuja os ideais construídos na imaterialidade da Revolução, e sendo homens de aparências, *combateram as aparências por meio das aparências*⁴⁰. Reuniram-se pelo desejo de diferenciação e distinção. Quebrada a Santa Âmbula, os ensinamentos da corte francesa perduraram sobre as cinzas do corpo inumano do rei.

1.4 Flor Azul

Um outro eixo se faz notório para a história do figurino: a utilização da máscara e figurino-máscara com base na ocultação do corpo-atuante para estabelecer coesão dos objetivos da cena. Deste eixo, as heranças deixadas pelo simbolismo merecem destaque por representarem um extremo no tocante aos princípios nos quais se pontuam os modos operantes do corpo e os usos do figurino. E este eixo, fortalecido no início do século XX, gerou a primeira noção de desestabilização de hierarquias entre os elementos cênicos.

Dos aspectos do simbolismo comentados por Charles Chadwick, o pessoal e o transcendental, o segundo parece acolher um número maior de opções estéticas, re combinando seus pressupostos de forma a resultar em pesquisas com aportes já longínquos dos iniciais. Neste *as imagens concretas são utilizadas como símbolos, não pensamentos e sentimentos particulares inerentes ao poeta, mas de um mundo ideal vasto e abrangente, do qual o mundo é apenas uma representação imperfeita*⁴¹. Perseguindo o conceito da existência de um mundo ideal, encontrada nos escritos filosóficos de Platão, o simbolismo supõe a arte como apartada do mundo real, sem dever fidelidade às suas formas, cores, matérias, mas gerando um duplo que a ele se reporta, com suas leis próprias. Porém, se Platão vê na arte uma representação da representação, pois que a realidade é representação do mundo das idéias, e a

⁴⁰ BOLLON, *ibidem*, p. 37.

⁴¹ CHADWICK, Charles. *O Simbolismo*. Trad. Maria Leonor de Castro H. Telles. Lisboa: Lysia, 1975, p. 12.

arte representação desta representação do mundo das idéias, a estética simbolista tomará a arte como possibilidade de comunicação imediata com este plano primeiro, plano das idéias, pela evocação.

Desta forma, o sentido de mimese se esvazia ou, ao menos, ganha outras intenções. Por isso mesmo, a separação entre as concepções que utilizam máscara e figurino-máscara das que aceitam o corpo-atuante, sem ocultação, não se efetiva senão pelo estudo das suas muitas facetas. A imbricação nem sempre compreende a totalidade, ficando algumas das partes vinculadas aos conceitos anteriores. O teatro grego, que se pode pensar como inspirador para o simbolismo – com relação ao uso dos figurinos – não o poderia ser com relação à mimese.

Diversamente aos intentos da imitação crível, verossímil do teatro grego, o simbolismo luta por um estatuto do distanciamento da realidade, conjugando o evocar com nublar, obscurecer. Decorre desta abordagem, um modo de lidar com a matéria (objeto) pautada na sugestão, na alusão, a desvelar apenas o suficiente para garantir ao público co-autoria, ficando ao seu encargo a complementação da imagem ou da idéia.

Assim, no simbolismo, o corpo-atuante parecerá como uma das problemáticas em função da impossibilidade de transformação de sua matéria, que se mostra desfavorável ao cumprimento dos objetivos ligados à mimese. E a solução quase sempre ocorre com a camuflagem ou ocultação do corpo pelo figurino.

Heinrich von Kleist constitui-se numa importante referência para as encenações simbolistas e outras que dela derivam, em algum sentido, ampliando os debates sobre o corpo-atuante. Seu elogio às marionetes, que ao contrário do corpo humano não é provido de afetação, sendo sua matéria inerte e indiferente às leis gravitacionais, proporcionará modificações na compreensão do corpo, sempre referentes ao distanciamento da realidade para melhor refleti-la. O argumento de Kleist, dado pela fala do personagem Sr. v. G., marca pontos de contatos e adiantamento das pretensões do simbolismo: *Vemos que no mundo orgânico, à medida que a reflexão se torna mais obscura e mais fraca, a graça apresenta-se mais brilhante e magnífica*⁴².

Por esse veio, o cume das acepções do simbolismo que abordam o corpo camuflado pelo figurino tendo em vista a coesão da cena condensam-se nas pesquisas de três encenadores, muito embora suas fontes sejam mais amplas e já contaminadas pelos acúmulos de in-

⁴² KLEIST, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 39.

formações advindas das demais áreas artísticas: Eduard Gordon Craig, Adolph Appia e Oskar Schlemmer.

Antes de adentrar as pesquisas destes três encenadores faz-se necessário lembrar da contribuição de Richard Wagner e o encadeamento posterior aos seus estudos sobre a “Obra de Arte Total” (*Gesamtkunstwerk*), ou “Obra de Arte do Futuro” (*Kunstwerk der Zukunft*). Primeiramente, porque Wagner foi motivo de admiração por parte dos integrantes do simbolismo francês, chegando a merecer uma revista em sua homenagem, a *Rewie Wagnérienne*. A descrição da obra de Wagner feita pelo poeta Mallarmé: *o teatro deveria se transformar num templo e o espetáculo numa cerimônia, da qual as massas participariam como um rito sagrado*⁴³, fazendo evidenciar a necessidade de um drama ideal e simbólico, encorajou ainda mais as pesquisas voltadas para as visões imaginárias, e os estados d’alma, tão citados pelos simbolistas.

Depois, porque o esforço do compositor por definir uma obra de arte total, que reunisse em si todas as demais artes, uma arte integrada na qual a música ocupava o papel de condutora, serviu para deflagrar os detalhados estudos da linguagem do teatro, tanto em Craig como em Appia.

O tratado da supermarionete, de Craig,⁴⁴ se guia nos escritos de Kleist para proclamar a metáfora de um ator ideal, sem afetação, em desprezo à *personificação e representação* que se presta à ilustração, redundando as informações do texto verbal e deixando transparecer qualidades do próprio ator (corpo humano). Em função de considerar que o corpo humano não serve de matéria teatral, Craig não se empenha diretamente numa estratégia de treinamento para o corpo, mas compara-o aos demais elementos da cena para explicitar seu caráter híbrido de artifício e realidade: *Suprima-se a árvore autêntica que se colocou em cena, suprima-se o tom natural e chegar-se-á igualmente a suprimir o ator. (...) Não haverá mais personagem viva para confundir no nosso espírito a arte e a realidade; personagem viva em que as fraquezas e os frêmitos da carne sejam visíveis*⁴⁵.

É um truísmo que em debate com a teoria de Richard Wagner sobre a Obra de Arte Total, Craig proporciona à história do teatro uma importante abordagem do movimento. Nas palavras do encenador: *talvez o gesto seja o mais importante: é para a arte do teatro o que o desenho é para a pintura, a melodia para a música. A Arte do Teatro nasceu do gesto – do*

⁴³ FURNESS, Raymond. “O impacto Wagner na literatura. In: MILLINGTON, Barry (Org). *Wagner: um compêndio*. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 466.

⁴⁴ CRAIG, E. Gordon. *Da arte do teatro*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, s/d.

⁴⁵ CRAIG, *ibidem*, p. 108.

movimento - da dança.⁴⁶ Wagner propunha a ópera como veículo apropriado para abrigar todas as demais artes, reunindo-as em torno da música, e evitando o textocentrismo próprio do teatro. Empenhado em mostrar o equívoco de Wagner, Craig sustenta ser o movimento o ponto conciliatório entre as artes.

Mas o movimento não se condiciona à arte do ator, senão à presença. Isto infere na relação do corpo com as próteses sugeridas por Craig em vários desenhos dos seus últimos anos de trabalho. Se o movimento é um dos pilares do teatro de animação, atrelando-se à presença do boneco ou do objeto, em Craig esfacela-se a discussão sobre presença do corpo-atuante. O figurino-prótese é materialização do personagem, e o corpo-atuante, escondido, é animador deste personagem.

Já Appia,⁴⁷ em diálogo com a mesma teoria de Wagner, também traçou um estudo pormenorizado das artes que servem ao teatro, tendo em vista ser a arte teatral uma linguagem que se relaciona com o tempo e o espaço, uma arte viva. Appia aponta os seguintes problemas nesta teoria: nem todas as artes se relacionam com o tempo e o espaço, como a pintura que perpetua uma fração de segundo do tempo, e tem por condição a bidimensionalidade; a submissão das demais artes ao teatro como incômoda, em função da perda de autonomia destas artes; e a questão do ponto conciliatório, que em Wagner estaria a encargo da música, mas é entendido por Appia apenas como um deslocamento do texto, agora um texto cantado.

O minucioso estudo de Appia tem importância para esta pesquisa, principalmente, por dedicar especial atenção ao corpo, vivo, capaz de reunir em si as artes da música, dança, literatura, escultura, por meio do movimento, sendo ponto conciliatório. Apesar de minucioso, o estudo do encenador não contempla o elemento figurino. De certa forma, a idéia de corpo vivo, potencializador das demais artes, integrando-as à totalidade da cena no eixo espaço/tempo, bastaria como questão desencadeadora da problematização desta pesquisa: o figurino como camada superficial do corpo, ainda preso a um sistema de códigos originados em sua vida pregressa, a roupa, enquanto os demais elementos da cena renunciam às suas condições pregressas.

Os usos da cenografia instruem melhor. Nas concepções de Appia, a cenografia deixa de cumprir a função de caracterizar o espaço, indicando época, estação climática, status e outros, condizentes com a realidade, para, no máximo, atuar como signo, mais no sentido de

⁴⁶ CRAIG, *ibidem*, p. 159.

⁴⁷ APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, s/d.

uma ambientação. Mas comumente, se oculta para dar vez ao espaço nu, espaço que existe apenas em potencial, pois depende da relação com o corpo.

Já o figurino, ainda não é despertado pelo corpo, seguindo esta idéia de existência em potencial, tampouco serve de estímulo para as ações-corpo. Justamente por isso, o complexo estudo de Appia oportuniza a análise do figurino como despregada das discussões do corpo, enfatizando o costume de vinculá-lo somente aos sistemas de códigos visuais. E, também por isso, o estudo de Appia, abre nova frente de observação do figurino. Um figurino que possa favorecer as pesquisas que se voltam para os estados do corpo, deixando de ser camada externa, para construir com ele um constante debate, em prol da vivificação.

A prática de Schlemmer também resguarda alguns dos princípios do simbolismo, mantendo a imagem como égide da sugestão e da alusão. Os figurinos-invólucros que cobrem os corpos-atuantes em seu *Balé Triádico*, prezam pela indefinição de sexo, etnia, status, idade e outros buscando o essencial do ser humano, com base na ideia de universalização dos sentimentos. Quando se refere à mecanização como procedimento de treinamento para o corpo-atuante, justifica: *Mecanizou-se tudo o que se podia mecanizar. O resultado é um conhecimento mais profundo de tudo aquilo que ainda não pode ser mecanizado*⁴⁸.

Schlemmer considera que a palavra teatro carrega em si a função de travestimento e transmutação. O travestimento se dá, segundo o encenador, pela transformação do corpo humano, por sua subtração pelo figurino e máscara, que permitem, assim, expressar o essencial, ou ao contrário, contribui para se manter no terreno do ilusório, reforça sua conformidade orgânica ou mecânica às leis, ou as impedem.

A exemplo de Appia e Craig, Schlemmer também pesquisa as demais áreas artísticas reconhecendo que a arquitetura, escultura e pintura são artes estáticas, que fixam o movimento em um dado momento. Se o teatro é a arte do movimento e o corpo-atuante, enquanto organismo, se situa no espaço tridimensional, o teatro só se estabelece na relação corpo/espaço. Mas o jogo entre o orgânico e o inorgânico, o natural e o artificial, marca um contínuo que propicia o distanciamento e a aproximação com o representado.

Um diferencial nos estudos de Schlemmer pode ser a esquematização das divisões do teatro falado, teatro gestual e teatro visual, entre verbo/ação/forma, o espírito/ação/silhueta ou o sentido/acontecimento/aparição, como a reproduzir o problema da origem do ser e do mundo na linguagem cênica. Segundo este esquema, todos os gêneros se bastariam como

⁴⁸ “Se ha mecanizado todo lo que se ha podido. El resultado es un conocimiento más profundo de todo aquello que aún no ha podido ser mecanizado” (Tradução livre). SCHLEMMER, Oskar. “Hombre y Figura Artística”. In: CEBALOS, Edgar. *Principios de dirección escénica*. Col. Escenología. México: EC, 1999, p. 237.

linguagem, mas se integrados geram intersecções de campos entre o teatro, o culto e a festa popular.

Com base nestes intercâmbios de linguagens e gêneros, Schlemmer propõe uma preparação para o corpo-atuante que contempla a ginástica, a acrobacia, o ballet e a pantomima. E da sua tendência ao formalismo resultam desenhos de figurinos que, criando formas geométricas, impedem o corpo de se movimentar convencionalmente. O treinamento do corpo alia-se aos mecanismos dos figurinos para fazer surgir distintas figuras. Figuras artísticas. Então, duas perspectivas são viáveis: o uso de um figurino-máscara-do-corpo que o oculta para transformá-lo em figura artística, ignorando as relações do corpo com o figurino; e um figurino igualmente máscara-do-corpo, mas que mostra o quanto está interferindo no corpo, pois exige dele outros modos de operar.

Este rápido recorte tem por fim sinalizar que os procedimentos em cujo centro está a ocultação do corpo como préstimo à idealização do humano, enfatizando a idéia de humanidade universalizada, aqui servem apenas como problematização das questões de hierarquias. Então, por um lado, o simbolismo carrega e expande as intenções platônicas de essencialismo, tal qual a flor essencial de Mallarmé, que não encontra correspondência em quaisquer das flores do mundo inferior. Por outro lado, as questões biográficas de Kleist, quando transmutadas em arte, ancoram um paradoxo para o essencialismo. Este paradoxo é pontuado por Gerd Bornheim a partir de uma das cartas que Kleist endereça à sua irmã: *Nós não podemos decidir se aquilo que chamamos de verdade realmente é a verdade ou somente uma aparência. E se for simples aparência, então a verdade que buscamos nesta terra não tem mais sentido após a morte, e todo esforço para conquistarmos algo que nos siga mesmo no túmulo é vão*⁴⁹.

A dúvida de Kleist surge como um rasgo, e deixa entrever o âmago da nostalgia. Bornheim localiza: *a nostalgia da flor azul, desse azul que é símbolo de distância, torna-se objeto de culto; e o romântico adora esta flor, compraz-se na distância que o separa dela, vive a distância com volúpia*. A solução trágica de Kleist para sua própria vida, encerrá-la ainda cedo, mostra-se como sintoma de uma dor profunda, tão profunda que o incapacita para o paradoxo. Esta dor *transforma-se na angústia da separação, da ruptura entre homem e mundo, nostalgia de um sonho que se sabe impossível até o fim*⁵⁰.

Apesar de sua obra mais conhecida ter se tornado o grande emblema do simbolismo, Kleist pode ser um lugar de confluências, ou esse lugar da dúvida, suscitando um desejo

⁴⁹ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 98.

⁵⁰ BORNHEIM, *ibidem*, p. 101.

intenso de abismar, de penetrar o ponto entre a consciência individual e o mundo ilusório. E o ser humano parece se estacar nesta lacuna intransponível: *Sempre há a consciência e a conseqüente impossibilidade da entrega total e pura, da coincidência absoluta com o real. A felicidade só é possível ao marionete ou ao deus, os dois extremos absolutos.*⁵¹ Erradicar o humano, tanto em Kleist como em Craig marca-se como paradigma para as discussões sobre hierarquias, gerando um efeito “avesso” e de contraponto. No entanto, os simbolistas também combateram as aparências por meio das aparências.

1.5 Invólucros permeáveis

A par das perspectivas que se projetaram em torno das aparências, o corpo é velado sob a moral vigente. A panorâmica da história da higiene desde a Idade Média ao século XIX, apresentada por Georges Vigarello⁵², passeia pelo menosprezo ao corpo e os medos que este proporciona (o medo da volúpia, da peste e da morte), chegando ao entendimento do asseio do corpo como um prazer, uma necessidade, e como um momento de privacidade, de individualidade.

No período medieval, a proibição dos banhos comunitários se fazia segredando intenções voltadas para a religiosidade e controles políticos. A exposição dos corpos nus nos banhos, nos quais se misturavam corpos de todas as idades e de ambos os sexos, dando margem aos apelos mais carnais, parecia ser um poderoso meio de escape às regras, ou ao domínio.

É possível acompanhar, com Vigarello, o cerceamento de tudo que se relaciona com as questões do corpo, em medida de precaução contra o poder do instintivo. E para combater o medo, a disseminação de outro medo: *a imagem temível: o corpo é composto de invólucros permeáveis. A sua superfície deixa-se penetrar tanto pela água como pelo ar, fronteira mais duvidosa ainda perante um mal cujos suportes materiais são invisíveis*⁵³. Retumbada por todos os cantos, a idéia de que a exposição do corpo à água podia trazer contágios de doenças, construiu noções que interviriam nos estudos médicos, integrando inclusive as cartilhas de regras de etiqueta. Para criar uma aura de genuinidade à idéia, uma grande campanha foi montada ao longo dos anos, fortalecendo a importância dos cuidados com essa ca-

⁵¹ BORNHEIM, *ibidem*, p. 100.

⁵² VIGARELLO, Georges. *O limpo e o sujo: a higiene do corpo desde a Idade Média*. Trad. Isabel St. Aubyn. Lisboa: Fragmentos, 1988.

⁵³ VIGARELLO, *ibidem*, p. 17.

mada sobressalente do corpo: a pele, fino contorno delimitador. Mas a advertência sobre a “fraqueza própria” dos poros era bem menos um preventivo do que uma norma a ser seguida.

O tema “materialidade” tornou-se uma constante nos tempos de peste em prol da vigilância do corpo, sobretudo pela convicção da porosidade do seu contorno. Segundo Vigarello, era preciso *estratégias totalmente específicas neste ponto: evitar as lãs e os algodões, matérias demasiado permeáveis; evitar as peles, cujos longos pelos constituem uma atração para o mau ar*⁵⁴. O encontro das matérias do corpo e da roupa e seus modos de contato e de adequação há muito ocupava espaço nos debates, pois já na Idade Média estabeleceu-se o uso do algodão na cor branca, ou seja, sem impurezas, como a única matéria que deveria tocar o corpo. Porém, quando o discurso dos poros tornou-se uníssono, os fatos “comprovaram” a sua pertinência.

Mantendo o mesmo paradigma, a pele e a roupa *de dentro* como as camadas protetoras do corpo, o século XIX produzirá um discurso diferente diante das pesquisas pormenorizadas dos micróbios, realizadas por Remlinger.⁵⁵ O novo lema consiste em acabar com a sujidade destas camadas (pele e roupa), locais de sobrevivência dos inimigos invisíveis. A ablução é o meio mais eficiente de prevenção às contaminações que antes permaneciam no externo e agora atingem o mais secreto do corpo.

Do encontro entre as matérias, para além da função de status a roupa sublinha sua função de segunda-pele. O corpo-templo, sagrado, escoltado pela roupa *de dentro*, não se revela aos olhos. Enquanto a roupa *de fora* continua sendo o apresentável e o representável.

Se a individualização já se fez aparente nas combinações dos adornos durante todo o Renascimento, no recorte feito por Vigarello, a partir da higiene, passa a ser marcada pela preeminência do limite da pele. O corpo humano, individual e único separa-se das coisas pelo seu contorno.

Corpo e roupa amalgamados, formando várias camadas do mais interno ao mais externo. A junção das matérias fabrica um corpo que pode ser analisado de duas maneiras: o corpo humano sobreposto por um corpo-extra, o corpo-da-roupa, que com o advento das técnicas de corte e costura tendem a imitar as formas do corpo (as penses, por exemplo, como recurso semelhante ao da escultura). Ou como corpo grotesco⁵⁶, e aí mais próximo aos

⁵⁴ VIGARELLO, *ibidem*, p. 17.

⁵⁵ VIGARELLO, *ibidem*, p. 159.

⁵⁶ Pavis esclarece que o conceito de grotesco se deve às pinturas descobertas no Renascimento em monumentos soterrados e contendo motivos fantásticos: animais com forma vegetal, quimeras e figuras humanas. Cf. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo:

direcionamentos da presente pesquisa. No todo, um corpo feito de ferro, fósforo, magnésio, água e potássio entre outros, mais o tecido das roupas *de dentro*, geralmente algodão, os acessórios usados para avolumar, tais como: madeira e barbatana de baleia (como no caso das anquinhas), cobertos pelos grossos tecidos de tapeçaria ou veludo.

Em 1930 o livro *A psicologia das roupas*, de J. C. Flügel, traz considerações sobre o traje a partir de três funções principais: enfeite, pudor e proteção. No capítulo intitulado “A ética das roupas – arte e natureza”, no qual o autor propõe um tratado com base num princípio combinado de ética hedonista e de psicologia freudiana, faço observar um pensamento voltado para a tentativa de controle do corpo grotesco.

Segundo o psicólogo, uma das funções da roupa deveria ser assegurar o máximo de satisfação de acordo com o princípio da realidade: *isto é, o princípio de basear nossas satisfações em um reconhecimento fundamental do mundo real, e não de uma distorção, ou de uma negação de seus aspectos menos agradáveis*⁵⁷. Para traçar este estudo, Flügel parte da possibilidade de definição de “bom” nas roupas, tendo em vista as finalidades do enfeite, do pudor e da proteção, para alcançar *a investigação e a estima conscientes* sobre dadas tendências, e as suas concordâncias ou discordâncias com o princípio da realidade.

Dos aspectos abordados, um parece instigante: o transporte de artigos essenciais. A preocupação do autor, neste item, dirige-se aos objetos que se acoplam ao corpo, sejam eles guardados em apêndices da roupa ou separados dela. Sobre os apêndices das roupas, os bolsos, o autor analisa pacientemente as suas desvantagens, que vão desde a possibilidade de perder os objetos (quando há multiplicidade de bolsos), às sérias deformações que a quantidade de objetos causa no trabalho do alfaiate, e ao tempo empregado nas mudanças dos objetos de uma para outra roupa. Enquanto que os apêndices separados das roupas, as bolsas, apresentam como desvantagem o risco de se perdê-las, ou de manter as mãos ocupadas em segurá-las.

Como solução, Flügel sugere a combinação dos dois acessórios, masculinos (bolsos) e femininos (bolsas), e, desta forma, se obteria um apêndice colado ao corpo por alças, evitando as desvantagens de um e outra. Contudo, a reflexão acontece em torno da função estética, mantendo em vigência o princípio da realidade. Tais apêndices deveriam ser cuidados

Perspectiva, 1999, p. 188. No teatro o termo grotesco tornou-se um conceito para definir uma estética que combina os artifícios de lógicas diferentes. Com relação ao corpo, este conceito vem sendo usado por diversos autores para indicar um corpo híbrido, seja pelo uso de próteses ou de elementos que de alguma forma interferem na imagem do corpo.

⁵⁷ FLÜGEL, J. C. *A psicologia das roupas*. Trad. Antônio Ennes Cardoso. São Paulo: Mestre Jou, 1966, p. 167.

em sua aparência, pois sendo extensão do corpo teriam por obrigação ornamentá-lo sem interferir na sua forma natural.

No item seguinte, o autor desenvolve um tratado sobre a pintura e os cosméticos, comentando sobre o aumento de seus usos entre as mulheres ocidentais nos anos pós-guerra como um movimento distante da realidade: *seu perigo jaz na tendência de cultivar um ideal artificial*. Categórico, Flügel entende este movimento como retrocesso:

Mas quando os lábios se tornam vermelhos com uma intensidade que a natureza jamais deu até mesmo às suas filhas mais sadias e formosas, há um pequeno mas definitivo passo para trás em direção ao barbarismo que encontra beleza na cintura apertada, no pé comprimido e nas juntas dos dedos amputada⁵⁸.

Na totalidade do texto de Flügel, evidencia-se a tendência em buscar regras que distingam as sociedades contemporâneas das “primitivas”, sinalizando não somente para a idéia de evolução, reduzida às normas de etiquetas do vestir, como também à divisão de classes. Há um limite aceitável para as modificações do corpo. Na redação incisiva, o autor prossegue:

Os povos civilizados usam menos objetos ornamentais isoladas do que os selvagens e entre as classes mais cultas da sociedade civilizada está sendo mal vista a exibição muito livre de pedras preciosas, exceto em poucas ocasiões muito definidas. Talvez, finalmente, nosso gosto estético possa abolir totalmente estas formas de ornamentação⁵⁹.

Esta associação entre o excesso de ornamentos artificiais e os seres “primitivos” encontrou ecos nas sociedades européias do início de século XX, para as quais Flügel despendeu como importante estudioso desta área de conhecimento. Mais uma vez se trata de entender qual é a natureza em questão. A hierarquia prevê rigor: as extensões se juntam harmoniosamente ao corpo-natureza humana, reprimindo o corpo-natureza selvagem.

No capítulo “A ética das roupas: diferenças individuais e sexuais”, o autor parte para a análise dos temperamentos individuais, e se arrisca no agrupamento por tipos:

O tipo rebelde se irrita continuamente com as restrições impostas pelas roupas; o tipo resignado também sofre, apesar de não se enfurecer; os tipos moderado e auto-satisfeito parecem representar formações reativas que têm elementos distintamente neuróticos em

⁵⁸ FLÜGEL, *ibidem*, p. 171.

⁵⁹ FLÜGEL, *ibidem*, p. 173.

*sua composição; o mesmo se aplica talvez em alguma medida ao tipo protegido, com sua extrema sensibilidade ao frio e sua tendência à hipocondria. O tipo não emocional, se não sofre, não está inteiramente satisfeito, conquanto não possa fazer uso de uma possível fonte de prazer. Somente os tipos apoiado e sublimado conseguem uma satisfação positiva nas roupas*⁶⁰.

Apostando em oito tipos de personalidade para abarcar os mais variados modos de ser, Flügel presume serem os tipos apoiado e sublimado os exemplares positivos de sua ética. Chamo atenção para a cumplicidade entre o aspecto psicológico e visual, que nesta classificação não concede direito a dúvidas: a extensão é manifestação autêntica dos estados psicológicos. Um exercício de separação entre os dois aspectos poderia abrir espaço para conclusões diferentes. Se o conjunto de roupas do tipo rebelde fosse posto numa vitrine, e imediatamente o reconheçêssemos como roupas de um tipo rebelde, também poderíamos pensar que as convenções sociais pré-estabeleceram um combinado de tecidos, materiais, formas e cores que podem ser entendido como materialização de irreverência. Se a roupa traz em si os estigmas, então ela é máscara (social) e pode ser mutável. Seria preciso olhar atrás da máscara.

Para além da problemática do sistema categorial, ressalto, neste momento, que esta classificação, longe dos palcos, das representações, busca suporte para os diferentes estados psicológicos encontrados na sociedade, mas notória é a diferenciação entre arte e vida. Ainda no capítulo “A ética das roupas – arte e natureza”, a referência da função estética da roupa como pertencente ao campo das artes puras, diferentemente das demais funções da roupa, que pertencem ao campo das artes aplicadas, emplacam os limites das funções. A arte pura não tem por fim o reconhecimento da realidade, por ser de ordem *puramente psicológica*. No entanto, Flügel parece delinear os contornos das funções, evitando os terrenos fronteiriços, e argumenta que a função estética não deve se furtar à realidade, pois continua a pertencer à ordem do corpo.

Outro aspecto da fala de Flügel que merece destaque respeita ao uso das roupas íntimas, reforçando a ideia de roupa de dentro que não deve ser mostrada. Seus argumentos transitam entre a não apropriação dos enfeites, grosseiros demais, e as medidas de pudor:

quando vistas acidentalmente produzem um sentimento embaraçoso de intrusão na intimidade que frequentemente limita com o indecente. É como olhar “atrás do cenário” expondo assim uma ilusão. O verdadeiro pudor e a verdadeira estética deveriam buscar i-

⁶⁰ FLÜGEL, *ibidem*, p. 182.

*gualmente ou a eliminação dos trajes puramente úteis como esses, ou então a incorporação deles ao esquema estético total do traje usado*⁶¹.

Flügel alia a moral à estetização para fazer manutenção dos discursos sobre as camadas da pele e seus limites. O corpo-monge se resguarda. O apresentável do corpo-monge são suas extensões. Deste modo, o corpo assume as funções antes destinadas ao espírito ou alma.

(O monge que ainda procuro transformou-se em corpo escondido pelas suas camadas exteriores. O monge é extensão do corpo, mas como figurinista não posso tocar o corpo).

1.6 Contornos protegidos

Na análise do corpo grotesco, outra máxima complementa as máximas estudadas até o momento: “O costume é uma segunda natureza” (*Consuetudo altera natura*). O sentido duplo da palavra “costume” em língua portuguesa proporciona um jogo pertinente aos objetivos desta pesquisa. Quando empregada como sinônima de vestuário⁶², principalmente no período Romântico, roupa masculina e feminina de uso diário, implica na separação das roupas de passeio, esportes e de trabalho ou doméstica. Pensar em costume neste sentido seria quase como pensar no corpo nu, ou seja, sem as máscaras que se vestem para os bailes, as visitas formais, os acontecimentos religiosos, e outros. O costume é uma segunda natureza que suplanta a primeira.

Quando empregada como sinônima de hábito (repetição de atos) a palavra costume conduz a outra leitura. Tomando como exemplo o uso das anquinhas, o costume se aplicaria à convivência da matéria do corpo com a matéria da madeira, ou barbatana de baleia, de tal maneira que uma se adapte à outra até tornarem-se uma só. E essa repetição sem pausa que faz tanto o corpo se acostumar com o recurso artificial como também se reorganizar pela sua forma, leva a refletir sobre a tradução da máxima: *altera* ou “modifica”, “transforma” a natureza.

Dirijo estas discussões para a prática teatral de Stanislavski observando que o corporador é um corpo grotesco em dois aspectos: quando posto em cena com o objetivo de chegar o mais perto possível da realidade, mantém a mesma idéia de corpo com camadas de maté-

⁶¹ FLÜGEL, *ibidem*, p. 176.

⁶² Do francês: *costume*: roupa de homem (calça, paletó e, por vezes, o colete); vestuário feminino: casaco e saia.

rias diversas, orgânicas e inorgânicas, para formar um único corpo, o corpo que se vê. Além disto, o figurino-corpo é um híbrido que materializa a subjetividade de um personagem inexistente, como um fantasma que existe apenas no plano da idéia. Porém, em função dos exercícios que se pontuam no “eu sou”, este personagem ganha um corpo humano (embora não somente orgânico), já manifestação de uma subjetividade existente, a “alma” do ator. O corpo-ator, com seus sentimentos, suas emoções, que serão disponibilizados para a melhor representação deste ser inexistente, é uma extensão híbrida, extensão de duas idéias de espírito: já existente (humano) e inexistente (e por isso, inumano).

A construção do espetáculo *Júlio César*, anteriormente citado, oferece bases importantes sobre a intenção de adaptar o corpo ao figurino, de modo a naturalizar também a movimentação, quando observado o procedimento de usar os figurinos militares durante todo o dia, ir às ruas, confundir-se com os próprios militares. Na fala de Stanislavski: *Aprendemos a usar a capa e dispor das suas pregas, reunindo-as no punho fechado, a atirá-la sobre os ombros ou a cabeça, e dobrá-la no braço, a gesticular, a manter a ponta da capa com as pregas soltas*⁶³, há a suposição do acostumar-se até chegar ao “natural”.

Pensando numa leitura pormenorizada, os primeiros ajustes são os do corpo às roupas, às suas formas apertadas, o reconhecimento de suas partes tais como bolsos e acessórios presos. Depois, os ajustes do corpo às armas, aos seus pesos, aos seus mecanismos. E ainda, o ajuste do corpo às roupas e acessórios, juntos, formando uma única coisa. Para, então, pensar neste conjunto em movimento, desde o menor ao mais visível dos gestos.

De tanto treinar, o corpo se adapta, se acostuma, encontrando um lugar de conforto, de manobra para os incômodos das musculaturas, e aos poucos, reorganiza seu próprio organismo. Da convivência com os acessórios inorgânicos surge um todo orgânico.

Na continuação, o diretor completa sua fala: *Criava-se assim entre nós o esquema dos movimentos e dos gestos copiados das estátuas antigas*⁶⁴. Constato dois ápices desse excerto. Um ligado ao treinamento do corpo do militar, em trabalho diário, que se visto de uma forma ampliada, como numa lente de aumento, se torna espetacular por seu caráter de corpo-transformado, corpo-extraordinário. O corpo de um militar com seus movimentos condicionados se transforma em um “corpo-militar”. Para o corpo-ator, o treinamento objetiva alcançar este estado diferenciado.

Mas, simplificar desta forma significaria perder algumas das sofisticadas faces do assunto. Sem a lente de aumento, como comumente se percebe as coisas, o corpo-militar é

⁶³ STANISLAVSKI, *ibidem*, 1989, p. 354.

⁶⁴ STANISLAVSKI, *ibidem*, 1989, p. 354.

apenas um corpo com certas musculaturas reforçadas pelo treino específico, não chegando a se destacar de modo espetacular no dia-a-dia, assim como se pensaria nos diferentes corpos adaptados aos costumes exigidos pelas profissões ou afazeres. Porém, levados ao palco, esses movimentos passam a significar, e não podem deixar de ser espetaculares.

A intenção da montagem *Júlio César* de naturalizar os movimentos, viria num sentido oposto ao da espetacularização, não valorizando em demasia as movimentações mínimas, os esforços contidos no ato de manipular as armas militares, para tornar quase despercebidas todas as adaptações do corpo-ator às situações postas em cena.

Quanto à inspiração – os movimentos e gestos das estátuas antigas – suscita, ainda, outra questão. Os movimentos e gestos dos soldados, vistos nas estátuas, se afastavam do cotidiano, do “natural”, uma vez que a escultura da antiguidade clássica se regia pela observância dos cânones, tendo por fim a idealização. Certamente, o imaginário do público no final do século XIX, tanto quanto o imaginário do público atual, era povoado por imagens do período greco-romano bem mais próximos do mundo das estátuas do que da realidade. Para concretizar a ambientação do espaço de modo convincente, talvez não houvesse, ou não há, outra forma senão a do apelo aos ícones, às imagens que se formam de uma realidade, principalmente através da arte.

Naturalizar os movimentos do corpo-ator em adaptação aos figurinos e acessórios, por vezes, é buscar um caminho distante do natural, mas é, também, por em dúvida o natural e o não-natural, o orgânico e o inorgânico. Vale lembrar que muitos dos encenadores do início do século XX que se contrapuseram à estética naturalista, chegando a proferir comentários duros sobre as escolhas de Stanislavski (a exemplo de Appia, Craig e Meyerhold), jamais negaram, contudo, a organicidade das cenas por ele dirigidas.

Tomando como aporte os estudos de Angelo Maria Ripellino⁶⁵ sobre a trajetória das encenações de Stanislavski, é possível entender melhor o papel do naturalismo na disseminação da função do figurino como caracterização, sobretudo, firmando-se a ideia de psicologização. A tipificação serviu ao teatro grego e à *Commedia dell'Art* como facilitador do reconhecimento das expressões do caráter das personagens. No teatro naturalista, a tipificação se dilui num processo elaborado para assegurar um lugar que ultrapassa o verossímil, agora sem idealização, e ainda responsabilizando-se em materializar estados psicológicos.

Ripellino evidencia que a intenção das propostas de Stanislavski era partir do interior para o exterior, ou seja, primeiramente achava-se o personagem psicológico e depois se bus-

⁶⁵Cf. “O teatro como atelier das minúcias”. In: RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

cava sua correspondência nos figurinos. A lei do ator era preponderante na criação do personagem: *Desta lei jorrava o conceito de pereživanie (revivescência), contraposto ao de predstavlenie (representação): encaixando-se sem reservas na figura encarnada, o intérprete deveria sofrer o papel, como um trecho de vida autêntica*⁶⁶. O conceito de revivescência se estende ao figurino - e é importante sublinhar - com dupla função. A primeira função, mais óbvia: materializar as características do personagem. A segunda, por vezes despercebida: o lugar da revivescência, pois uma vez encontradas as características materiais, o ator não prescinde de seus aparatos, de seus contornos.

Contudo, o exemplo do exercício proposto a partir do fraque mofado – buscar características psicológicas para este figurino – mostra um lapso factível: aspectos psicológicos previamente formados e enquadrados, retirados da própria realidade. São duas as questões: por um lado a tipificação ou psicologização da roupa, comum no cotidiano, e por outro a dificuldade de se manter fiel ao processo voltado para o interior, ou sucumbência ao processo exterior.

Quando Ripellino discorre sobre a recorrência às minúcias e quinquilharias, no teatro naturalista, observando que por diversas vezes o exterior prevalecia, cita uma passagem envolvendo o próprio Tchekhov:

*Embora se queixasse frequentemente desta encarniçada análise do pormenor, Tchekhov não estava assim tão distante do escrúpulo de Stanislavski; ele também agigantava as futilidades. Exigiu que Lopákhin usasse sapatos amarelos. Para Trigórin queria “calças xadrez e sapatos furados” e mostrou-se aflito com Stanislavski, que o inter pretava vestindo calças brancas e sapatilhas de praia*⁶⁷.

Trago esta passagem para salientar que o psicologismo no figurino pode recair na tipificação. Sabendo que no período em que se passa a peça não era habitual usar sapatos amarelos, ao ver o personagem com tais sapatos em cena o espectador logo buscaria uma classificação para dar respostas ao estranhamento, já que se trata de uma montagem naturalista, em busca da “realidade”.

O ensejo de trazer o real para a cena e a insistência no historicismo igualmente criam uma atmosfera teatral, irreal, por conta dos exageros nas diferenciações entre os personagens.

⁶⁶ RIPELLINO, *ibidem*, p. 68.

⁶⁷ RIPELLINO, *ibidem*, p. 41.

gens, nas especificidades detalhistas demais das biografias individuais. Ripellino fala de *deformação da verdade cênica* e adjetiva: *pitresco e extravagante*.

Referindo-se ao costume dos atores do Teatro de Arte de Moscou, inclusive e principalmente Stanislavski, de se manterem no personagem durante os intervalos ou depois do término das apresentações, Ripellino argumenta: *A característica externa às vezes ganhava vantagem sobre o conteúdo, e o jogo do ator, acabava por despregar-se do texto, numa criação autônoma. Suas personagens amiúde transformavam-se em “máscaras”*⁶⁸. Quando o teatro abandonou as máscaras que outrora separavam o corpo-ator do corpo-personagem, nem sempre o figurino conseguiu escapar ao destino de cumprir esta mesma função.

No entanto, estas situações extra-palco, nas quais os atores mantinham as entonações do personagem, com suas gesticulações e movimentos, também são extrapolações do campo de revivescências. Mais contundente são os exercícios de naturalização do corpo ao figurino. Vestidos pelos figurinos nas ruas, os atores como que arrastam o palco para fora do espaço teatral, e se confundidos com pessoas do cotidiano, provocam uma fissura no espaço/tempo, espetacularizando o dia-a-dia.

Tanto a realidade aumentada (super-realidade), levada à cena por Stanislavski e revestida de uma organicidade teatral inquestionável, quanto a teatralidade que invade os espaços cotidianos são hiatos entre arte e vida, contaminações e alargamentos de territórios. Repetidas vezes, em seu texto, Ripellino se coloca contrário à noção comum de que Stanislavski era inimigo da teatralidade, e quando analisa as montagens e exercícios pontua o quanto o encenador estava tomado por ela.

Interesso-me, justamente, pelas lacunas, pelas controvérsias e até mesmo falácias desta estética, por residir aí um território contaminado de diferentes formas de pensar a cena: uma espécie de revisitação das convenções mais remotas e um primeiro passo às tendências futuras que abandonarão o personagem-fantasma em prol da presentificação do corpo-atuante. Interesso-me pela brecha entre o natural e o artificial, entre vida e arte.

E um paralelo entre as propostas de Stanislavski e os estudos do Dr. Flügel, pelo viés do figurino/roupa, faz salientar ainda mais a desterritorialização e reterritorialização da arte/vida. Para permanecer neste terreno fronteiriço acrescento um outro ponto de observação como contrapartida: o *Manifesto Futurista do Traje Masculino*, escrito por Giacomo Balla em 1913.

⁶⁸ RIPELLINO, *ibidem*, p. 53.

Listando as qualidades “passadistas” dos ternos em moda na década de 1910, Balla propõe acabar com a *tonalidade desoladora funerária* que reflete o *humor entristecido*, para por em seu lugar a alegria, as cores iridistas, a assimetria, a agressividade, entre muitas outras. Formas e cores, dinâmicas, em harmonia com a arquitetura também planejada pelos futuristas, como em assinalação ao estado de espírito. O projeto incluía *desenhos modificadores para serem colocados na hora com botões de pressão*, de acordo com o estado momentâneo da cada pessoa.

No Manifesto, Balla cita alguns dos estados de espírito passíveis de serem representados por tais botões: *Amoroso/ Prepotente/ Persuasivo/ Diplomático/ Unitonal/ Multitonal/ Matizado/ Policromo/Perfumado*⁶⁹. É interessante notar que os botões de Balla em tentativa de retirar o humor único apresentado pelos ternos pretos ou cinzas, poderiam vir em substituição ao papel dos códigos hieráticos e das máscaras. Dos códigos hieráticos manteria a comunicação externa, mas sem hierarquias ou status, e das máscaras uma forma de materialização dos estados de espírito. No entanto, há uma promessa ainda mais audaciosa nos botões modificadores: *A alegria de nosso traje futurista ajudará para conquistar a propagação do bom humor*⁷⁰. A forma exterior também provocaria mudanças no “estado de espírito” daqueles que a usam, invertendo a função primordial da máscara de proteger o *self*.

Aderidos à moda, contudo, os botões provocariam um vai e vem entre arte e vida. As características escolhidas por Balla (como dinamismo e assimetria), próprias das artes visuais, tornando os ternos-corpos parte da arquitetura, a parecerem figura e fundo, são estetização da vida, cumprindo funções da arte pura. Pela psicologização – roupa refletindo o estado de espírito, ou influenciando o estado de espírito – os botões trariam um aspecto espetacular para o dia-a-dia, transformando o corpo em arte, contrariando os objetivos do Dr. Flügel.

Resta saber como estas lacunas arte/vida modificam a forma de conceber o figurino cênico, pois mesmo com o alargamento dos campos o figurino se fixou em dois patamares: o figurino que se relaciona com a alma-personagem-fantasma e o figurino que se relaciona com o corpo-atuante transformado em alma, igualmente distante e protegido pelos seus contornos. E se o naturalismo estabeleceu um caminho importante para a história do figurino cênico, também influenciou sobremaneira os processos nos quais este elemento aparece como um solucionador externo, quase à parte das questões recentes do corpo.

⁶⁹ BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 129.

⁷⁰ BERNARDINI, *ibidem*, p. 129.

1.7 Sob o Vêu de Maya

Body Hacktivim Manifesto 2.0⁷¹

Criado no alvorecer do século vinte sob o impulso de Ryoichi Maeda, o termo hacktivismo do corpo nasceu da necessidade de definir um movimento de artistas, pesquisadores e pensadores que estavam trabalhando em torno das mutações do corpo e usando as modificações do corpo como um meio (uma mídia).

Estes artistas, se opondo aos modernos primitivos que usam a antropologia tribal como base, praticam, teorizam e/ou inventam a perspectiva vanguardista das modificações do corpo influenciadas pela cultura dos mangás, dos quadrinhos, dos filmes de ficção científica e da literatura.

Tornado possível por uma constante investigação a respeito da evolução de descobertas tecno-médicas, estas práticas, experimentais por essência, são definidas como Body Hacking, e expressam a vontade destes artistas, investigadores e/ou pensadores de ultrapassar as fronteiras biológicas.

Os termos hacktivista do corpo e hacktivismo do corpo significam também a necessidade de agir e tomar o destino em nossas mãos e da vontade contínua de nos reinventarmos.

O hacktivismo do corpo também questiona a liberdade de escolha relativa ao número sempre crescente de opções de transformações que a humanidade enfrenta e reavalia a noção de interesse coletivo contra o interesse individual.

Os hacktivistas do corpo podem somente refutar a validade de toda patente, licença ou copyright relativo ao corpo e a sua transformação.

O hacktivismo do corpo não inclui a necessidade de ser modificado.

Todas as pessoas modificadas não são consideradas necessariamente como hacktivistas do corpo.

De fato, muitos artistas, investigadores e filósofos aparecem como hacktivistas do corpo sem necessariamente fazer nenhuma reivindicação disto.

O hacktivismo do corpo não é um grupo e deve, primeiramente, ser percebido como um estado mental, como uma filosofia que cada um está livre para adotar.

Se posto em confronto com os estudos do Dr. Flügel, o “Body Hacktivism Manifesto 2.0” talvez mostrasse as mudanças de proporções exageradas nesta lacuna de quase um século de tempo. E talvez o “Body Hacktivism Manifesto 2.0” jogasse poeira nos estudos do Dr. Flügel, fazendo-os pertencentes a um passado remoto, quase risíveis, ingênuos, com seus

⁷¹ Created at the dawn of the twenty first century under the impulse of Ryoichi Maeda, the term body hacktivism was born from the necessity to define a movement of artists, researchers and thinkers working around mutations and using body modifications as a medium. These artists, as opposed to modern primitives who use tribal anthropology as their basis, practice, theorize and/or invent prospective avant-garde body modifications which are influenced by manga culture, comics, science fictions films and literature. Made possible by a constant enquisitiveness regarding the evolution of tekno-medical discoveries these practices, experimental by essence, are defined as Body Hacking, and expresses the will of these artists, researchers and/or thinkers to surpass the bio-logical frontiers. The terms body hacktivist and body hacktivism also signifie the necessity to act and to take our destiny into our own hands and the perpetual will to reinvent ourselves. Body hacktivism also poses the question on the freedom of choices concerning an ever increasing number of transformation options humankind is facing and re-evaluates the notion of collective interest versus individual interest. Body hacktivists can only refute the validity of any patent, license or copyright relative to the body and its transformation. Body hacktivism doesn't include the need to be modified. All modified persons are not necessarily considered as body hacktivists. De facto, many artists, researchers and philosophers appear as body hacktivists without necessarily revendicating it. Body hacktivim is not a group and should foremost be perceived as a state of mind, as a philosophy each is free to adopt. (Tradução de Francisco Gaspar Neto). Disponível em WWW.body-art.net.com, acesso em 10/03/2007.

valores datados, apegados à uma idéia de realidade utópica. Ou talvez, o confronto mostrasse a atualidade dos estudos do Dr. Flügel que a quase um século atrás vislumbrou - e sentiu medo - uma paisagem de seres mutantes, de corpos transformados, que encontram beleza na mistura do natural com o artificial, sem limites, sem pudores quanto às divisões das ordens, sem escrúpulos quanto à uma possível ética em relação à preservação do corpo “original” e extensão da face, com corpos-frankensteins, insatisfeitos, insaciáveis, em busca do elo com o paraíso perdido. Monges de hábitos entranhados, de hábitos mortificadores. Monges-hábitos. Hábitos-permeáveis, cortantes, penetrantes. Monges-marchetados, escarificados, crucificados. Hábitos-próteses. Monges-metamorfoseados, recriados, ficcionados. Hábitos-monges.

Em confrontos, o Body Hactivim Manifesto 2.0 talvez se colocasse com incongruidade, acatando os restolhos, as sobras descartadas. Talvez lhe bastasse o impróprio, o maldito. Body Hactivim partido do corpo grotesco, fazendo desmoronar as barreiras do dentro e do fora. Corpo-carne-volúpia-pestes-morte. Corpo-natureza naturante, a criar seu próprio destino.

Parto destes confrontos. E de outros. Mas pensando em colisão: passado/futuro, *low-tech/high-tech*. Parto dos Modernos-Primitivos (ModsPrims), selvagens, faquires, sedentos de si mesmos, a exhibir os frêmitos da carne, abnegados, com seus corpos suspensos por ganchos, chagados, meio primitivos, modernos, sem dilema entre alma e matéria.

Em entrevista à BME Columnist, Fakir Mustafar, expoente da arte do corpo e líder dos ModsPrims, esclarece que seu codinome foi inspirado em um desenho animado, o Ripley's, mais exatamente num episódio que exibia um homem persa, velho, vivido no século XII em Meshed, de nome Fahkeer Mooshuhfar. Com grandes *piercings* permanentes nos mamilos, seis adagas fincadas na pele e perfurações na parte de cima e abaixo do braço feitas pelas pesadas ferraduras, Mooshuhfar aparece para deixar uma mensagem: *Você pode aprender sobre Deus através de seu corpo*. Reconhecendo nos seus próprios propósitos a mensagem do personagem, Mustafar seguiu desde os 14 anos de idade a furar, modificar, penetrar, cortar e queimar seu corpo, sempre com o objetivo de *entrar em estados de consciência e descobrir a verdadeira natureza de si mesmo*⁷².

O incentivo veio, sobretudo, pelas imagens de aborígenes e tribos hindus retiradas da *National Geographic*. Dos pregadores de roupa, usados escondido desde a infância, passando por agulhamentos, tatuagens, *piercings*, até chegar aos ganchos, Mustafar guiou-se pela i-

⁷² Entrevista disponível em <http://www.bme.com/news/fakir-all.html>, acesso em 21/10/2009.

déia de um rito de passagem, de iniciação, de transformação, e nunca pelo decorativo: *Ritual é simplesmente entrar em um ato. É como um jogo.*

Segundo o artista é preciso preparação para fazer do *piercing* um ato xamânico. Os exercícios de respiração profunda são procedimentos adotados para que a colocação do aço na carne não seja mera perfuração, mas um ato de penetração psíquica, abrindo vagas (espaços) no corpo. *A abordagem do corpo é abertura e acesso ao material interior, o espaço interior para mudar algo no corpo físico.*

Na visão de Steve Mizrach os modsPrims muito mais que a simples função de descrever fases temporais colidem o passado e o futuro, pervertendo o tempo linear das culturas ocidentais capitalistas. Trata-se de *um tipo estranho de justaposição de alta tecnologia e “baixo” tribalismo, animismo e intervenção no corpo – uma espécie de “Tecnoxamanismo”, se se quiser. Ao mesmo tempo “transe” de possessão e dança cinética*⁷³.

Já Philippe Liotard⁷⁴ analisa a *Body Modification (bodmods)*, voltando-se mais para os adeptos da Body Hackitivim, liderados por Lucas Zpira, situando-os como Quasímodos que respondem à história política do corpo com um aceno de adeus às fronteiras entre natural e artificial. O breve apanhado histórico de Liotard, mostra que as modificações do corpo sempre existiram cumprindo funções utilitárias, como as cirurgias de fins terapêuticos e de correções, ou as modificações para corresponder à um modelo estético. A *bodmods*, ao contrário, não usam deste recurso com intenções utilitárias, mas para a exploração individual, para afirmar a total liberdade, e o único modelo a seguir é o do seu próprio corpo. É neste sentido, que a *bodmods* é entendidas como uma ação, sobretudo, política, e pública.

Para Liotard, além da ação corporal que se torna pilar da relação com o outro, há o sentir diferenciado do corpo, e o testemunho da dor e/ou prazer que faz desta experiência um momento forte da história individual. Tais experiências permitem, também, uma relação tátil incomum, por isso muitas vezes ligada à erotização.

Outra consequência indicada por Liotard é a forma de pensar o corpo. A análise de significação do corpo supõe, notadamente, uma interrogação das realidades subjetivas individuais e coletivas, porque obrigam a notar que o corpo vem sendo muito mais uma realidade fantasmática do que cultural, que sempre se disse humana.

⁷³ MIZRACH, Steve. “Primitivos Modernos: a acelerada colisão entre o passado e o futuro na era pós-moderna”. Trad. Rita Amaral. In: Revista Digital de Antropologia Urbana. Disponível em WWW.aguaforte.com/antropologia/osurbanistas/revista/modprim.htm, acesso em 22/09/2009.

⁷⁴ LIOTARD, Philippe. “Revue Quasimodo”. In: *Le corps interrogé*. Disponível em WWW.body-art.net/v6.0/Kortext/PLtxt1fr.html, acesso em 10/03/2007.





Neste sentido, um *bodmods* mantém a pergunta inicial: *An sit? Quid sit? Quale sit?* E mantém o mesmo conflito, no entanto, admite outro *modus* da Natureza Naturante. Não são poucos os riscos oferecidos por essa empreitada. O mito do jovem Prometeu interpõe-se sempre como um limite para a infinitude da criação: *Apoderei-me do fogo, em sua fonte primitiva; ocultei-o no cabo de uma férula, e ele tornou-se para os homens a fonte de todas as artes e um recurso fecundo*⁷⁵. Um *bodmods* busca ultrapassar o limite da Natureza, e deseja seguir pelo vale perigoso do conhecimento, fazendo-se transeunte entre as ordens. Senta-se à mesa com Mefistófeles, o condutor. É Fausto. E pondera: *Eu ceder-te, fogo-fátuo! Nunca tu presumas tal! Sou Fausto; sou Fausto; De ti sou igual. (...) Gênio activo e infatigável, Bem que abarques todo o mundo, Eu, espírito incansável, Posso crer-me a ti segundo*⁷⁶. Mefistófeles sentencia: *Segundo a um ser, tua invenção, Mas a mim não*. Enche-se de angústia: *A ti não! A quem então? Eu que de Deus imagem ser me cri, Nem sequer posso comparar-me a ti?* E do seu corpo modificado vem a certeza: comparo-me a mim mesmo. Sou Natureza Naturante que se esfacela, como reverso, como dicotomia, como bem e mal. Como nuances ínfimas. Domínio e desfrute. Pois tudo não passa de ficção. Invento minha própria dor, e conheço o antídoto. Repito incessantemente a oração de Prometeu: *Quem me sustentou/ Contra o assédio dos titãs/ Quem me salvou da morte, Da escravidão? Não há realizado tudo por ti mesmo, Santo, ardente coração meu? E ardes jovem e bom/ Enganado de gratidão/ Ao que dormia lá acima!*⁷⁷ E tudo não passa de ficção.

O *bodmods* traz outro parâmetro para a discussão de hierarquias, porque aproxima a matéria do corpo à matéria da roupa, convive com elas sem fazer distinções. A subjetividade parece mais encarnada, deixando os fantasmas para trás. Como figurinista, percebo que ainda cobrirei corpos, mas também os perfurarei, os marchetarei, e os entranharei, em busca deles mesmos, de suas biografias, de suas dores e prazeres. E profanarei. E mancharei algumas vestes de sangue.

Outro parâmetro apresentado pelo *bodmods* retoma as palavras de Hegel: a natureza não é a única manifestação de Deus. No espírito o divino manifesta-se como a forma de consciência da consciência, e através da consciência. Esta consciência é a conciliação da

⁷⁵ SÓFOCLES, ÉSQUILO. *Rei Édipo; Antígone/ Sófocles. Prometeu Acorrentado: tragédias gregas/ Ésquilo*. Trad. J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, p. 116.

⁷⁶ GOETHE, J. Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1948, p. 35-6.

⁷⁷ COELHO, Humberto Schubert. "A negatividade religiosa no pensamento de Goethe; e alguns apontamentos de sua relação com a constituição histórica do niilismo". In: *Revista de História e Estudos Culturais*, julho/agosto;setembro, vol. 5, ano V, nº 3, 2008, p. 05.

idéia e da representação do sensível⁷⁸. A natureza aparente é inferior à consciência, e uma representação muito menos adequada para revelar à alma tudo que esta contém de grande, de sublime e de verdadeiro. Só a arte tem esse fim maior, *pois provem do espírito e existe para o espírito*⁷⁹. Por isso não interessa à arte ser o produto natural, ou de viver de uma vida natural, *o seu aspecto sensível só para o espírito existe e deve existir*⁸⁰. A realidade ordinária, perecível, é produto da natureza e incapaz de efetuar a passagem pelo espírito. Para além da experiência da vida real, a arte acorda o sentimento mais elevado, cultivando o humano no humano, de modo puro e transparente. Do já dado, do já existente, o sensível retira o que seja isolamento desinteressado para colocar em seu lugar *uma interrogação, um apelo dirigido às almas e ao espírito*⁸¹. A arte é a manifestação do divino e, por isso, *o despertar da alma*.

Diante dos parâmetros colocados pela *bodmods*, a manifestação do divino é o despertar do corpo/alma, uma única coisa. E o corpo/alma é natural e artificial, sem hierarquia. É, também, mídia. Coloca-se inteiro como obra, sem divisões. É realidade ordinária, perecível, e acorda o sentimento mais elevado, cultivando o humano no humano. A natureza aparente não é inferior à consciência, já que não se separa dela.

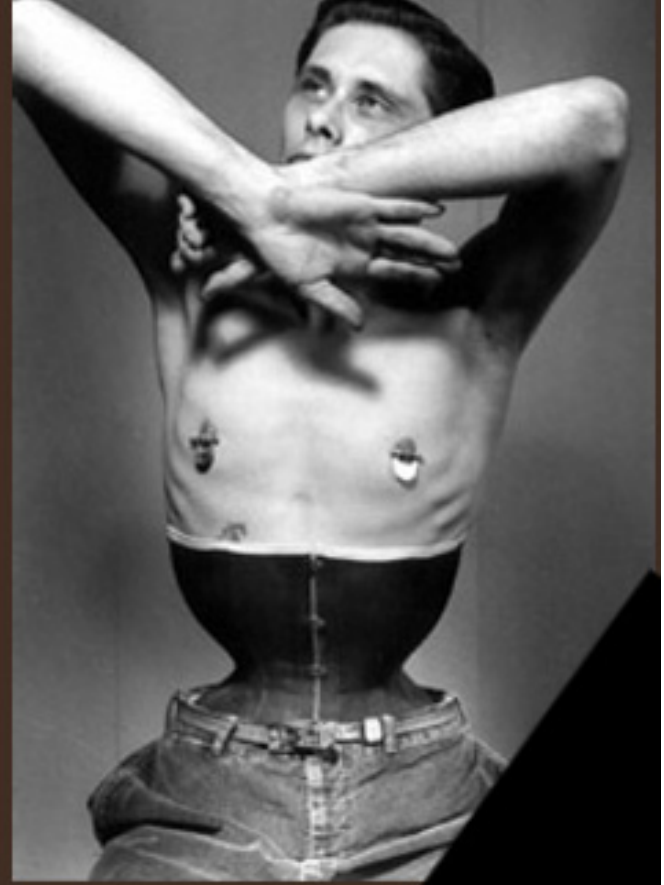
(Como figurinista, profanarei. Quebrarei a Santa Âmbula para ver o corpo humano do Rei.)

⁷⁸ Cf. “A concepção objetiva da Arte” e “As teorias empíricas da Arte”, In: HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética e o ideal; Estética: o belo artístico ou o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

⁷⁹ HEGEL, *ibidem*, p. 35.

⁸⁰ HEGEL, *ibidem*, p. 39.

⁸¹ HEGEL, *ibidem*, p. 64.





CAPÍTULO SEGUNDO

*O cavaleiro que tem o prazer de dar a laçada final
possui você.*

Fakir Mustafar

2. O religare

Sempre que se aborda o tema hierarquias entre os elementos teatrais, imediatamente um nome prefigura dentre os artistas da primeira metade do século XX: Antonin Artaud. Isso se deve ao seu empenho por um teatro imagístico, que refuta a palavra para alcançar uma espécie de *linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento*¹. Utilizando-se também da noção de teatro total, tão cara aos estudiosos do início do século XX, em *O teatro e seu duplo*, Artaud debruça-se sobre a vastidão dos acontecimentos postos em cena, num esforço desmedido para pontuar os possíveis domínios da anarquia formal, vislumbrando certa poesia no espaço, que se dilui nas linhas, formas, cores e volumes.

Sob o aspecto da materialidade da cena, Artaud parece ser o menos escrupuloso em fazer desmoronar os princípios antes entendidos como norteadores. A descrição que faz sobre o edifício teatral, agora transformado em sala, celeiro ou templo, reserva modificações realmente contundentes para os direcionamentos da cena, já que inclui pensar em funções diferenciadas e acumuladas para determinados elementos. A cenografia, por exemplo, cede vez aos figurinos e objetos, conferindo-lhes a tarefa de ambientar, mas sem as costumeiras referências (épocas, clima, local e outros).

¹ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 85.

No entanto, o ponto central da harmonia entre os elementos configura-se tanto no plano do material como no da metafísica. E esta contaminação entre planos, que se esbarra em termos tais como “corpo em transe”, “alquimia”, “bruxaria” e outros, são tomados, aqui, como diferenciais.

A primeira consequência que destaco desta desestabilização respeita ao corpo-atuante. Até então, o corpo considerado com igual valor aos demais elementos já encontrava lugar consolidado nas investigações teatrais. No entanto, aqueles dois extremos na forma de pensar a relação entre corpo e figurino, agora ganha outras nuances. Se os figurinos simbolistas partiam da camuflagem do corpo-atuante para seu igualamento aos demais elementos, e nas propostas naturalistas mantinha-se um híbrido (o figurino relaciona-se com o corpo-atuante, mas é materialização de um personagem fantasma), nos estudos de Artaud surge uma variante: o corpo entendido em sua potencialidade artística, como veículo. Potencialidade esta residida em sua própria organicidade.

Sob a ótica desta tese, os estudos de Artaud apresentam um paradoxo, causando distância e aproximação dos objetivos estabelecidos. Indiscutivelmente, suas concepções de figurino partem da idéia de invólucro do corpo, gerando uma lista de funções: delimitação do movimento do corpo no espaço, delimitação do próprio espaço, elemento cenográfico e máscara do corpo² entre outras. Funções que convocam a materialidade deste elemento ainda como um acabamento visual, determinante para a estética escolhida.

Pontos de contato com os simbolistas são percebidos quando Artaud descreve os figurinos das representações de Bali como exemplares, nas quais o figurino intenciona ser um *signo espiritual*, com sentido preciso, e *os atores com suas roupas compõem verdadeiros hieróglifos que vivem e se movem. E esses hieróglifos de três dimensões são, por sua vez, sobrecobertos por um certo número de gestos, signos misteriosos que correspondem a certa realidade fabulosa e obscura*³. Figurino-flor-azul que serve como assinalação, como duplo de outro plano, mas desencadeando uma rede maior:

² Ainda sob a ótica do figurino-invólucro do corpo, na minha dissertação de mestrado analisei estas funções, apontando as seguintes questões: a forma do corpo conformada à forma do figurino, e o figurino como espaço delimitador, já que prendem o movimento; a forma do figurino como camuflagem do corpo para torná-lo linhas, cores e volumes que interferem no espaço, geometrizando-o; a função de elemento cenográfico, quando Artaud opta por retirar a cenografia, tornando o corpo um objeto de cena, e passando pelo que Patrice Pavis chama de “efeito de artificialização/abstração”. Cf. SILVA, Amabilis. *Para evitar o “costume”: figurino-dramaturgia*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Udesc, 2005.

³ ARTAUD, *ibdem*, p. 50.

*aqueles que conseguem dar um sentido místico à simples forma de uma roupa, que, não contentes em colocar ao lado do homem o seu Duplo, atribuem a cada homem vestido o duplo de suas roupas; aqueles que atravessam essas roupas ilusórias, essas roupas número dois, com um sabre que lhes dá o aspecto de grandes borboletas atingidas em pleno ar, essas pessoas, muito mais do que nós, têm o sentido inato do simbolismo absoluto e mágico da natureza*⁴.

A insistência no aspecto metafísico se faz de forma a retumbar as divisões das ordens, desprendida das questões filosófico-religiosas cristãs, mas mantendo hierarquias. E o corpo é suporte de passagem, de penetração pelos vãos entre o material e o imaterial. A desestabilização ocorre quando, em harmonia, os elementos teatrais emprestam sua materialidade para assegurar um espaço de atravessamento do corpo por entre os planos, e a enenação se estabelece como zona lacunosa.

É a partir desta zona que é possível complexar a leitura sobre o figurino. Ao assumir a tarefa de ser cenografia, o figurino toma para si a responsabilidade de ambientação do espaço externo. No entanto, como ambientação de um lugar lacunoso, e sendo invólucro do corpo, o figurino torna-se portal de passagem: indica um estado de representação.

Artaud se reporta a um *corpo sem órgãos*, que *não tem boca, não tem língua, não tem dentes, não tem laringe, não tem esôfago, não tem estômago, não tem ventre, não tem ânus (...) o estado de consciência do não ser*⁵. Como apêndice e conduto dos estados do corpo, o figurino é o lugar desta consciência do não ser, é um campo aberto a epifanias, o lugar do devir. Difere-se do figurino-caracterização por não se destinar ao lugar de representação de um personagem específico. É um campo de imanências, do transitório, do híbrido, combinação de diferentes naturezas, o lugar do conflito e do perigo, que faz permanecer o presente, conforme elucidada Urias Arantes: *só que, esse tempo e espaço de perigo não são míticos, como um 'passado absoluto' que apenas justifica um presente anódino, mas o próprio presente como eterno*⁶.

Para falar do corpo sem órgãos, Artaud faz um mapeamento do corpo humano visando o que chama de *atletismo afetivo*, como se o ator fosse um atleta do coração, admitindo uma espécie de *musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos*⁷. Assim, concentra-se nas possibilidades trazidas pelos treinamentos de respiração, ad-

⁴ ARTAUD, *ibidem*, p. 58.

⁵ ARTAUD, apud LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: 1999, p. 47.

⁶ ARANTES, Urias Corrêa. *Artaud: teatro e cultura*. Campinas: Unicamp, 1988, p. 24.

⁷ ARTAUD, *ibidem*, p. 130.

vindas de técnicas orientais, e com isso percorre todo o corpo humano, atendo-se em cada uma de suas partes para concluir que toda emoção tem bases orgânicas.

Não se trata da memória emotiva, aplicada no treinamento do ator no Teatro de Arte de Moscou, pois o corpo-atuante não se empresta à representação de um fantasma, com demarcações humanas (idade, sexo, status). O corpo-atuante, atleta do coração, em estado de devir constante, coloca-se à disposição de suas próprias lembranças corporais, em fluxo, para fazer emergir as suas referências.

No decorrer de sua escrita fortalece a idéia de que a alma está no corpo, indissociavelmente: *A crença em uma materialidade fluidica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita a flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania*⁸. Os sentimentos, as sensações longe de serem abstrações são matérias e ao dominá-las, o ator se equivaleria a um verdadeiro *curandeiro*.

A peste como metáfora para o teatro, e a infestação que é capaz de produzir no público, põe-se, antes, para o ator, nas imagens adormecidas, *como desordem latente que leva de repente aos gestos mais extremos para refazer o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada*⁹.

No entanto, se o figurino é o portal de passagem, o lugar da representação, a leitura de Deleuze e Guattari sobre o corpo sem órgãos paira em outro paradoxo: *o corpo sem órgãos não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar*¹⁰, já que ele é um espaço de intensidade, não de extensão, não de assinalação. Por outro lado, não pode ser considerado como ser-espaço ou estar-espaço, *é matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = O*. Neste sentido, *é modus* da Natureza Naturante, mas como mutação de energia, migrações, é, ele próprio, Natureza Naturante.

Não ao acaso, Deleuze e Guattari falam que o corpo sem órgãos é uma homenagem à Espinoza, por ser *campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior)*¹¹. O corpo-sem-órgãos-spinoziano é antes de tudo um posicionamento político, que

⁸ ARTAUD, *ibidem*, p. 131.

⁹ ARTAUD, *ibidem*, p. 21.

¹⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Ronilk. São Paulo, 34, 1996, p. 13.

¹¹ DELEUZE, *ibidem*, 1996, p. 15.

contraria as regras de controle, e levado à cena porta-se como lugar de confluências, no qual não há limites ou regras determinadas.

Indo além das formas de preparação corporal do ator, como coloca Cassiano Quilici, *é o próprio teatro que deve tornar-se o lugar em que se dá uma transformação orgânica do homem. A cena deixa de ser, como proposto na tradição aristotélica, apenas uma ação mimética, que representa uma narrativa mítica ou ficcional, e passa a reivindicar um poder de atuação sobre o “corpo” como forma de acesso a novas modalidades de ser*¹². A proposta de Artaud dirige-se à um novo teatro, repensado em sua estrutura hierárquica, no qual o corpo encontra possibilidades concretas de se colocar em cena. Mas não só isso. Ainda segundo Quilici, *abrange a recriação do homem e do mundo que guarda relações importantes com o universo dos ritos arcaicos, instigando-nos a repensar o lugar da arte no mundo contemporâneo*¹³.

Se em Spinoza as fronteiras entre matéria/espírito e corpo/mente já se vêm revogadas, em Artaud a junção se estabelece de forma a fortalecer a noção de uma realidade do corpo, realidade esta *instável, lugar de experiências múltiplas e fugidias, difíceis de se enquadrar em representações totalizantes e unificadoras*¹⁴. Não é binômica, mas parte de um extremo oposto para garantir outras compreensões da própria existência.

Pontos de confluências são encontrados entre o projeto político do teatro- peste de Artaud e a busca por um corpo-mutante dos adeptos da *body modification*. Lucas Zpira esclarece que a mutação não é um termo comercial, mas um “estado de espírito”, como baliza da fronteira e do legal. A tentativa de “tomar o destino pelas mãos”, embutida nos objetivos da *bodmods*, em algum sentido mantém diálogo com a noção de corpo sem órgãos, levando em consideração que a proposta de Artaud *convida a assumir uma atitude heróica e superior*¹⁵, relutando com o destino, com a conformação.

Os corpos abertos dos *bodmods*, com lacunas entre os órgãos, também visam uma descontinuidade dos organismos, de um mecanismo encadeado e resignado, como a forjar reorganizações, construindo um novo corpo a todo instante, um corpo vicissitudinário. Abertos, seus corpos também são a *exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espíri-*

¹² QUILICI, Cassiano. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 48.

¹³ QUILICI, *ibidem*, 2004, p. 31.

¹⁴ QUILICI, *ibidem*, 2004, p. 50.

¹⁵ ARTAUD, *ibidem*, p. 26.

to¹⁶. Abertos, seus corpos buscam fazer vazar os abscessos morais e sociais de que fala Artaud.

Mas se Artaud alude ao figurino de uso ritual, com proximidade das tradições, figurinos número dois, de um corpo duplo, simbólico, os *bodmods* evitam o invólucro e o simbólico, fazendo do figurino o condutor para a busca do corpo sem órgãos. No entanto, seus figurinos-penetrantes, a reorganizar os órgãos, levam a uma imagem semelhante à desejada por Artaud: *Há algo de umbilical, de larvar em suas evoluções. E é preciso observar ao mesmo tempo o aspecto hieroglífico de suas roupas, cujas linhas horizontais ultrapassam o corpo, em todos os sentidos. São como grandes insetos cheios de linhas e de segmentos feitos para religá-los a não se sabe que perspectiva da natureza, da qual parecem ser apenas uma geometria destacada*¹⁷. As linhas que ultrapassam os corpos dos *bodmods*, ou os ganchos, pregos, barras de metal, agulhas, servem para religá-los a não se sabe que perspectiva da natureza.

2.1 Incompletude

Dado que a mutação reavalia as questões postas entre alma e matéria, cabe observar algumas conseqüências no plano da cena artística. Um tópico a ser pensado respeita às camadas do dentro e do fora, do visível e do invisível, e as formas de interferência na compreensão da realidade, sempre justapostas à própria construção de subjetividade. A impossibilidade do corpo estável, completo, finito nas suas bordas, isolado em si mesmo, ou ao contrário, coletivo no sentido do igualamento, é levada ao extremo pelos adeptos da *body modification*, desmascarando construções históricas naturalizadas.

Numa perspectiva diferente dos artistas da *body modification*, porém tomando como base esta impossibilidade de completude do corpo, Xavier Le Roy faz evidenciar, em *Self Unfinished*, a noção de incompletude radical em um processo contínuo, denominado pelo artista de “relação”.

¹⁶ ARTAUD, *ibidem*, p. 24.

¹⁷ ARTAUD, *ibidem*, p. 60.

A leitura feita por André Lepecki¹⁸ sobre esta performance direciona-se às questões do dentro e do fora, incluindo o processo de individuação e, portanto, do reconhecimento do indivíduo único, portador de valores e direitos legais. Lepecki toma como aporte uma auto-entrevista de Le Roy, para considerar as problematizações sobre a noção de indivíduo. Segundo o autor, se não é possível designar subjetividade dentro das economias da lei, a posição de Le Roy faz desmantelar *o corpo idiótico da modernidade*, trocando-o por um corpo relacional:

X5: *eu não sei. Mas muito frequentemente eu me pergunto, devem os nossos corpos terminar na pele ou incluir no máximo outros seres, organismos ou objetos encapsulados pela pele?*

Y5: *eu também nem sei [sic], mas você pode falar sobre o fato de que a imagem corporal é extremamente fluida e dinâmica. Que suas bordas, margens, ou contornos são “osmóticos” e que eles têm o poder notável de incorporar e expelir para fora e para dentro em uma troca contínua?*

X6: *sim, como você diz, imagens do corpo são capazes de acomodar e incorporar uma gama extremamente ampla de objetos e discursos. Qualquer coisa que entre em contato com superfícies do corpo e permaneça lá por tempo suficiente será incorporado na imagem corporal [...]*

Y6: *então em outras palavras o que você diz é que a imagem corporal é tanto uma função da psicologia e contexto sócio-histórico do sujeito como da anatomia. E que existem vários tipos de influências não humanas tecidas em nós.*

Esta idéia de indivíduo como *infinidade de partes extensivas* é considerada por Lepecki como um desafio ao confinamento do corpo trazido pela modernidade, descaracterizando a condição de corpo disciplinado, e mais especificamente na dança a possibilidade do corpo de *ser habitado pelo coreográfico*. A proposta de incompletude nesta performance, para Lepecki, é a imagem do *corpo sem órgão* citado por Deleuze e Guattari, uma vez que se trata de um corpo conjugado com outros elementos, e faz oscilar seus agenciamentos mais profundos, criando fluxos e *continuuns* de intensidades.

O texto de Lepecki, como também a auto-entrevista de Le Roy, atualiza a visão do *dentro* e do *fora*, e desestabiliza as hierarquias existentes entre o corpo e suas extensões. Aqui a revisão histórica de Vigarello, indicando o cerceamento e as medidas contra o poder do instintivo, e a imagem temível de que o corpo é composto por invólucros permeáveis, encontra continuidade, no entanto, com projeções mais animadoras perante o império da vigilância e punição.

¹⁸ LEPECKI, André. “Masculinity, solipsism, choreography: Bruce Nauman, Juan Domingues, Xavier Le Roy”. In: *Exhausting Dance*, p. 19-44.

As “fraquezas próprias dos poros” passam a ser incorporadas nos discursos filosóficos e artísticos, não mais a partir dos riscos para a integridade do corpo, mas como modificação da subjetividade. O corpo humano não se separa das coisas pelo seu contorno, antes se junta às coisas pelo seu contorno. Na perspectiva de Lepecki, haveria apenas *indivíduos compostos*.

Esta suposição marca a distância histórica da roupa-invólucro do corpo-ser como importante dispositivo de leitura da subjetividade, mantendo códigos de hierarquia; e a importância dada ao corpo em suas complexas consequências. O início deste debate é remoto, e pontuá-lo seria pontuar a história do corpo. No entanto, como recorte, vale lembrar que junto ao rompimento com a noção de Santa Âmbula veio o despertar do corpo individual. Na sequência dos fatos políticos, o materialismo rediscute as hierarquias, novamente de forma a complexar as relações filosófico-religiosas, com alcance ao corpo individual e coletivo. *Teses sobre Feuerbach*, de Karl Marx alicerça algumas facetas deste tema.

Nestes escritos, Marx dialoga com Feuerbach, considerado um dos fundadores do pensamento materialista, apontando os principais problemas de seus estudos. Tendo por princípio que a realidade não reside nas idéias, ou em sua consciência, mas na ação concreta, material, pois a existência material seria anterior ao pensamento, Marx critica o fato de Feuerbach entender a auto-alienação religiosa como duplicação do mundo religioso, tanto como representação como realidade:

*Seu trabalho consiste em dissolver o mundo religioso em seu fundamento mundano. Mas que o fundamento mundano se destaque de si mesmo e fixe para si mesmo um reino autônomo nas nuvens pode ser esclarecido apenas a partir do autodilaceramento e da contradição desse fundamento mundano. Ele mesmo deve, pois, ser entendido tanto em sua condição como revolucionado na prática*¹⁹.

Questionando o posicionamento de Feuerbach sobre a tentativa de resolver a essência religiosa na essência humana, Marx considera que na sua realidade a essência humana é o conjunto das relações sociais, e não uma abstração inerente a cada indivíduo. Desta forma, o materialismo proposto por Feuerbach, um materialismo contemplativo, traria uma visão dos indivíduos isolados na sociedade civil. Enquanto que para ele o (novo) materialismo teria como base a sociedade humana, ou a humanidade socializada.

¹⁹ BACKES, Marcelo (Org). *A ideologia alemã: crítica da novíssima filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. Trad. Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 28.

As reivindicações de Marx contra a opressão do corpo-trabalhador submetido às engrenagens do capitalismo darão margem à reflexões posteriores das condições do corpo-ser na atualidade. Destas reflexões, destaco a entrevista dada por Michel Foucault, na década de 1970²⁰, pontuando aspectos positivos das invectivas de Marx, mas destacando a insistência em reformulações de modelos sociais. Para Foucault, há uma espécie de fantasma oriundo nas idéias de corpo duplo do rei que se alastra até o tempo da república, sob reconfiguração, no corpo social, constituído pela universalidade das vontades. O corpo social não adviria de um consenso, e sim da *materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos*²¹. Ou seja, os ideais libertários do marxismo, em nome da ideologia, ainda se restringe à noção de um *sujeito humano*, que segundo o filósofo francês, segue um padrão fornecido pela filosofia clássica.

Intitulada “Poder-Corpo”, esta entrevista de Foucault se centra na perspectiva do jogo entre o poder e a consciência do corpo, evidenciando o importante papel das estruturas de poder para despertar tal consciência. Diferentemente do esperado, o poder não busca a opressão do corpo, mas o coloca ao nível da mercadoria e da exploração econômica: *Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação*²². A tese de que nas sociedades burguesas e capitalistas há a supressão da realidade do corpo cairia por terra, pois o poder se dimensiona na fisicalidade e no corporal.

Desde o período renascentista a individualidade entendida no corpo-ser, pelos contornos das camadas-peles, imbuí-se de uma ambigüidade que, quase contraditoriamente, se dilata nas teorias do marxismo. Da Revolução Francesa, guarda-se a coletividade escondida em “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, certificada no jargão de Robespierre: “A individualidade não é nada, o coletivo é tudo”. O ideal de *humanidade socializada*, de Marx, manterá, de outra forma, a supressão do individual, e visto à distância não dá margens à dúvidas do estabelecimento de um corpo social dependente das estruturas de poder.

A proposição de Le Roy põe em debate tanto a ilusão da individualidade como a da coletividade quando acrescenta o colapso das fronteiras entre corpo e extensão e a impossibilidade de completude. Nas palavras de Lepecki é o corpo relacional que mantém potencialidade política.

²⁰ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

²¹ FOUCAULT, *ibidem*, 1979, p. 146.

²² FOUCAULT, *ibidem*, 1979, p. 147.

Colapsada a hierarquia entre corpo e extensão, as fronteiras se desmoronam, tornando verdadeira a suposição de Le Roy: o corpo pode ser percebido como espaço e tempo e para comércio, tráfego e troca. O corpo relacional impõe-se como atitude política. Há aqui, uma confluência entre os pensamentos de Le Roy e os adeptos da *body modification*: o corpo é mutante, quer sobre o ponto de vista biológico, ou em termos de subjetividade. O reconhecimento deste estado de mutação é um reconhecimento de que as estratégias políticas podem e devem ser burladas para marcar uma cena incisiva no tocante às desestabilizações das hierarquias mais arraigadas.

Interesso-me pelas proposições que compreendem esta forma de pensar o corpo, revisando a máxima “No teatro, o hábito faz o monge”. Pois é certo que o faz. No entanto, a reivindicação de um corpo vivo em cena, com suas nuances, em seus estados diferenciados, também exige do “hábito” outras relações.

Durante a participação no grupo de *Pedagogia e Performance*, sob orientação do Prof. Doutor Fernando Passos, em 2006, no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia, tive oportunidade de experienciar duas proposições bem diferentes com relação ao corpo mídia como posicionamento político²³. Integro-as como parte do meu entendimento do projeto, naquela época ainda por ser delimitado. No atual momento, com a devida distância, percebo que estas experiências podem servir como estratégia didática, mostrando claramente o processo de identificação dos costumes recorrentes na minha trajetória como figurinista.

Na primeira proposição que descrevo, “Superfície”, atuei como performer/figurinista. Esta dupla função trouxe acréscimos para a aproximação do assunto escolhido, já que meu próprio corpo foi colocado como mídia. Em “A pele lembra: entre a dor e o prazer, uma Diva *try*-sexual em estado de *in-beetwen-ness* tentando salvar o mundo”, de Frank Händeler, atuei como assistente de palco, e também nesta função outras perspectivas se somaram.

²³ O Prof. Dr. Fernando Passos criou este grupo em 2006, oportunizando o estudo, a crítica e a experimentação de performances. Durante os meses de minha participação, nos dedicamos às bibliografias relacionadas à Teoria Queer. Depois, cada participante trabalhou individualmente em uma experiência prática. Reunimo-nos numa tarde e noite para o registro em vídeo. Na semana seguinte assistimos e comentamos todas as performances. A última etapa previa a escrita de um texto sobre a sua própria performance articulando as teorias estudadas. Além da minha proposta, “Superfícies: Tamanho Único”, também participei como assistente de palco da proposta de outro membro do grupo, Frank Händeler, intitulada “A pele lembra”.

2.2 Corpo postiço

Uma câmera fixa focaliza um manequim de plástico, tipo busto (usado para exibição de lingerie), transparente, deitado sobre o chão. Com minhas mãos calçadas por luvas cirúrgicas acaricio a superfície dura e sem vida deste simulacro de corpo. Na mão direita trago um estilete vermelho, e faço um risco-corte em volta do bico de uma das mamas. Em seguida, faço um risco-corte na vertical e outro na horizontal. Repito a ação na outra mama. Retiro as luvas. Toco novamente no corpo do manequim. Cubro os riscos-cortes com fita microporosa.

A câmera aberta em plano geral, filma meu corpo nu, de perfil, segurando o corpo-plástico. Visto-o em meu corpo e me viro para a câmera. Toco seus seios salientes, a cintura, o lugar do sexo inexistente. Pressiono-o contra o meu corpo na tentativa de torná-lo parte de mim. Depois, coloco minha mão por entre os dois corpos e, aos poucos, afasto o corpo-plástico para acariciar sua parte interna. Estendo minhas mãos e ofereço o corpo-extra à câmera.

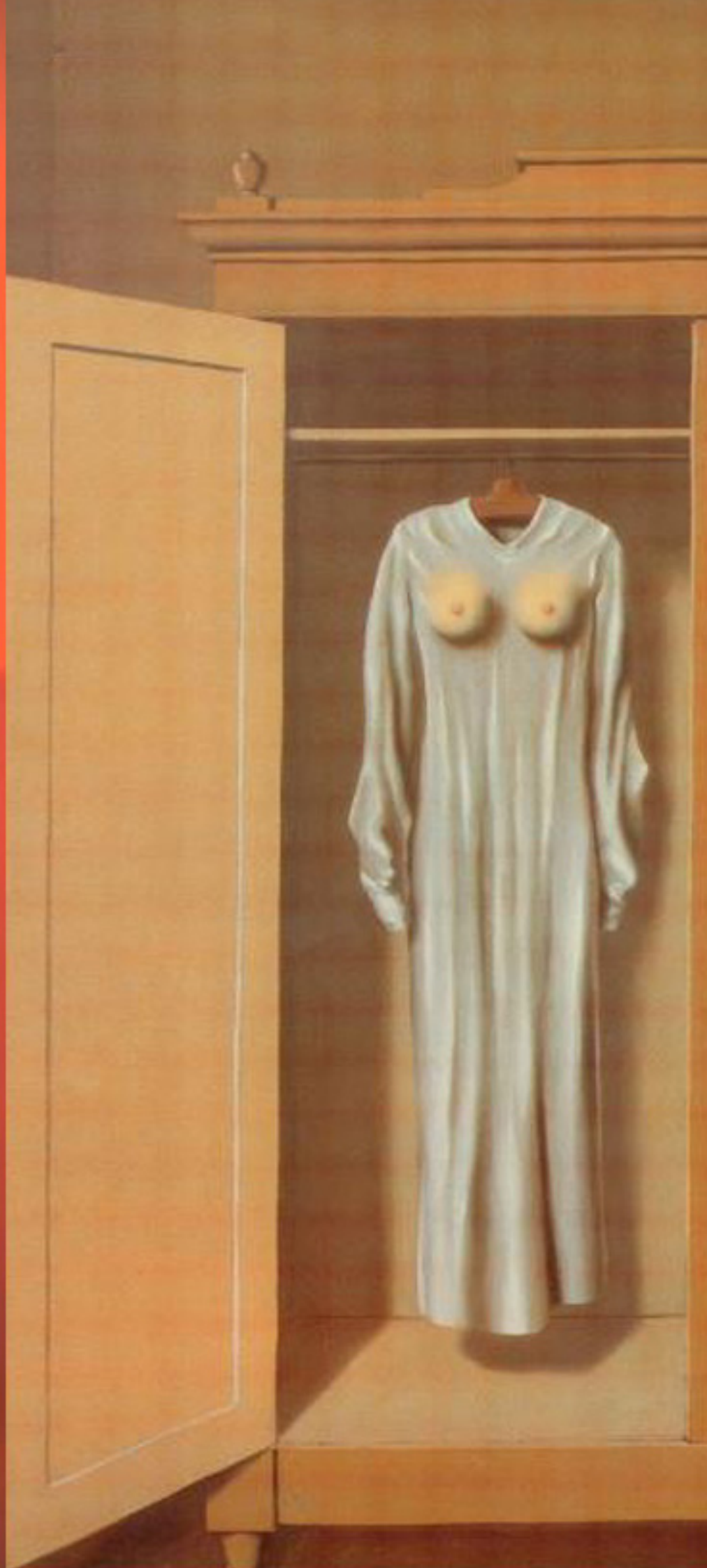
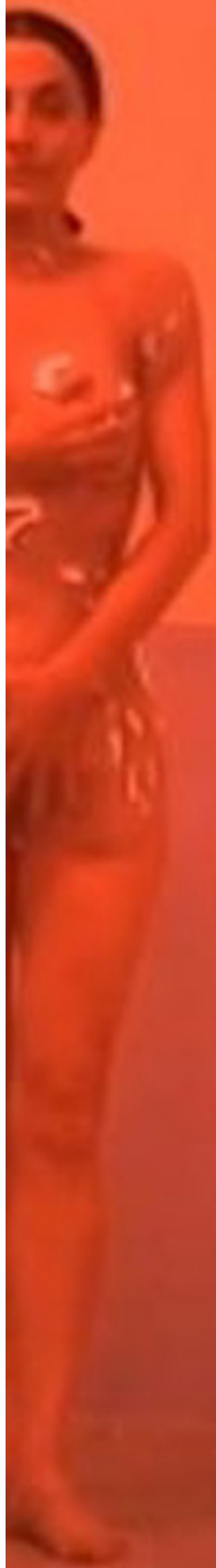
A câmera em corte americano (tipo retrato 3X4), fixa: estou vestida pelo manequim, mantenho meu olhar fixo na câmera e tenho presa ao corpo a inscrição “Tamanho Único”.

Esta proposição, apresentada no grupo de *Performance e Pedagogia*, sob o título *Superfície: Tamanho Único*, inicialmente intentava problematizar questões relacionadas ao corpo ressentido por intervenções cirúrgicas, sobretudo, intervenções de caráter estético, de correção. Observar no meu próprio corpo ressentido as possíveis origens da vontade de modificação, de transformação, mas de igualamento, de pertencimento, de satisfação, e também de sacrifício, de violação, de transgressão. As hipóteses ofereciam-se em vitrines: superfícies sem expressões, plásticas, sem cores, sem gordura, sem sangue, sem vida. As hipóteses ofereciam-se em outras vitrines: superfícies “bombadas”, “malhadas”, “abdomens de tanquinho”, sem gordura, sem estrias, sem celulites, com sangue, com vida. Promessas da superfície. Eram apenas algumas hipóteses. Apenas superfícies.

Mas lembrei-me de Hofmannsthal: *A profundidade está escondida. Onde? Na superfície*²⁴. E fiquei mais atenta à minha superfície. Vi emergir um corte na mão, três vestidos marchetados por uma barra de ferro, modelos encarnados, seios imensos, falsos, pendurados em um pescoço, e um rosto com marcas de vários cortes. Vi na minha superfície a dor de

²⁴ HOFMANNSTHAL, apud CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 90.





Gina Pane, o martírio de Frida Kahlo, a constatação de René Magritte, a denúncia de Cindy Sherman e a renúncia de Orlan.

Em sua performance intitulada *Ação Sentimental* (1973), Gina Pane aparece projetada em uma tela, segurando um ramo de rosas vermelhas, como crítica à visão estereotipada do sentimentalismo da mulher. Momentos depois, a performer crava espinhos em seu braço esquerdo, e com uma gilete abre um corte em sua mão. Segue em movimentos, exibindo o braço cravado e a mão sangrando, mas agora traz rosas brancas na mão direita. As rosas, símbolos do amor, da fertilidade e da adoração aos mortos, em diferentes culturas, são utilizadas por Gina para comentar a relação Mãe/Criança/Mulher: *A rosa vermelha, a flor mística, convertida em vagina*²⁵. O sangue-menstruação da performer. Os espinhos das rosas ressignificadas perfurando sua pele, como que numa mortificação capaz de evitar qualquer reminiscência marcada no corpo.

Apropriei-me da *Ação Sentimental* de Gina. Porém, não trazia rosas, não expunha o sangue. Falei da Mãe/Criança/Mulher através de um corpo-ex-voto, asséptico, cujas medidas rígidas (noventa centímetros de busto, sessenta de cintura, noventa de quadril) assumem poder de totem. Falei do corpo esquecido da Mãe/Criança/Mulher através de um corpo oco, sem mesoderma e ectoderma. Falei do corpo-epiderme da Mãe/Criança/Mulher como protótipo que evita a dor sangrenta, que evita qualquer vestígio de dilaceramentos.

Vesti a carcaça de corpo para esquecer e lembrar do sangue vívido de Gina. A carcaça encarnada em meu corpo, e meu corpo encarnado na carcaça, tal como a obra *O Modelo Vermelho* (1937), de René Magritte, onde há uma fusão do sapato com o pé. Mas em Magritte o corpo e o objeto se misturam, com correspondência, e um se mescla ao outro. A carcaça que vesti é inflexível, não se molda. É modelo. Não há diálogo, somente o monólogo de uma superfície, que se repete com insistência. Ouvi, silenciosa. Vesti este corpo de ficção.

Na fotografia *Nº 222* (1990), de Cindy Sherman, o corpo de ficção é pensado como encenação: o retrato de uma mulher, em pose, com grandes seios artificiais à mostra, que segundo Mauricius Farina remonta às pinturas barrocas, como ordem de representação, e à performance teatral, como simulação²⁶. Observei o corpo da carcaça que vestia: levemente inclinado, em pose perpétua de *femme fatale*, sustentando a encenação da vida. Na fotografia *Nº 222*, a feiúra, ou beleza, dos seios desproporcionais, ali pendurados, causando estranhamento, questionando o natural, e dando-lhe novos sentidos. No corpo-carcaça-vodu dos

²⁵ PANE, apud GROSENICK, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen, 2002, 427.

²⁶ FARINA, Mauricius. *Na altura da carne e depois do espelho II: o simulacro*, p. 01. Disponível em: <http://studium.iar.unicamp.br/13/4.html?studium=2.html>.

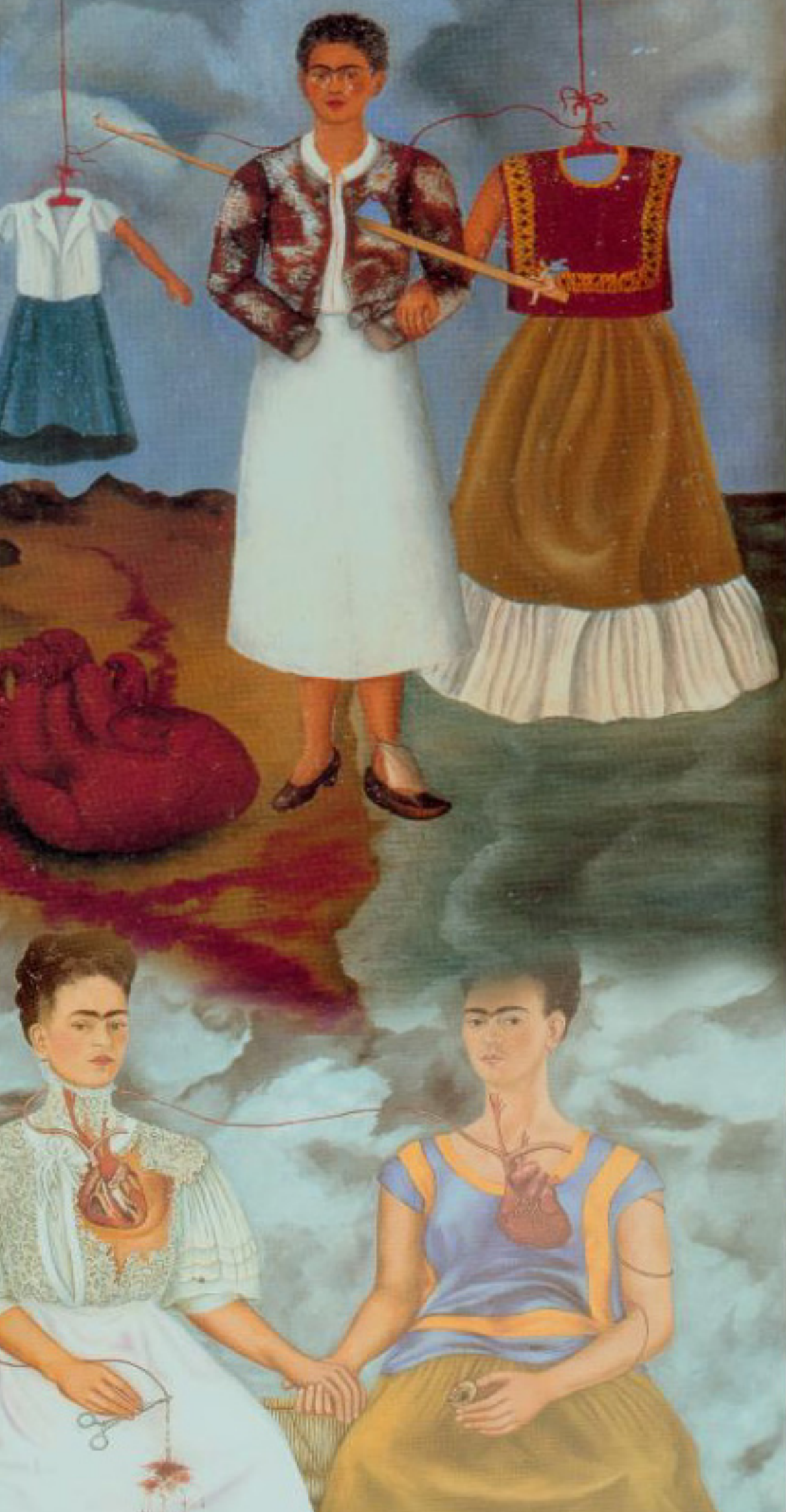
desejos, projeções: o tamanho único da felicidade. Poses do cotidiano e suprimento das recordações.

Frida Kahlo não quer suprimir as recordações. Quer tocá-las até que se jorre o seu sangue. A roupa é a carcaça de um corpo oco, e atravessada por uma barra apresenta apenas um rasgo, sem ferimento. Nesta pintura, *Recordação*, ou *O Coração* (1937), o corpo de Kahlo é representado, em fragmentos, nas três roupas-vodu. As partes do corpo se tocam, com melancolia velada. Ao lado, no chão, separado de tudo, o delato: o coração em sangue, lembrando as dores de seu corpo em aflição, e lembrando as dores de sua existência atormentada. Nos riscos-cortes nos seios do manequim, meu vodu, escondi o sangue. Não quis o sofrimento. Descrevi, não vivi, não revivi. A recordação não passava da superfície transparente, plástica, sem expressão. Superfície fácil de lavar, fácil de limpar. Renunciei ao mórbido.

Orlan renuncia ao corpo-identidade, porém não renuncia ao mórbido. Renuncia aos vínculos, porém não renuncia às recordações. Renuncia ao imutável, porém não renuncia ao eterno. Renuncia às construções, porém não renuncia às simulações. Usando de intervenções cirúrgicas em seu corpo, desde 1990, quando dá início a uma série intitulada *Reencarnação de St. Orlan*, a performer discute os padrões de beleza e ideologias, colocando o seu próprio corpo como obra de arte. Corpo em transformação, em sacrifício. Carcaça mutável, moldável. Diferentes partes do rosto de várias personagens (Europa, de Boucher, Monalisa, de Leonardo da Vinci, Vênus de Botticelli, a escultura de Diana e a Psyché, de Gerome) são moldadas em seu rosto. A carcaça de Orlan, *Carnal Art*, carcaça aberta, que mostra o mórbido, e as faces escondidas da superfície. A carcaça de Orlan, mutável, como renúncia da mulher santa-prostituta.

Há um discurso incluso em todos os trabalhos descritos: o discurso da superfície como o lugar do desejo. Trago para a discussão o texto *O Uso dos Prazeres e as Técnicas de Si*, de Foucault. O autor esclarece que, em sua tentativa de abordar a sexualidade, deparou-se com os três grandes eixos aos quais esta temática vem sendo vinculada: a formação dos saberes que se referem a ela; os sistemas de poder que regulam a sua prática; as formas nas quais os indivíduos podem e devem se reconhecer como sujeitos dessa sexualidade.

Tendo por objetivo alcançar o “sujeito de uma sexualidade”, Foucault percorre os três eixos, mas detém-se num lugar-comum: a incumbência da repressão legada à longa tradição cristã. Atento às não-obviedades que se escondem nas camadas do óbvio, Foucault enriquece seu estudo penetrando a parede mais espessa que enclausura o “homem de desejo”. E o ponto referência do sujeito de uma sexualidade passa a ser o desejo: a busca da verdade do ser





através do desejo. Perguntas do tipo: Como o indivíduo se reconhece como sujeito? Como desejante? constituem-se o principal instrumento da pesquisa de Foucault.

Construindo uma panorâmica, da Antiguidade à época moderna, o autor comenta que o fio condutor não consegue se esquivar das questões latentes no cristianismo: *Como, por que e sob que forma a atividade sexual foi constituída como domínio moral? Por que esse cuidado ético tão insistente, apesar de variável em suas formas e em sua intensidade?*²⁷.

Essas perguntas, quando aplicadas às culturas grega e greco-latina (que no senso comum parecem se distanciar bastante da época medieval, principalmente pela aceitação de certas práticas consideradas tabus), sugerem por resposta a averiguação de um conjunto de práticas, vinculadas ao que Foucault chama de “artes da existência”. No entanto, motivado pelo pressuposto de que essas “artes da existência” ou “técnicas de si” perdem sua importância e autonomia ao serem integradas ao exercício de um poder pastoral, ao exercício educativo, médico ou psicológico, a partir do seu vínculo com o cristianismo, o autor recupera de relatos e literaturas alguns pontos que permitem um confronto entre as culturas observadas.

Nesse confronto, posto frente a frente, aspectos inusitados emergem, mostrando que a revisão ainda merece grande atenção. Foucault analisa algumas manifestações, e discute questões sobre o valor do ato sexual em si (no cristianismo associado ao mal, à queda, à morte), a monogamia, procriação, negação da homossexualidade, e valores morais e espirituais exacerbados. Frente a frente, traços de semelhanças são encontrados nestas culturas. No entanto, Foucault demonstra que a moral do paganismo e do cristianismo não formam uma continuidade, não tem o mesmo lugar e valor.

Um dado relevante nessa pesquisa é a percepção de que tanto em uma quanto em outra cultura os códigos de conduta são ditados por leis e costumes, e a importância está *menos no conteúdo da lei e em suas condições de aplicação do que na atitude que faz com que elas sejam respeitadas*²⁸.

Mediante as colocações de Foucault, revejo a superfície plástica. Já distante reflito sobre a preferência de sobrepor o corpo, de não mostrá-lo, de não penetrá-lo. E percebo o corpo-sobreposto como corpo do outro, mesmo que seja simulacro do meu. Este corpo-outro funciona como paralelismo, para distanciar e evidenciar. Tal recurso lembra os procedimentos usados no simbolismo, em busca da “flor azul”. Com a carcaça distancio-me da realidade, idealizo meu corpo, represento e simulo a experiência vivida na carne, e concluo: *assim é*

²⁷ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

²⁸ FOUCAULT, *ibidem*, 1984, p. 216.

o Ideal, em sua própria impossibilidade, “falta-de-gozo que é a vida”²⁹. O padre operava o terceiro sacrifício, fantasma ou mil e uma noites, cento e vinte dias, enquanto os homens do leste cantavam: sim, nós seremos vosso fantasma, vosso ideal e vossa impossibilidade, os vossos e os nossos também³⁰.

Com a carcaça mantenho a plenitude do corpo, fechado em sua individualidade, preso à sua superfície. Mesmo nos movimentos de acariciar a parte interna do corpo-extra, só me relaciono com o limite que a carcaça representa. Apenas me cubro de camadas fazendo durar a hierarquia entre o visível e o invisível. Aqui há uma dupla simbologia, que abrange vida e arte: o corpo buscado na intervenção cirúrgica e o corpo artístico. Preferi a superfície. Preferi o figurino-invólucro, o figurino-máscara do corpo. Um corpo-extra.

Contudo, neste mesmo contexto participei como assistente de palco de outra proposição, tendo oportunidade de presenciar um corpo entregue à dor e o prazer de si mesmo, sem invólucros. Nesta proposição, que descrevo a seguir, o figurino penetrou o fino contorno delimitador para fazer emergir aspectos escondidos do corpo, e a imagem que suscita é de um corpo ainda por se completar.

2.3 Corpo nômade

Na proposição “A Pele Lembra: entre a dor e o prazer, uma Diva try-sexual em estado de in-beetwen-ness tentando salvar o mundo”, Frank Händeler aparece vestido por um robe vermelho, com saliências em algumas partes do corpo, óculos de natação, sapatos de salto alto. Senta-se à mesa e inicia seu jogo com a platéia. O jogo típico de programas de auditório: voz de comando e reação dos comandados. Contudo, o performer se comunica em língua inglesa. A assistente, tanto quanto a platéia ali presente, não consegue entender os comandos. O jogo se desvia dos objetivos iniciais, gerando um novo jogo. Depois de um tempo considerável nesta situação caótica, Händeler se levanta, retira o robe, mostrando as saliências feitas por pregadores de roupa que pressionam vários pontos de seu corpo. Com a ajuda da assistente, coloca outros pregadores, agora em pontos extra-sensíveis. A superfície de sua pele, já agredida, marcada, assinala a presença do mórbido. Händeler caminha, vai até a platéia. Dança. A platéia responde lentamente. Grita. A platéia acompanha. O grito, cada vez mais alto, se torna histérico. Os pregadores se desprendem de sua pele. Res-

²⁹ DELEUZE, *ibdem*, p. 15.

³⁰ DELEUZE, *ibdem*, p. 15.

ta o eco do grito e a marca dos pregadores. A marca dos instintos carnis. Marca-estímulos. Nada é suave. Os pregadores não penetram sua pele. Mas as penetrações acontecem sem as penetrações. A superfície branca de Händeler é penetrada. A epiderme está visível. O mesoderma e a ectoderma estão latentes, quentes, estimuladas. Por momentos, não há separação entre a matéria-figurino (pregadores) e a matéria-corpo. Estão amalgamados.

Ao refletir sobre esta proposição, volto-me ao texto de Foucault, lembrando-me que as atitudes que fazem com que as leis e os códigos de conduta sejam fixados são mais fortes do que o próprio conteúdo da lei e suas condições de aplicação. Então, imagens me perpassam, e guiada pela curiosidade do autor percorro por entre os espaços de Sodoma e Gomorra, por entre corpos gordos, cheios de carne, expostos, condenados ao fogo do inferno, corpos que burlam códigos e, por isto mesmo, exemplares, num extremo oposto ao de um outro corpo, exemplar, coberto, inexistente em meio aos tecidos esculpidos em mármore, de faces pálidas, cujas expressões perambulam pelos vales da dor, da entrega, e se modificam num alívio. Êxtase. Modelos do que se pune. Modelo a ser seguido.

Mas me fixo apenas nas grandes dobras do tecido de mármore, me espalho na concretude de seu volume, me perco em seus detalhes. Detalhes. Algo em mim se modifica. Deixo o detalhe tomar conta de mim. Depois subo até a face. A face de Santa Tereza. Êxtase. Encontro-me em sua dor, em sua entrega. Percebo, aos poucos, sua pele que se mescla ao tecido de mármore. Pele branquinha, de veias finas, marcada pelo sofrimento. Mas não há sangue. Seu corpo é puro. Não há carne. Está face à face com o sublime. Estou face à face com o sublime. Emociono-me. Desejo ser pura. Desejo o que não vejo. Por momentos, não sou carne. Um anjo lançará o dardo do amor de Deus.guardo o instante em que a ponta do dardo tocará a minha pele. Perfuração. Dor e alívio. Os olhos transtornados, e o resto do corpo suportado pelo tecido. Desfez-se. Tornou-se uno.

Afasto-me da obra: *O Êxtase de Santa Tereza* (1645 a 1652). O belo em Bernini. A normatização extremada. Auto-controle e morte. Gozo supremo. Desejo o gozo supremo que Bernini me mostrou. Reconheço traços de loucura. Reconheço a renúncia à vida. Reconheço o estado de martírio constante. Reconheço. Mas Bernini me mostrou o gozo supremo. A representação da dor é mais bela que a representação dos prazeres. O modelo de Bernini me satisfaz. Bernini, artista, corrobora na aplicação das leis sobre o uso dos prazeres, tornando-as dignas de apreciação.

Volto para Sodoma e Gomorra. Volto para a exposição da carne. Volto para o corte na mão de Gina, o coração sangrento de Kahlo, a carne exprimida de Magritte, os seios flácidos





de Sherman, o corpo aberto de Orlan. As técnicas de si: negação do sublime. As técnicas de si: negação das leis, do cumprimento cego, do aceitável e do modelo. Volto e vejo emergir outra superfície em minha superfície. Agora uma superfície branca, coberta por pelos avermelhados. A superfície branca de Händeler, alemã. A superfície branca de Händeler deslocada no espaço. A superfície branca de Händeler entre diferentes cores de superfícies. A superfície branca de Händeler, visitante, entre os corpos gordos, cheios de carne, expostos nos fogos de Sodoma e Gomorra. A superfície branca de Händeler marchetada, exprimida, martirizada, tauxiada. A superfície branca de Händeler, já avermelhada, colorida pelo sangue. A carne exposta de Händeler. Técnicas de si: negação do sublime. Técnicas de si: busca desesperada do sublime, o caminhar pelos vales da dor, da entrega, do êxtase. A superfície branca de Händeler à espera do dardo do amor de Deus, da perfuração, do alívio. Histerias. A superfície branca de Händeler à mercê das lembranças do paraíso perdido.

A Pele Lembra, de Händeler, e as quatro incisões que Gina Pane faz em pontos de seu corpo, com uma gilete, simbolizando o corte do cordão umbilical de seu corpo com outros corpos, na performance *Psiché* (1974). O corpo-espaço ilusório de identidade:

A localização essencial do corpo está em 'nós'. Minhas experiências corporais mostram como a sociedade forma e concede o 'corpo': o objetivo de minhas experiências é desmistificar a imagem do 'corpo' como reduto de nossa individualidade, para restaurar sua verdadeira realidade, a função da comunicação social³¹.

A superfície branca não mais reduto de sua individualidade, sexual-homo-sexual-bisexual-trans-sexual, com falo, Criança?/Mãe?/Mulher? Ainda alemã? A pele lembra, não suprime as recordações. Recorda, com Kahlo, a dor sangrenta. Encena, com Sherman, as poses ficcionais do cotidiano. Busca o sujeito de desejo. Abre os poros, rasga o envoltório-santa-prostituta de Orlan, e parece gritar: o que está na superfície é o que mais dói em mim.

Sobre os usos dos prazeres e as técnicas de si: a pele lembra o que está por debaixo dos tecidos de mármore, dos modelos fixos, da punição. A pele lembra do corte na mama direita, na mama esquerda. A pele lembra a formação dos saberes sobre a sexualidade, os sistemas de poder que regulam a sua prática, e as formas nas quais um indivíduo pode e deve se reconhecer como sujeito dessa sexualidade. A pele lembra que os sujeitos de desejo usam diferentes tamanhos de pele.

³¹ PANE, apud GROSENICK, *ibidem*, p. 428.

As primeiras hipóteses da proposição *Superfície*: lá estão os simulacros e os corpos pendurados. Diferentes vitrines. Diferentes sacrários. São somente superfícies, em contraste com a pele que se lembra de suas camadas latejantes, sem simulacro, saída das vitrines, a romper com os sacrários. Pele do corpo coberto com veste manchada de sangue.

A performance de Händeler, em certo sentido, fica no limite da desestabilização da hierarquia entre corpo e objeto. O encontro das matérias do corpo e do figurino impede a diálise. Por momentos corpo e figurino formam uma única coisa, e tentar encontrar o dentro e o fora é um exercício inócuo. Diante da pele avermelhada há inversão do visível com o invisível, não como assinalação, mas como realidade que se coloca tanto para o artista como para o espectador. A pele é invólucro permeável, que se deixa penetrar pelos objetos-apêndices, exteriores-interiores, estimulantes, químicos, abafando a vozes que cantavam: *sim, nós seremos vosso fantasma, vosso ideal e vossa impossibilidade, os vossos e os nossos também*³².

O corpo-Händeler se completa nestes apêndices-extensores. Ou, em relação com eles, mostra sua incompletude, exibindo as camadas, como a deslocá-las até o mais exterior. Seu corpo, nesta proposição, concretiza a imagem visada por Le Roy do indivíduo percebido como uma infinidade de partes extensivas. O corpo aberto de Händeler.

2.4 Corpo estigmatizado

Mas por que este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO é também pleno de alegria, de êxtase, de dança?
Deleuze e Guattari

Muitas das proposições que se utilizam do corpo como mídia acabam por revelar interfaces com as noções de fetiche. Corpos, em geral, pouco cobertos, deixando entrever as camadas interiores e exteriores, em exposição, quase vodus de si mesmos, quase *coisificando* a si mesmos. Corpos que se dão a ver nos seus martírios, nos seus frêmitos, e pedem cumplicidade do espectador. Volto-me, então, para a observação destes aspectos.

A origem da palavra fetiche é analisada por Serge Gruzinski no seu sentido mais amplo. Segundo o autor, inicialmente esta terminologia, de origem portuguesa, era aplicada à

³² Refiro-me à fala de Deleuze e Guattari quando falam do papel desempenhado pelo cristianismo sobre o desejo, e que os autores consideram como um padre que lançou a *tripla maldição sobre o desejo: a lei da negativa, a da regra extrínseca, a do ideal transcendente*. O ideal é a impossibilidade do desejo. In: DELEUZE, *ibidem*, p. 15.

feitiçaria medieval (feitiço), sendo transferida para Costa da África ocidental no século XV. É neste contexto que a palavra fetiche passa a ser entendida como *presença viva e ativa, e de individualização conferida a um objeto inanimado*³³. No princípio a feitiçaria teria vindo em substituição à idolatria de objetos *mágicos*.

Trazendo outra referência, Mario Perniola retira das pesquisas de Charles De Brosses a idéia de fetichismo como a forma mais primitiva de religião, na qual o objeto é adorado em sua especificidade singular, opondo-se *ao figurativismo platônico, que vê na religião e na mitologia dos antigos a expressão indireta e alegórica de idéias intelectuais puras e abstratas*³⁴. Para Perniola o fetiche não representa nem reproduz ninguém. É um ser coisa, desprendido de uma ligação com o espírito ou com uma forma determinada, por isso mesmo diferente da idolatria. Ou seja, constitui-se *no triunfo do artificial*.

Este possível triunfo do artificial é posto em debate por Nízia Villaça³⁵, que acrescenta a moda como fator determinante no processo de sua disseminação. Para a autora, há dois níveis de discussão que se separam pela valorização do corpo, ou não. Adotado desde há muito, o uso de espartilhos, botas de couros e outros busca relacionar-se com o corpo, mesmo que em última instância. Situa-se neste primeiro nível a investida de grifes consagradas pelo mercado, com apropriações da moda sadomasoquista, conforme as regras morais e políticas em vigor. Quando há afrouxamento destas regras, aumenta-se a tendência nestas utilizações.

O outro nível se dá com a anulação do corpo, em sua substituição. Neste, corpos reconhecidos por algum tipo de status, corpos-celebridades, emprestam-se a campanhas, sendo a finalidade não os corpos em si, mas todo o imaginário que se cria no entorno, num jogo complexo de imagens e simbologias, visando unicamente a venda de qualquer tipo de produto. Villaça reporta-se a Jean Baudrillard, apelando para a perspectiva marxista que desmascara a economia política do signo e sua estratégia de sedução.

Duas perguntas lançadas por Villaça merecem atenção, neste contexto: *podemos falar de fetiche quando a moda passa a valer por si mesma e não remete a qualquer outra relação seja com o corpo, seja com alguma transcendência num universo antropológico e religioso? Não seria a moda/fetiche em sua segunda fase a própria destruição do conceito*

³³ GRUZINSKI, Serge. "O que é um objeto mestiço". In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org). *Escrita, linguagem, objetos*. São Paulo: Edusc, ... p. 255.

³⁴ PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005, p. 67.

³⁵ VILLAÇA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad: CNPq, 1999, p. 63-7.

*de fetiche reduzido a um objeto insignificante?*³⁶ Estas perguntas parecem observar as origens do termo, em resguardo aos sentidos iniciais. De qualquer modo, tais perguntas servem para rastrear o trajeto irregular desta terminologia, e como ela aderiu faces contraditórias.

Perniola acredita que a sociedade atual rechaça a sociedade da imagem, pois valoriza a coisa, o objeto em si, não mais sua representação. Assim sendo, a sociedade atual valoriza a condição do fetiche de não símbolo nem signo, mas de esplêndida autonomia, oferecendo-se *realmente em sua arbitrariedade opaca e indiferente, em seu ser coisa senciente*. O fetiche não se constitui num ato de adoração ao mundo, e não cria ilusões a seu respeito, *pronuncia-se sem reservas e com a máxima energia a favor de uma parte, de um detalhe, de uma circunstância específica*³⁷.

De certo modo, as perguntas feitas por Villaça são respondidas por Perniola quando este diferencia fetiche de totem. Para Perniola quando se trata de manter o universo antropológico ou religioso não cabe pensar em fetiche. O fetiche se mantém na *insubordinação da coisa, em relação ao organismo vivo, ao sistema, à estrutura que pretende englobá-la*. Enquanto o totem é uma coisa que não conta em si mesmo, pois credita a um grupo social a garantia de sua organicidade, tornando-se depende de uma estrutura de crenças, ou de códigos. Perniola não vê nenhum objeto como insignificante, portanto não há destruição do conceito de fetiche. É exatamente quando ele se reduz ao objeto que triunfa sobre o natural, tornando-se presença viva e ativa, sem ligação com o universo antropológico e religioso.

A discussão sobre fetiche e mercadoria a partir de Marx, também é oferecida por Perniola. No entanto, suas conclusões diferem. Marx não se interessaria pelo enigma fetichista da mercadoria, senão pelos fatores de indução que, por detrás do fetiche, levam a crer em causas naturais, suprimindo sua verdadeira razão social. É neste ponto que Perniola acredita que mesmo a contragosto Marx abre para a possibilidade de uma leitura pautada no *sex appeal* do inorgânico, como esplendor do objeto em si, gozo das formas e veneração da beleza do mundo: *Quem aprecia os objetos por suas qualidades naturais, esquecendo que eles são essencialmente mercadorias, ou seja, produtos do trabalho abstrato, se deixa cegar por uma faísca que não pertence ao mundo do espírito nem ao da vida, mas ao mundo inorgânico das coisas entendidas como coisas*³⁸. O estudo de Marx, para Perniola, acaba por reforçar a independência e autonomia do objeto-coisa.

³⁶ VILLAÇA, *ibidem*, p. 67.

³⁷ PERNIOLA, *ibidem*, p. 68.

³⁸ PERNIOLA, *ibidem*, p. 70.

Aproprio-me tanto das teorias de Villaça quanto das de Perniola para pensar as duas proposições acima citadas, sublinhando aspectos do fetiche. No caso da proposição “Superfícies”, percebo que o invólucro, ou carcaça, coloca-se como representação de um fantasma, exemplar, distante. O modelo seguido assemelha-se, primeiramente, ao modelo teatral grego: evita o corpo-atuante, e põe em seu lugar um corpo-extra, remetente a um corpo-subjetividade de outrem. Depois, reproduz uma ação, de forma simbólica, mantendo uma das regras das três unidades do teatro grego, a unidade da ação. Optei, em “Superfície”, por uma ação velada, que não se mostra à vista dos espectadores e, contudo, reporta-se à ação feita fora do palco com verossimilhança.

Em confronto com a proposição de Gina Pane, na qual a artista crava espinhos em seu braço e, depois, abre um corte em sua mão, a minha ação em “Superfícies” se mantém no patamar da representação. O corpo sobreposto ao meu ganha características de fetiche, pois desvio a atenção do meu corpo para esse outro corpo, plástico, inorgânico. Ao mesmo tempo em que o relaciono com o meu próprio corpo, também ofereço oportunidade de relação com ele próprio, com sua pele dura, transparente, sem vida.

Na ação *Superfície* a substituição do meu corpo por um corpo-plástico, aludindo ao humano e, ao mesmo tempo, ocultando o corpo vivo, ali presente, reforça a idéia de fetiche ligada à representação. Ou seja, esta proposição problematiza exatamente a questão do fetiche: ao vestir a carcaça visto um objeto tornado fetiche no cotidiano, objeto de veneração que carrega em si um imaginário e tudo o que ali não está. No cotidiano, o objeto manequim é a própria representação das regras rígidas, que de tão rígidas encaminham para um corpo quase inumano. Mas também, no âmbito artístico, acentuo uma passagem comum ao uso do figurino como máscara do corpo: a animação do objeto de modo a torná-lo vivo, apesar de dependente de uma estrutura que possa fazê-lo reconhecível. Se o manequim é um objeto animado pelo meu corpo, tornando a ação teatral, quando mostro ao público que o estou vestindo, desestabilizo esta condição do fetiche na cena teatral, simplesmente por deixar à mostra a substituição, revelando o procedimento. O duplo reporte ao fetiche ganha tom de ironia.

A Pele Lembra, de Händeler, utiliza-se de objetos comuns ao imaginário fetichista. Os pregadores de roupa presos em seu corpo quase nu induzem à leitura de um corpo híbrido, coisificado pelos seus extensores. O corpo-Händeler, misturado com a matéria do figurino parece estar numa espécie de limbo entre o orgânico e o inorgânico, atravessando as fronteiras de um e outro lado. Do mesmo modo, o objeto, ao “penetrar” o corpo se torna mais orgânico. Validando a teoria de Perniola, este estado límbico é o que permite ao corpo estar

vivo, no aqui/agora, em constante transição, em constante relação, em incompletude. Desprende-se da representação. Está, apenas. Não imita, não se reporta aos fantasmas, não se coloca como exemplar no sentido do aceitável ou do condenável.

Há uma inversão das ordens. O fetiche pertence à ordem do simulacro. Quando o corpo-Händler se torna coisificado, não se torna simulacro, mas arrasta os objetos para a ordem do orgânico, justamente porque este estado lhe torna ativo, vivo, com suas camadas latentes. E porque corpo e figurino não se colocam em representação de outrem, mas se colocam, a si mesmos.

Pontos de contato também são passíveis entre *A Pele Lembra* e as intervenções corporais feitas por Fakir Mustafar, que trazem outras conexões. Em Mustafar há a intenção de encontrar o corpo interior, para conhecê-lo, para percebê-lo. Embora seu corpo se torne coisificado, aquele sentido anterior, apontado por Villaça, é acessado, pois se relaciona também com os aspectos místicos. O corpo penetrado funciona como uma espécie de vodu de si mesmo, sendo representação de si, e não o sendo. No sentido posto por Villaça, a questão temporal se marca como dado importante. Mustafar é considerado o papa dos Modernos-Primitivos, significando que suas ações buscam entrelaçar passado e futuro. De um lado a repetição de ações de seus ancestrais, como ligação à sua “linhagem”. De outro, o despreendimento das heranças histórico-biológicas. No entre, o presente. Por estar no presente, no aqui/agora, distancia-se das causas naturais, pois nesta fração de tempo, seu corpo-objeto em relação com outros objetos, é forma, é veneração do mundo e questiona o orgânico e o inorgânico.

Colada com a discussão do fetiche, o sadomasoquismo também se faz presente nas proposições de Händler e Mustafar. Primeiro pela condição de seus próprios corpos postos em sacrifício, e depois pela cumplicidade que exigem do público. Mas antes de analisar estes dois aspectos abro um parêntese para a leitura de Bryan Turner³⁹, em *El gobierno del cuerpo*, sobre a dissolução do sadomasoquismo no cotidiano.

Turner fala sobre a utilização dos espartilhos e as relações entre o corpo, a moral e a sexualidade nas décadas de 1930 a 1980, na Inglaterra. O corpete, como símbolo da classe ociosa, em função da imobilidade que causava ao corpo, também mostrava a submissão da mulher ao homem, uma vez que inibia qualquer movimento ativo. O paradoxo do corpete está na afirmação da beleza feminina e ao mesmo tempo na negação da sexualidade femini-

³⁹ TURNER, Bryan. “El gobierno Del cuerpo”. In: CROCI, Paula; VITALE, Alejandra. *Los cuerpos dóciles: hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La Marca. Col. Cuadernillos de géneros, 2000, p. 131-2.

na. Reportando-se aos estudos de Mel Davies, Turner observa que se o espartilho era um instrumento da opressão masculina, também reduzia a incidência de relação sexual. Como efeito colateral da evidência médica de que o corpete causava danos à cerviz, o uso do espartilho impossibilitava o coito pela forte dor que gerava. Além disto, a pressão sobre as vísceras abdominais, sobre o útero, interferia nos fluxos menstruais das mulheres no período da puberdade, resultando ocasionalmente em amenorréia⁴⁰.

Ainda segundo Turner, a aceitação social do corpete traz um corpo delgado não por um impulso ascético de salvação, seguindo uma tradição mística de punição do corpo, mas como um câmbio, um rasgo específico do hedonismo calculador como parte da ética do capitalismo tardio. Aqui é possível pontuar um paralelo com as utilizações de espartilhos feitas por Mustafar. Na ação *Nineteen inches* (1959) seu corpo parece estar dividido em duas partes, e as cinturas alcançam uma medida quase inumana. No entanto, sua intenção caminha na contramão de uma doutrina hedonista. Troca o prazer instantâneo por um profundo conhecimento de si, quase num impulso de salvação para confrontar as éticas do sistema vigente. E se Turner conclui que há uma medicação geral da sociedade, pelo conduto da qual a vigilância e a disciplina são auto-imposições do próprio indivíduo, Mustafar mostra a possibilidade de se utilizar do mesmo objeto símbolo desta investida para efetuar uma estratégia política.

Como posto por Turner, utilização das roupas e acessórios para indicação de status vem sempre acompanhada de outras prerrogativas. Alberto Cardín pode dar mais subsídios para o debate quando observa que a moda se relaciona com as questões da libido, encontrando nela condições de sobrevivência. Em entrevista a Germán Garcia, Cardín relembra o posicionamento psicanalítico de Freud e Lacan no tocante aos pontos de intersecção entre sexualidade, desejo, corpo e moda:

Jacques Lacan disse que o que Freud descobriu é que a sexualidade falta ali onde se supõe que deveria estar (nos genitais), e que por isso se encontra-a em qualquer lado. Para designar isso, Freud inventou a terminologia libido (que, por suposto, já existia). Libido, que não é tanto um fluxo, uma energia como um órgão: algo suplementar ao corpo, algo que se incorpora, desde o outro, até a regulação de nosso próprio desejo. Este órgão, sem embargo, não tem carne (não é nenhum dos órgãos de nosso corpo), senão, paradoxalmente determina o funcionamento erótico de todos os órgãos do corpo. (...) Ali onde algo não pode ser, isso mesmo chega a teu ser, e podes vê-lo. Assim, a moda se in-

⁴⁰ TURNER, *ibidem*, p. 131-2.

*corpora ao prestígio do proibido e armazena ao pudor para inventá-lo de novo. A moda não proíbe. Obriga, coage*⁴¹.

Jogando com a libido como esse algo complementar, Mustafar e Händeler investem também na aceitação do corpo como um todo desejante. Suas proposições são variações da parafilia⁴², mas num sentido invertido, buscando no corpo a libido, para não fazer distinção entre mente e corpo. Criam técnicas de si que burlam estatutos. Colocam-se inteiros em martírio, e em adoração.

Deleuze e Guattari argumentam que há uma compreensão errônea da dor do masoquista, pois em verdade ele faz para si um corpo sem órgãos e *se deixa costurar pelo sádico ou por sua puta, costurar os olhos, o ânus a uretra, os seios, o nariz; deixa-se suspender para interromper o exercício dos órgãos, esfolar como se os órgãos se colassem na pele, enrubar, asfixiar para que tudo seja selado e bem fechado*⁴³. E sua busca não é a dor, senão o corpo sem órgãos, que se preenche por intensidades de dor.

O paradoxo no corpo de Mustafar e Händeler, construir um corpo sem órgãos para intensificar os órgãos, e neles reencontrar a si, faz-se como avesso da idéia original de Artaud, contudo partem do mesmo princípio de não separação do corpo/mente. Se Deleuze e Guattari entendem o masoquismo como homenagem a Espinoza, Mustafar e Händeler desmantelam ainda mais as Naturezas Naturadas ao propor um corpo reverso, corpo também como *campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)*⁴⁴.

Há ainda outra variação nas proposições de Mustafar e Händeler: são sádicos de si mesmos. Perniola se pronuncia a respeito da unicidade das atitudes sadistas *em gozar sempre, de encontrar o próprio leite em qualquer estado e condição, de infinitas ocasiões de volúpia também nos tormentos, nos suplícios e na morte*⁴⁵. Mustafar e Händeler aplicam a si mesmos os suplícios, para chegar a um ápice do auto-conhecimento, que acreditam não poder estar em outro lugar.

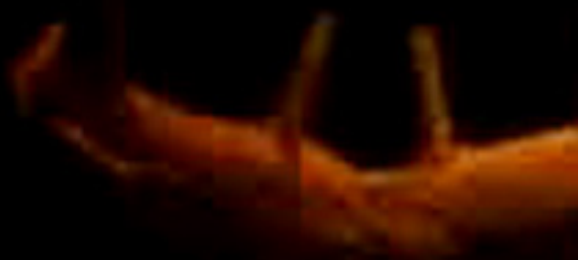
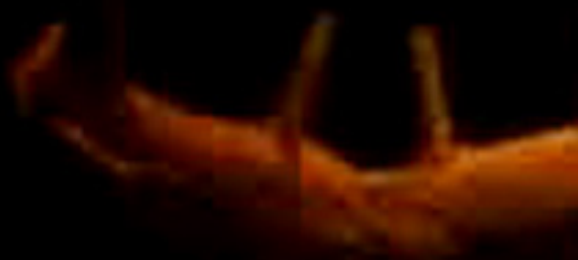
⁴¹ GARCIA, Germán. “Cuerpo, mirada y muerte”. In: CROCI, Paula; VITALE, Alejandra. *Los cuerpos dóciles: hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La Marca. Col. Cuadernillos de géneros, 2000, p. 163.

⁴² Do grego, *para*: fora de, *Philia*: amor. A parafilia é considerada um padrão de comportamento sexual no qual, em geral, a fonte predominante de prazer se encontra fora da cópula.

⁴³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996, p. 10.

⁴⁴ DELEUZE; GUATTARI, *ibidem*, 1996, p. 15.

⁴⁵ PERNIOLA, *ibidem*, p. 40.





E Perniola prossegue dizendo que o sadista *não se baseia num princípio abstrato, mas sobre o desafio que ele dirigiu a Deus e à sua criação, no momento em que, renunciando para sempre em constituir com outros uma unidade do querer, apostou em si mesmo e no esforço ilimitado de sua própria soberania*⁴⁶. Os dois artistas lançam o desafio a Deus, mas ao fim, escolhem compartilhar, ainda que somente na exposição de seus desejos. E fazem do público seus cúmplices, ou adoradores de seus tormentos. Fazem do público seus algozes. Alternam posições.

2.5 Estetas da dor

*Ah! Aproxima-se o tempo, em que o homem não lançará mais a flecha de seu desejo acima dos homens*⁴⁷. (...) *Outrora tinha a alma um olhar de desdém para o corpo; e nada era superior a esse desdém. Queria a alma um corpo magro, horrível, consumido de fome! Julgava assim libertar-se dele e da terra!*⁴⁸ (...) *Mas o homem desperto, o sábio, diz: Todo eu sou corpo, e nada mais; a alma não é mais que um nome para chamar algo de corpo*⁴⁹. Assim falava Zaratustra, dirigindo-se à multidão. Assim, Zaratustra ensinava o *Além-Homem*, como rompimento com a metafísica e com a preponderância da mente sobre o corpo.

Kanavillil Rajagopalan inicia seu texto “Corpo e sentido numa perspectiva desconstrutivista” argumentando que : *A idéia de corpo que o mundo ocidental cultiva acha-se muito bem sintetizada no personagem bíblico de Jó. Todo o sofrimento a que ele é submetido pelo Destino se dá inteiramente no plano corporal; a sua mente fica totalmente inatingida*⁵⁰. E na finalização deste texto, o autor reitera como fascinante a idéia de *corpo falante* por sua desconstrução da longa tradição metafísica do mundo ocidental, e nota no pensamento de Nietzsche os *primeiros indícios da noção de um corpo que fala, que pensa, que sofre*, e, por isso mesmo, contrastante com o personagem Jó.

Proponho, como subversão, olhar para o corpo dilacerado de Jó. É certo que o contexto dificulta a leitura isolada. Jó, piíssimo, é a lição máxima da entrega ao divino, com a flecha de seu desejo voltada para acima do humano, com seu corpo magro, horrível, consumido de

⁴⁶ PERNIOLA, *ibidem*, p. 40.

⁴⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 26.

⁴⁸ NIETZSCHE, *ibidem*, p. 19.

⁴⁹ NIETZSCHE, *ibidem*, p. 51.

⁵⁰ In: SILVA, Ignácio Assis (Org). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996, p. 79-84.

fome e de dor. Mas ousando, cito-o como um primeiro na linhagem dos que encontram na dor subterfúgios para a criação, e o claro entendimento.

O corpo resignado de Jó, sem as vestes, com a cabeça raspada, prostrado por terra, a raspar a sua podridão. O corpo leproso de Jó, em conflito, em sofrimento, em dúvida, em devir, e a perguntar: *Porventura tens tu [Deus] olhos de carne, ou vês as coisas como as vê o homem?*⁵¹

Se Rajagopalan situa Jó em extremo aos preceitos de Nietzsche, me permito pontuar um forte diálogo entre o personagem Zarathustra e Jó. O corpo de Jó, magro, consumido de fome, afastado da alma, quase a libertá-la, é, também, toda a prova física, de um corpo físico, condenado às questões humanas, e à sua falência, tendo que suportar os suplícios neste plano, sem esperanças. O próprio corpo de Jó é posto em questão, com violência. Jó não é um deus descido à Terra, a salvar a humanidade. Luta consigo mesmo, com seu corpo chagado. Luta com o horrendo: a putrefação da carne. O combate está travado no dilema corpo/mente, e enquanto o corpo padece a mente (alma) adquire maior lucidez. O combate toma outras características. A mente (alma) esvaece, ainda que por instantes. (*E agora dentro de mim mesmo se murcha a minha alma, e os dias de aflição apoderaram-se de mim*). Jó é seu corpo. (*De noite os meus ossos são transpassados de dores, e os vermes que me devoram, não dormem*)⁵². E seu corpo não cede, vive a humanidade. Jó, o Além-Homem em sua *vontade de potência*, pode ser a imagem do *domínio de si*, suspenso na grande corda sobre o abismo, de que fala Nietzsche.

Junto ao corpo sepulcral de Jó, em suspenso, a veste manchada de sangue de Santa Catarina de Sena, o corpo cravejado de São Francisco, o corpo escarificado de Mustafar, o corpo perfurado de Zpira, o corpo sem órgãos de Artaud, a mão sangrenta de Pane, o corpo mutilado de Kahlo, o corpo mutante de Orlan, o corpo atravessado pelo dardo do amor de Deus de Santa Tereza, o corpo aberto de Händeler. Todos, corpos em perigo: *Perigoso passar um abismo, perigoso seguir esse caminho, perigoso olhar para trás, perigoso temer e parar*⁵³. Todos corpos em busca do domínio de si.

As técnicas de si são variadas, e compreendem desde o jejum de São Francisco, aos meios de provocar transe, de Artaud. Mas, pelo viés desta tese, faço notar o figurino como estratégia do domínio de si. Talvez seja correto afirmar que o domínio de si está implícito nos processos mais relevantes da história do teatro. De outra forma, não se contaria com tão mar-

⁵¹ Jó, 10, 4

⁵² Jó, 30, 16-17.

⁵³ NIETZSCHE, *ibidem*, p. 22.

cantes relatos de atuações, nas mais diversas estéticas. Contudo, o domínio de si esteve ligado, na cena, à representação de outrem, em detrimento do corpo-atuante.

Retomo os procedimentos do Teatro de Arte de Moscou, mais exatamente o processo de criação do espetáculo “Júlio César”, em busca de subsídios. Por certo, as capas militares, dispostas em pregas que não se prendem ao corpo, ofereciam desconforto aos atuentes, exigindo adaptações do corpo como um todo. E se esta tese propõe que o encontro entre as matérias do figurino e as matérias do corpo, como incômodo, podem ser topos de criação e, neste sentido, desestabilizam uma hierarquia rígida, também se poderia pensar que mesmo na montagem de *Júlio César* há este período de “encontro”, de ajustes.

O diferencial proposto aqui diz respeito ao aproveitamento deste incômodo como processo de criação, não como acontece na montagem referida, na qual o esforço vem em tentativa de aproximação do que se entende por um corpo “natural”, com modos determinados de caminhar, andar, sentar-se, deitar-se, pentear-se, enfim, todas as movimentações comuns no cotidiano. Perde-se o momento do “encontro” das matérias em favor de uma possível naturalização. Como já dito anteriormente, o corpo-atuante dispõe-se a repetir as movimentações marcadas pelas regras do social, assimilam e acabam por simulá-las até entrarem num estado que se possa reconhecer como “verdadeiras”. As técnicas de domínio de si, em *Júlio César* aparecem como conformação às regras, e mesmo necessitando do corpo-atuante, de suas emoções e sensações, ainda assim, referem-se a um modelo exemplar.

Das propostas do início do século XX, também é interessante observar os treinamentos voltados para a biomecânica, de Vsevolod Meyerhold, por opor-se aos métodos introspectivos de Stanislavski. A aplicação da mecânica ao corpo humano, com estímulos exteriores traz, em seu tempo, conceitos renovadores. Em *Enunciados sobre a biomecânica* evidencia-se como prescindível o domínio de si. No item nº 8, Meyerhold estabelece: *a coordenação no espaço e sobre a área de representação, a capacidade de encontrar-se a si mesmo em fluxo de massa, a faculdade de adaptação, de cálculo e de justeza do golpe de vista são as exigências de base da biomecânica*⁵⁴. Não se trata de reprodução de movimentos cotidianos, já que estes devem ser convencionados. Porém, para chegar em movimentos convencionados, o ator cria uma espécie de repertório, trabalhando com a fixação dos gestos, das poses. Diferente disto, esta pesquisa se propõe olhar para as propostas que de alguma forma partem do pressuposto do domínio de si, mas sem que o corpo trabalhe a partir de um repertório pré-estabelecido, ou,

⁵⁴ MEYERHOLD, Vsevolod. “Enunciados sobre a biomecânica”. Trad. Para o francês de Béatrice Picon-Vallin, in: *Buffonneries*, nº 18-19, Lecture, 1989, p. 215-219. Trad. Para o português de Roberto Mallet. Disponível em WWW.grupotempo.com.br/tex_biomecanica.html, acesso em 20/04/2009.

como no caso dos exercícios da biomecânica, convencionados, criando distância do corpo cotidiano.

O item nº14 da biomecânica elucidada: *Cada um deve possuir a posição convincente de um homem em equilíbrio, cada um deve ter uma reserva de atitudes, de poses e de diferentes recursos que permitam-lhe manter o equilíbrio. Cada um deve buscar por si mesmo o equilíbrio necessário ao momento dado.* Esta reserva de atitudes adquirida com o treinamento é que serve, aqui, como avesso, para sinalizar melhor a noção pretendida de pré-identidade, aquela que é ainda anterior à construção da subjetividade.

O texto “Gilbert Simondon: o indivíduo e sua gênese físico-biológica” – no qual Deleuze faz uma leitura do princípio de individuação posto por Simondon – discute sobre a dificuldade de se falar da individuação, por estar sempre reportada ao indivíduo já constituído. Em função disto, a individuação é tomada como o *caráter coextensivo do ser. Faz-se dele todo o ser e o primeiro momento do ser fora do conceito.* Para Simondon, o indivíduo só pode ser contemporâneo de sua individuação, e por sua vez, a individuação é contemporânea do princípio genético, não de reflexão. Esta constatação leva à noção de que *a individuação já não é coextensiva ao ser; ela deve representar um momento que não é nem todo o ser nem o primeiro. Ela deve ser situável, determinável em relação ao ser, num movimento que nos levará a passar do pré-individual ao indivíduo*⁵⁵. Neste sentido é que a presente pesquisa evita processos pautados em exercícios de repertório pré-determinado.

Ainda no tocante às estratégias de Artaud para alcançar um corpo sem órgãos, resalto que seguindo suas indicações sobre figurino, também se evidencia uma distância dos propósitos desta pesquisa. A simbologia pretendida nos elementos de cena não privilegia a relação do figurino com o corpo, mas o uso metafórico, recaindo na assinalação. E uma correlação com as técnicas e domínios de si de São Francisco, e mais tarde as heranças simbólicas deixadas para seus seguidores talvez esclareçam o que pretendo sublinhar.

As aflições do corpo-Francisco originadas, sobretudo, pelos longos jejuns são situações de corpo em risco. Francisco utilizava-se das simbologias cristãs, a exemplo do Tau e do cordão, mas seu corpo padecia, em busca da ascese. Séculos depois, os Irmãos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis partem das simbologias como uma possível norma de conduta para também alcançar a ascese. O manual desta ordem, de 1934, é explicativo:

⁵⁵ In: DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 116.

Vestição e hábito

3. Os irmãos da ordem devem trazer sempre consigo o pequeno escapulário e o cordão; quando não, privam-se dos favores e direitos inerentes a este uso.

Qual o hábito da Ordem Terceira?

1º O escapulário ou veste dos ombros, maior que o escapulário comum, deve ser de lã parda, castanha ou cinzenta, podendo as duas partes do mesmo ser ligadas por qualquer cordão. Deve ser usado à maneira de veste, caindo dos ombros, uma parte sobre o peito e a outra sobre as costas, e não apenas no bolso.

Para os terceiros que também são da irmandade do Carmo, não basta um só e mesmo escapulário.

2º O cordão, que pode ser de linho, cânhamo, lã ou algodão, cinge-se em torno da cintura. É uso ter três nós em honra à ss. Trindade, ou cinco, em memória das cinco chagas do Salvador.

O escapulário e o cordão podem ser usados sob as roupas.

Que significa o cordão da ordem?

Não tendo nenhum fim usual, representa a loucura da cruz de Cristo, tão bem compreendida por Francisco. “Somos todos loucos por amor de Cristo” (1 Cr 4, 10).

1º “Cingi vossos rins” (Lc 12, 35) aconselhou o Salvador, lembrando-nos que, como os israelitas no Egito, que comiam o cordeiro, de pé, com o bastão nas mãos e o cordão na cinta, assim devemos estar prontos para marchar e correr no caminho da virtude, que nos conduz até à terra da promessa;

2º Segundo São Gregório, o cingir dos rins significa atar os intestinos menos dignos da natureza e das paixões do coração, por meio da mortificação e abnegação, a fim de que não se soltem como animais ferozes a ferir a alma com a sua mordedura;

3º Tomando o cordão da ordem, deve todo o terceiro repetir com São Paulo: “Sou prisioneiro do Senhor” (Ef 4, 1), o que iguala a querer submeter-se à Deus, à sua vontade, às suas leis, à sua providência, com inquebrantável fidelidade;

4º o cordão lembra, de modo particular, a corda com que os algozes ataram o divino Salvador como o último dos criminosos e o arrastaram à casa do juiz e, depois, à morte. Só à morte de Cristo devemos a nossa salvação e o não ouvirmos, um dia, as palavras da condenação: “Atai-os de pés e mãos e lançai-os nas trevas exteriores” (Mt 22, 13). Por isso, convém recordarmo-nos sempre do vínculo que nos une a Jesus Cristo.

O terceiro que usar o cordão da ordem com essa intenção, poderá, um dia, quando a morte lhe romper os grilhões terrenos, exclamar com o salmista: “Os laços se cortaram e estamos salvos”⁵⁶.

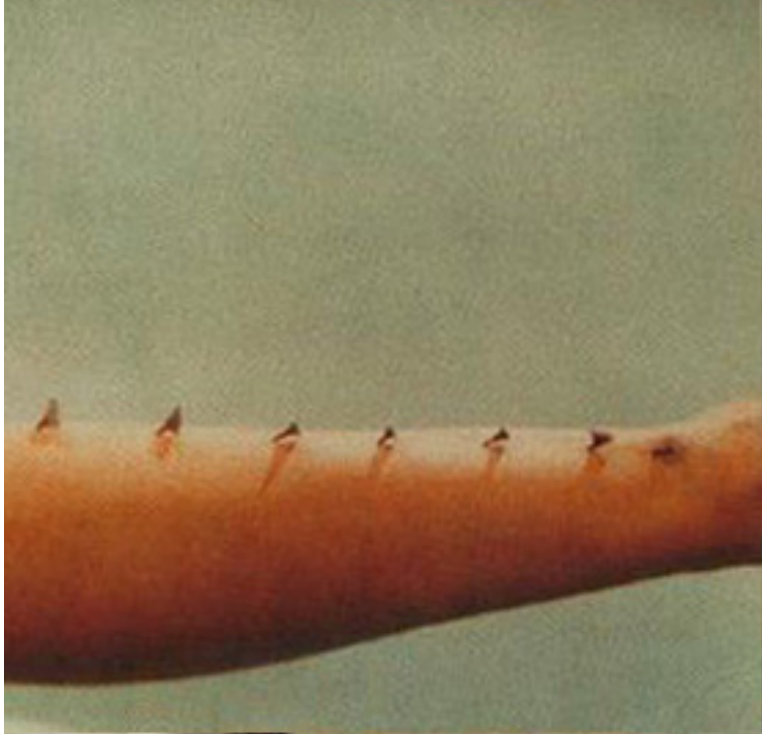
Ou seja, o estímulo é simbólico e se dá como assinalação, como metáfora e como lembrança e repetição, permanecendo num plano mental. Já a proposta de Artaud parece mesclar: treinamento do corpo em risco e as matérias como assinalação.

Perniola traz polêmica quando diz não concordar que o pensamento ocidental seja caracterizado pelo dualismo entre corpo e alma: corpo e alma se parecem demasiado para constituir de fato uma oposição. Aqueles que defendem, hoje, os direitos do corpo, sempre o imaginam como algo vivo e animado, como um espírito que se pode ver e tocar, provar e saborear, lambear e chupar, não como uma coisa que sente⁵⁷. Então, parece que de certa forma

⁵⁶ SCHLENGER, Frei Osvaldo (Org). *Manual da Ordem Terceira de S. Francisco de Assiz*. Petrópolis: Vozes, 1934, p. 39-44.

⁵⁷ PERNIOLA, *ibidem*, p. 61.





o dualismo entre alma/matéria permanece, mas como transferência para um dos pólos, sem que se mude o entendimento, sem que se mudem as bases de subjetivação.

Ao colocar lado a lado as experiências ascéticas e as artísticas, penso nas palavras que se seguem no texto de Perniola:

O sensualismo espiritual dos atuais partidários da corporeidade não é diferente das palpitações devotas das almas piedosas: tantos uns como outros ignoram a experiência da coisa, da roupa, do corpo como vestuário. Um animal não sente de modo muito diverso de um anjo. A lascívia de um animal no cio, o fervor desejante de um devoto, o gosto refinado de um esteta se parecem todos no fato de estarem do lado da experiência vivida, não da parte da coisa senciente⁵⁸.

A procura por uma coisa *senciente*, de Perniola, que inclui pensar no corpo coisificado, inorgânico, toca as pretensões desta pesquisa quando se denota a junção das matérias do corpo e do figurino como princípios de um possível domínio de si. O figurino que penetra o corpo, que o invade, pondo-o no limite até do biológico pode funcionar num processo de criação como dispositivo alterador da consciência, quem sabe da subjetividade. Pondo o corpo em risco, o figurino também estremece as hierarquias. E se Perniola conclui: *A verdadeira oposição não é entre o corpo e alma, mas sim entre vida e roupa⁵⁹*, o figurino-penetrante tenta dissolver estas fronteiras.

Nietzsche já pensava a subjetividade como uma construção social, passível de ser mudada. Com as investidas dos *bodmods*, com suas bricolagens referenciais novos procedimentos afetam a construção da subjetividade, e os modos de domínio de si também encontram caminhos renovados, talvez não por eliminatória, mas por somatória.

2.6 O rosto de cera de Olímpia

Publicado pela primeira vez em 1964, o livro *Os meios de comunicação como extensão do homem*, de Marshall McLuhan, significou um passo adiantado na compreensão de que o corpo humano é híbrido e suas percepções se mediam pelas diferentes matérias que o cobrem, que o vestem, que o circundam. O tratado dedicado ao vestuário já mostra a roupa

⁵⁸ PERNIOLA, *ibidem*, p. 61.

⁵⁹ PERNIOLA, *ibidem*, p. 61.

como um *mecanismo de controle térmico e como meio de definição do ser social*⁶⁰, já que é extensão da pele e a camada mais próxima do corpo.

Um dado exemplar apontado por McLuhan, neste item, prenuncia as futuras pesquisas ligadas à subjetividade do ciborgue. O autor esclarece que boa parte de nossa audição se faz através da própria pele. Logo, durante os longos séculos de corpos cobertos por pesados tecidos (no Ocidente) houve perda da audição e uma readequação dos sentidos, assim como houve readequação dos sentidos com o advento da energia elétrica, pois a epiderme passa a assumir outras funções, livre das grandes camadas dos pesados tecidos.

Ao prefaciá-lo livro *Antropologia do ciborgue*, como apresentação do *Manifesto ciborgue*, de Donna Haraway, Tomaz Tadeu da Silva parte do entendimento de que *não existe nada mais que seja simplesmente “puro” em qualquer dos lados da linha de “divisão”*⁶¹, havendo um *promíscuo acoplamento* entre o humano e a máquina, portanto, entre ciência e política, entre tecnologia e sociedade, entre natureza e cultura. Os estudos de McLuhan são consolidados e consumados, sem chance de retorno e sem direito à nostalgia.

Se os meios tecnológicos sempre influenciaram na subjetividade, as mudanças atuais se dão no plano de uma intrusão mais contundente, mais efetiva, levando à pergunta, e já à constatação: *quando aquilo que é supostamente animado se vê profunda e radicalmente afetado, é hora de perguntar: qual é mesmo a natureza daquilo que anima o inanimado? É no confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais que a “humanidade” de nossa subjetividade se vê colocada em questão*⁶². Mas a dúvida já tinha sido posta, em ficção, por E. T. A. Hoffmann, em 1817, com a personagem Olímpia, a boneca articulada.

Na novela *O homem da areia*, Natanael se apaixona inadvertidamente pela boneca rígida, com o olhar *despido de calor e toda acuidade*, com andar *estranhamente cadenciado*, de gestos e canto com *ritmo odiosamente regular e sem alma como os de uma caixa de música*⁶³. Mas Natanael acredita que *só às sensibilidades poéticas se revela tal organização!* E apenas a ele foi dado perceber o olhar amoroso de Olímpia. Sua pouca fala (Ah, ah, ah e Boa noite!) seriam como *hieróglifos de um mundo interior, onde reinam o amor e o conhecimento sublime da vida espiritual, contemplando a eternidade*⁶⁴.

⁶⁰ MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 140.

⁶¹ SILVA, Tomaz Tadeu. (Org). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 13.

⁶² SILVA, *ibidem*, p. 12.

⁶³ Descrição feita por um dos amigos do personagem Natanael, tentando preveni-lo de seu equívoco. Cf. HOFFMAN, E. T. A. *O homem da areia*. Trad. Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 66.

⁶⁴ HOFFMANN, *ibidem*, p. 67.

Depois de revelada a farsa, e todos tendo conhecimento dos procedimentos inescrupulosos do criador de Olímpia – Spalanzani – reuniam-se para recordar dos fatos que denunciavam a fraude: *parecia suspeito que Olímpia, segundo palavras de um dos elegantes tomadores de chá, espirrasse mais vezes do que bocejava? Quando ela espirrava, dizia esse elegante, era a mola do mecanismo escondido que dava corda a ela mesma, rangendo.* No entanto, a boneca inanimada causaria confrontos entre as naturezas:

Essa história de autômato ficou gravada neles, produzindo, em seguida, terrível desconfiança em relação à figuras humanas em geral. Para ficar bem seguros de que não amavam uma boneca de madeira, alguns namorados exigiam que sua bem-amada não cantasse no compasso e nem dançasse ritmadamente, que ao ouvir uma leitura, bordasse ou tricotasse ou brincasse com seu gatinho, etc. Mas sobretudo, não se contentasse apenas em ouvir, que falasse algumas vezes e suas palavras fizessem supor fosse capaz de pensar e sentir⁶⁵.

Olímpia põe-se como referência do humano e do inumano. Estaca-se ali, no limite, para fazer observar os dois lados da linha demarcatória, e o que se sublinha é tudo quanto se possa naturalizar. Se à boneca robótica falta “alma”, às moças exige-se comprovações, quase como regras determinantes que possam distinguir o ser do não ser.

O rosto de cera de Olímpia: condenação. Outra história vem à memória, pela combinação malsucedida de matérias: as asas de cera de Ícaro, sua condenação. Olímpia e Ícaro são simbologias da simulação desmedida, de um lado e de outro da natureza. Vence a natureza. Vence os limites. Mas isso já é ficção.

Longe da ficção, as barreiras se dissipam, vence a junção. Como expresso por Haraway, as *confortáveis hierarquias* cedem vez às *novas e assustadoras redes*, que a autora chama de *informática da dominação*. Retiro alguns itens do quadro apresentado por Haraway como transição da sociedade industrial, orgânica, para um sistema polimorfo, informacional:

<i>Representação</i>	<i>Simulação</i>
<i>Romance burguês, realismo</i>	<i>Ficção científica, pós-modernismo</i>
<i>Organismo</i>	<i>Componente biótico</i>
<i>Profundidade, integridade</i>	<i>Superfície, fronteira</i>
<i>Biologia como clínica</i>	<i>Biologia como inscrição</i>
<i>Higiene</i>	<i>Administração do estresse</i>

⁶⁵ HOFFMANN, *ibidem*, p. 74-5.

<i>Natureza/Cultura</i>	<i>Campos de diferença</i>
<i>Sexo</i>	<i>Engenharia genética</i>
<i>Mente</i>	<i>Inteligência artificial</i>
<i>Patriarcado capitalista branco</i>	<i>Informática da dominação</i> ⁶⁶

Por conseqüência destas mudanças, a tecnologia não pode ser mais entendida como exterior ao corpo, como mediadora, e sim como parte do corpo, criando o que Bernard Andrieu⁶⁷ denomina de design biosubjetivo da matéria. Ou seja, há uma redefinição da natureza pela ação sobre a matéria primeira, e com isso a encarnação do sujeito nesta matéria combinada.

Os estudos de Andrieu se voltam para as questões genéticas. Segundo o autor, os corpos se utilizam da biosubjetividade não mais para se reproduzir, mas para produzir, e produzir espécies de indivíduos inéditos na natureza, gerando uma nova hermenêutica do corpo. Mantém-se viva, deste modo, a dialética: identidade/mutabilidade⁶⁸.

A principal característica dos adeptos da *bodmods*, a transitoriedade, parece afetar as antigas noções da anatomia. A identidade torna-se algo instável e a anatomia, como coloca David Le Breton, não é mais um destino, senão um acessório da presença. O corpo se torna uma *representação provisória, um lugar ideal da encarnação para efeito especial*⁶⁹, alterando o dualismo alma/matéria.

Para Le Breton *o corpo não é mais somente a assinatura de uma identidade intangível, a encarnação irredutível do sujeito, seu ser-no-mundo, mas uma construção, uma instância de canais, um terminal, um objeto transitório e manipulável suscetível de grande emparelhamento*⁷⁰. E com as novas noções de corpo, a construção da subjetividade também se torna transitória, complexa e de referências múltiplas, pois ao mudar o corpo o indivíduo utiliza-se de bricolagens de referências, de tradições.

Mas se há um consenso de que as mudanças efetivam novos rumos para o estudo das subjetividades, o plano de Haraway é ousado, e se constitui na construção de um mito político, cuja base é a ironia. Segundo a autora, a ironia não se põe no extremo, e sim *nas contra-*

⁶⁶ HARAWAY in SILVA, *ibidem*, p. 65-6.

⁶⁷ ANDRIEU, Bernard. "Une peau de cyborg". In: [HTTP://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/doc.pdf/peau-cyborg.pdf](http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/doc.pdf/peau-cyborg.pdf), p. 07. Acesso em 23/04/2008.

⁶⁸ ANDRIEU, Bernard. "La représentation du corps, inventrice de normes biosubjectives". In: [HTTP://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/doc.pdf/normesbiosubjectives.pdf](http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/doc.pdf/normesbiosubjectives.pdf), p. 05. Acesso em 23/04/2008.

⁶⁹ LE BRETON, David. "L'identité à fleur de peau: tatouages, percings, etc). In: <http://www.body-art.net/v6.0/Kortext/DLBtxt2fr.html>, p. 01. Acesso em 10/03/2007. Confirma também, neste mesmo site os textos "Obsolescence contemporaine du corps" e "Lukas Zpira ou le hacker corporel".

⁷⁰ LE BRETON, *ibidem*, 2007, p. 01.

dições que não se resolvem – ainda que dialeticamente. Por se colocar no lugar das condições gera uma tensão ao manter juntas coisas incompatíveis, necessárias e verdadeiras. A imagem do ciborgue é a imagem da ironia, da blasfêmia.

O ciborgue, criatura simultaneamente animal e máquina, põe fim à história da narrativa edipiana, pois rompe com as narrativas dirigidas ao “estado original”, desprendendo-se do *fascínio por uma totalidade orgânica*. Tal desprendimento, para Haraway, faz reavaliar dois mitos advindos da psicanálise e do marxismo: desenvolvimento individual e história. A partir desta base, a natureza e a cultura são reestruturadas, e *uma não pode ser mais objeto de apropriação ou incorporação pela outra*, derrubando as dominações hierárquicas.

Haraway aponta três quebras de fronteiras cruciais postas pelo ciborgue: a fronteira entre o humano e o animal; entre o animal-humano (organismo) e máquina; e a fronteira entre o físico e o não-físico. Estas quebras, por sua vez, balançam as bases, antes sólidas, de nomeações universais tais como gênero, raça e classe social, ao indicarem que tudo é construção, e passível de mudanças. Por isso, estes “lugares” não podem ser entendidos como estáveis e nem mesmo um ponto de ligação, um traço em comum. A autora exemplifica dizendo que *não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente una as mulheres*⁷¹. Todas as fronteiras, de um modo ou de outro, servem como matriz de dominações.

Vendo no ciborgue a imagem da criatura de um mundo pós-gênero, Haraway argumenta sobre a necessidade de se assumir a responsabilidade das relações sociais da ciência e tecnologia, significando recusar *uma metafísica anti-ciência* para *abraçar a habilidosa tarefa de reconstruir as fronteiras da vida cotidiana, em conexão parcial com os outros, em comunicação com todas as nossas partes*⁷². A antropologia ciborguiana é a aceitação de um mundo monstruoso, combinação de diferentes naturezas e, sobretudo, de corpos incompletos e em conexões.

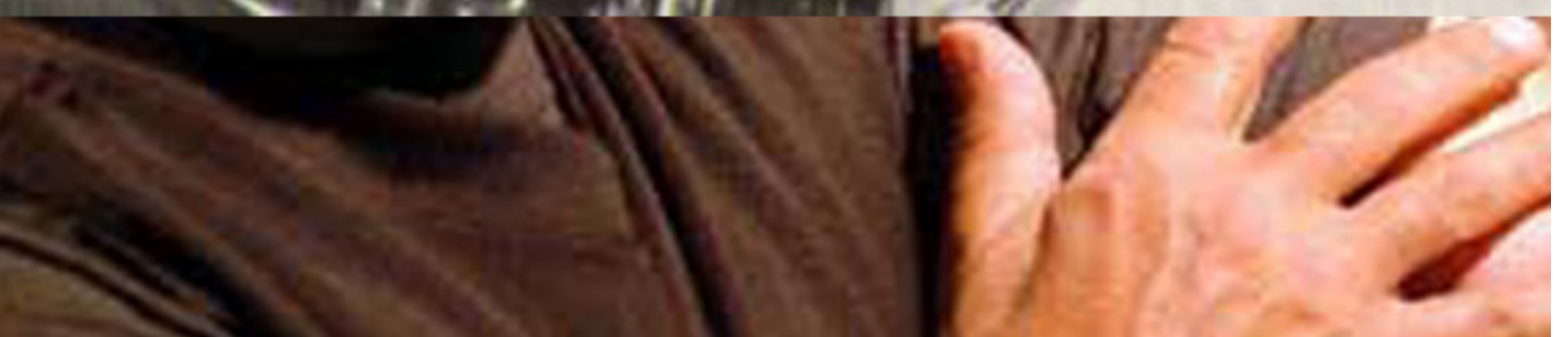
2.7 Prometeu 2.0

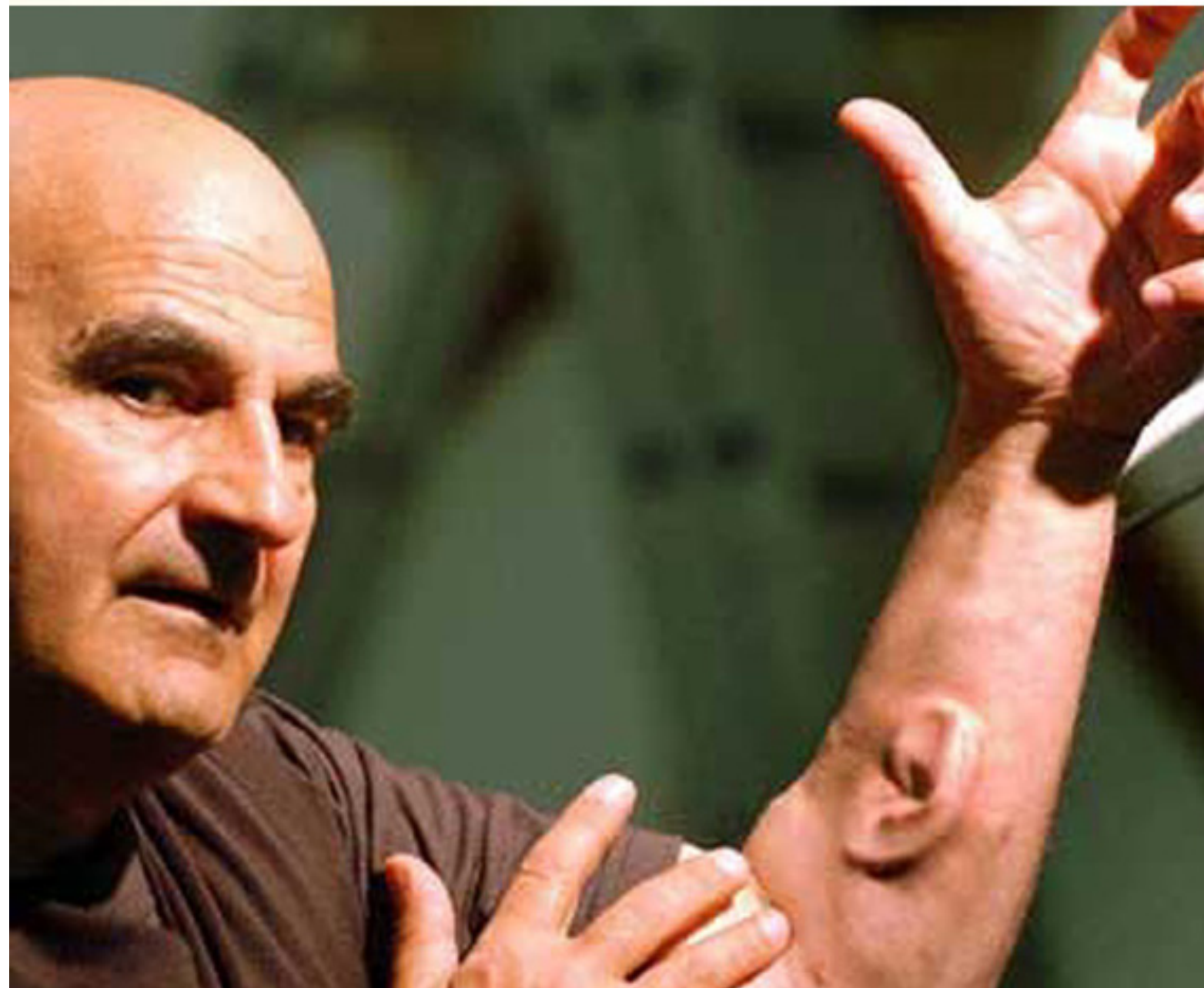
O conceito de *taylorismo*, advindo de Frederick Wislow Taylor (1856-1915), estruturou procedimentos na área de administração e economia, visando impedir o desperdício de

⁷¹ HARAWAY, *ibidem*, p. 52.

⁷² HARAWAY, *ibidem*, p. 108.

EVOLUTION





tempo e de energia no trabalho, por meio da adoção de práticas padrões baseadas em métodos científicos. Por consequência, o desconhecimento da totalidade do ofício por parte dos trabalhadores, marcou uma nova problemática para as gerações seguintes: a sistematização do comportamento humano no trabalho causando uma aproximação com o estado maquinal⁷³.

Aderido aos discursos de vários artistas no início do século XX, o tema *taylorismo* desencadeou estratégias diferentes no tangente à concepção das cenas e da compreensão do corpo. Oskar Schlemmer, um dos encenadores mais dedicados à relação do ser humano com seu meio tecnológico, não se furta a perceber os danos irreparáveis da mecanização, nem mesmo os lamenta, apenas busca proveitos. Seu “Balé Triádico” serve como exemplar desta postura, quando aborda a mecanização e a fragmentação do corpo.

Sheila Leirner comenta que *além de orientar seus estudantes no sentido de imitar “o puro movimento do corpo” das marionetes – puro porque mecânico –, Schlemmer os incentivava a desenvolver um sentido de cinestesia (de percepção dos movimentos musculares). O objetivo era modificar as configurações dinâmicas por meio de seus movimentos internos*⁷⁴. Para assegurar a percepção e modificação dos movimentos, o figurino consta, em sua prática, como dispositivo fundamental, uma vez que obriga o corpo a adaptar-se às suas formas geométricas. Impondo-se ao movimento, o figurino reconfigura a imagem externa do corpo, mas, principalmente, exige reconfigurações internas.

Longe da idéia de homem-máquina de Descartes, na qual a mente é controlada por um homúnculo que monitora e manipula os comandos das ações físicas e mentais, nos procedimentos de Schlemmer desaparece a dicotomia mente/corpo. O que permanece, conforme assinalado anteriormente, é a intenção de diferenciação do humano e da máquina, prezando pela hierarquia.

Marcel.li Antunez, artista catalão, inicia uma série de conferências mecatrônicas a partir da década de 1990, enfrentando este mesmo debate. Tanto quanto Schlemmer, Antunez ocupa-se com a relação do corpo com os meios tecnológicos. Mas a lacuna de tempo entre suas proposições evidencia as transformações radicais que influenciaram os modos de conceber a cena. A performance mecatrônica interativa *Epizoo* (1994), de Antunez, dispõe de um robô corporal em forma de exoesqueleto pneumático que permite ao espectador, utilizando-se do mouse, controlar movimentos do corpo do performer.

⁷³ Cf. SILVA, Benedicto. *Taylor e Fayol*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1974.

⁷⁴ LEIRNER, Sheila. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 261.

Em pé sobre uma plataforma circular, Antunez sustém ao corpo a ortopedia robótica, acoplada por moldes metálicos, cinto e capacete, possibilitando que o público movimente seu nariz, nádegas, tórax, boca e orelhas. *Epizoo*, abre frente às noções de autonomia do espectador e nova compreensão de interatividade. O agir simultâneo (performer/público) amplia-se para um interatuar, fazendo marcar dois aspectos. Primeiramente, tendo autonomia para controlar os movimentos do corpo-atuante, o espectador passa a dirigir a cena, revezando-se entre os postos de diretor e ator-manipulador; depois, há expansão da idéia de autonomia, já que o espectador tem poder de movimentar o corpo-atuante, e não somente isso, mas com o auxílio do computador se relaciona diretamente com o sistema nervoso do atuante. Assim, o corpo-atuante se põe em estado de perda do controle de si. A intrusão por parte do espectador, dessacraliza o corpo, para mantê-lo em aberto, pondo em dúvida sua individualidade, reforçando sua permeabilidade. O figurino-invólucro de Antunez, o dreskeleton, é um invólucro vazado e penetrante.

Mais radical, o artista australiano Sterlac aborda a maquinização humana implantando em seu corpo o terceiro braço, conectando-o à internet, e deste modo, podendo ser comandado pelos internautas. A terceira orelha implantada em seu braço como exploração das arquiteturas anatômicas alternativas, também é parte do projeto de redesenho do corpo humano. Para concluir esse processo, o artista pretende inserir, na orelha implantada, um microfone ligado a um transmissor *wireless* possibilitando que qualquer pessoa que se conecte à internet possa ouvir o mesmo que sua orelha ouve.

No artigo “Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota”, Stelarc defende que o *corpo precisa ser reposicionado, do reino psíquico, do biológico para a ciberzona da interface e da extensão – dos limites genéticos para a intrusão eletrônica*⁷⁵. A antiga dicotomia alma(mente)/corpo cede lugar à divisão corpo/espécie, em função da re-projeção das formas e funções do corpo. A mudança imediatamente perceptível é a substituição das funções legadas à pele. Outrora contorno demarcatório da identidade, a pele não mais cumpre papel de separadora do *espaço público e o aparelho fisiológico*, já que em muitas ocasiões é ela, a pele, o figurino de um órgão artificial.

A interatividade proposta com a terceira orelha de Stelarc amplia o sentido buscado por Antunez de dar uma incumbência ao público que só é possível mediante os meios tecnológicos atuais. De espectador à ordenador da ação do corpo, de manipulador à experienciador, a transformação se dá em termos de co-participação e de conexão.

⁷⁵ STELARC. In: DOMINGUES, Diana (Org). *A arte no século XX: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 52.

Em outra conferência mecatrônica, *Transpermia* (2003), Antunez utiliza-se de vários procedimentos para atingir seu plano redentor. Composta por um cenário de estação espacial, como metáfora, a proposição desenvolve-se com ações híbridas, alternando-se em performance, concerto e conferência. O artista veste seu dreskeleton e com ela *samplea* sua voz, ativa e modula os sons e controla o filme projetado na tela. No último módulo, *Transpermia*, a ação adquire tónus de conferência, na qual suas intenções são explicitadas:

1. *Interface, novos dispositivos para intervir e perceber o mundo;*
2. *Robôs, as máquinas como metáfora da vida;*
3. *Identidades efêmeras, estados transitórios de personalidade, como marco de novas experiências e como conhecimento e*
4. *Novas formas de criação, modelos de atividade na utopia transpérmica*⁷⁶.

Atualizando a idéia dos meios de comunicação como extensão do humano, Antunez cria estes dispositivos visando o jogo entre identidade/mutabilidade para chegar no “trans”, o estado além, o estado de intensidade. No entanto, a idéia de metáfora da vida já não se sustenta, senão pelo desejo de utopia. Usufruindo dos aparatos tecnológicos seu corpo não representa, vive. O espectador não assiste, comanda. Sendo experiência dérmica, a única possibilidade de metáfora se dá pelo sonho de construção de narrativa utópica, descolada da realidade, e não na experiência em si. Antunez parece manter o sonho de Ícaro, mas suas asas não são de cera, e a natureza já não se opõe tão duramente, ela mesma modificada.

A construção de uma narrativa utópica também consta numa outra proposição/demonstração de Händeler. Por ocasião da exposição do projeto desta pesquisa, o performer construiu uma variação da proposição *A pele lembra: com diversas partes corpo cobertas pelos pregadores de roupa, Händeler me pede que coloque pregadores em suas costas. Sigo, com os pregadores, o desenho de sua coluna. Passo entre os pregadores e sua pele uma corda fina, e a movimento obrigando o corpo-Händeler a se mover segundo meus comandos. Em seguida, Händeler coloca um pregador de roupa em meu pescoço e também passa uma das pontas da corda, comandando meus movimentos. Coloco outro pregador, agora em uma de suas pernas. Estamos interligados e dependentes da movimentação um do outro. Informo as instruções de uso dos pregadores aos ouvintes/participantes: se a corda for presa na parte superior do pregador seu deslizamento fica impedido e não há como estendê-la; caso se pretenda deixá-la maior, usa-se o vão existente no pregador. Convido uma*

⁷⁶ Disponível em: http://www.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki-read_article.php?articleid=5 acesso em 24 de janeiro de 2007.

das participantes a tomar parte na proposição. Tempos depois, há um emaranhado de linhas, pois os diversos participantes estão conectados um ao outro, e dependem da movimentação dos outros para evitar uma dor maior no corpo, além da já sentida pelo aperto dos pregadores. Os participantes, por momentos, são um único corpo formado por pregadores, e como partes deste corpo são fundamentais na sua construção.

A simplicidade da tecnologia utilizada na proposição de Händeler transita entre a metáfora e a experiência *transpérmica* de Antunez. Metáfora da rede informática em função de sua precariedade não alcançar os níveis possíveis aos meios tecnológicos mais avançados. No entanto, a experiência corporal encontra pontos de semelhança por se tratar de uma relação com as camadas interiores dos corpos-participantes e da interdependência gerada.

Distante das metáforas, a noção de corpo obsoleto de Stelarc é já um aceno de “adeus ao corpo”. O aceno acompanha sua pergunta: a forma biológica é adequada para a *quantidade, complexidade e qualidade de informações que acumulou?* E sua resposta vem em seguida: *Considerar o corpo obsoleto em forma e função pode ser o auge da tolice tecnológica, mas mesmo assim ele pode ser o maior das realizações humanas.* E uma ponta de nostalgia em sua fala surpreende: *O corpo é obsoleto. Estamos no fim da filosofia e da fisiologia humana. O pensamento humano recua para dentro do passado humano*⁷⁷.

An sit? Quid sit? Quale sit? Se uma coisa existe, qual é a sua natureza e qual é a sua qualidade? Nubladas as fronteiras, resta a beleza poética do desejo de ultrapassar os limites. A matéria saiu da inércia, ou nunca nela esteve. Mas quem sabe ainda o espírito seja uma coisa e o corpo outra.

Em *Adeus ao corpo*, Le Breton inicia dizendo que *o corpo é visto por alguns entusiastas como um vestígio indigno fadado a desaparecer em breve*⁷⁸. Para apoiar suas reflexões, o autor reporta-se ao livro *Neuromancer*, de William Gibson, no qual aparece pela primeira vez o termo ciberespaço, e no qual o indício de que o corpo passaria a ser um vestígio no espaço consolida-se como trama norteadora.

Na apresentação do protagonista do romance, Gibson descreve:

Case tinha vinte e quatro anos. Aos vinte e dois era um cowboy. Cowboy fora-da-lei, um dos melhores no Sprawl. Ele havia sido treinado pelos melhores, McCoy Pauley e Bobby Quine, lendas do negócio. Na época, operava num barato quase permanente de adrenalina, subproduto da juventude e da proficiência, conectado num deck de ciberespaço cus-

⁷⁷ STELARC, *ibidem*, p. 54.

⁷⁸ LE BRETON, David. “Adeus ao copo” Trad. Paulo Neves. In: NOVAES, Adauto. *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 123.

*tomizado que projetava sua consciência desincorporada na alucinação consensual que era a matrix*⁷⁹.

O personagem fora-da-lei, ladrão contratado por outros ricos ladrões, rouba os seus. A pena poderia ter sido a morte, mas seus carrascos preferem danificar seu sistema nervoso com uma *micotoxina russa dos tempos de guerra*. E digna dos tempos de guerra, a tortura é intensa:

Amarrado a uma cama de hotel em Memphis, seu talento queimando micron a micron, alucinou por trinta horas.

O estrago foi minucioso, sutil e profundamente eficiente.

*Para Case, que vivia até então na exultação sem corpo do ciberespaço, foi a Queda. Nos bares que freqüentara no seu tempo de cowboy fodão, a postura da elite envolvia um certo desprezo suave pela carne. O corpo era carne. Case caiu na prisão da própria carne*⁸⁰.

Neuromancer, romance de ficção, escrito em 1984, poderia ser um romance realista do século XXI. Le Breton confronta esse romance com diversos casos de internautas que se conectam à outros (as) nos mais variados tipos de relação, sem priorizar identidade e sexualidade, já que estas podem ser ocultadas, modificadas, e o corpo não se impõe nas suas imperfeições físicas, nas suas deficiências, nos seus estigmas, nas suas estratificações.

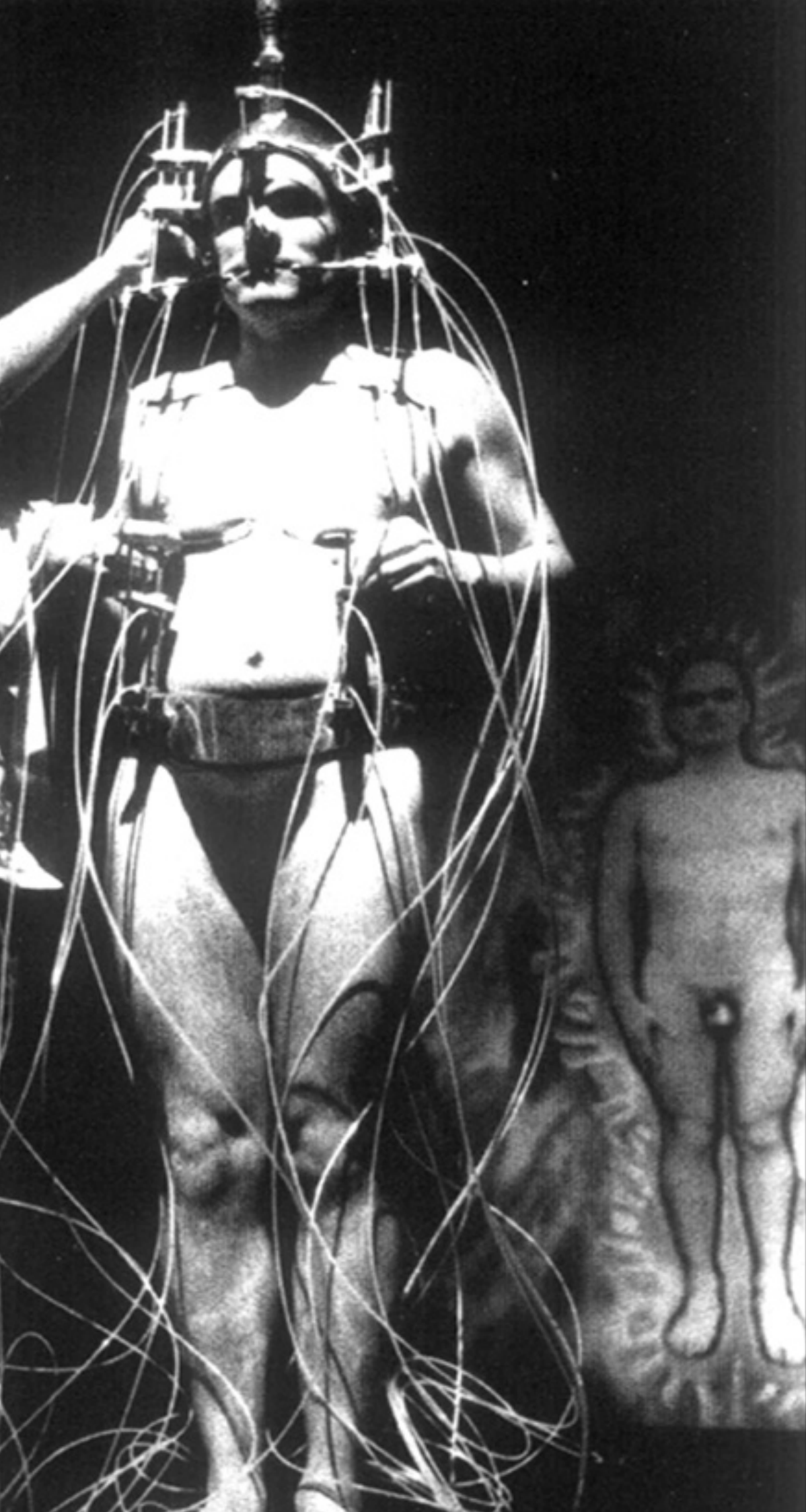
Le Breton cita os estudos de Moravec sobre o desenvolvimento da máquina como salvação da humanidade. A dissociação do corpo e do espírito, vista em Descartes, é retomada, na literalidade, para transferir o espírito humano para a máquina, tornando o corpo apenas a máquina indiferente que contém o espírito.

O percurso necessário para os argumentos da tese que o figurino-penetrante mantém uma relação íntima com o corpo-atuante, desprendendo-se da representação dos fantasmas do corpo-outrem, talvez devessem se conter nas primeiras considerações deste capítulo, antes de adentrar as problemáticas da volta à dicotomia corpo/espírito.

No entanto, a favor da tese, as transições rápidas que se nos apresentam são, também, sintomas de uma urgência na digestão, por parte das artes cênicas, das etapas alcançadas no cotidiano. O figurino-penetrante surge como uma transição ainda por se fazer, ainda em estágio inicial.

⁷⁹ GIBSON, Willian. *Neuromancer* 25. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2008, p. 18.

⁸⁰ GIBSON, *ibidem*, p. 18.





O processo de montagem de *Homem Piano*, da Cia Senhas de Teatro, sob direção de Sueli Araújo, contempla aspectos desta discussão. A inspiração vem da história real de um homem sem memórias, cujo único resquício de sua existência anterior se dá quando, ao sentar-se a um piano, executa corretamente duas músicas (um clássico da música erudita e um clássico do rock popular). Para o recolhimento de materiais de trabalho, a companhia opta por um processo interativo, em formato de performance, que é levada a sete pontos públicos da cidade de Curitiba. Um linóleo branco, quadrado, é estendido em meio à passagem dos transeuntes. Sobre ele, o performer Luiz Bertazzo, vestido por um terno preto e fones de ouvido, permanece imóvel. Este fone faz conexão com o microfone disposto na outra extremidade do quadrado. Ao lado do microfone, uma placa: homem sem memória/ aceita memórias alheias/ colabore. Acoplado ao microfone, envelopes para serem manuseados pelos participantes, trazem as instruções de uso: Conte a história da sua cicatriz. O que é difícil de esquecer? O que você gosta de lembrar? Conte uma lembrança constrangedora. O que dói lembrar? Os passantes podem fazer suas doações, falando ao microfone, ao tempo em que usam também um fone de ouvido para ouvir sua própria voz. Ali, no meio da rua, Bertazzo, de costas, conecta-se com desconhecidos, sem ver seus semblantes, e permanece silencioso, impassível.

No plano da imagem, visto de longe, dois corpos estão ligados por equipamentos tecnológicos. No entanto, no ato da performance, Bertazzo serve como depositário, e na participação dos confidentes há um complexar da exteriorização/interiorização. Num primeiro momento, seus pensamentos materializados nas vozes chegam ao depositário. Mas ao mesmo tempo, retornam no seu próprio fone, como coisa externa, recebida de si mesmo, e já posterior ao próprio pensamento.

Subseqüente, o recolhimento das vozes em receptáculos também tecnológicos, para estudo do performer, denuncia aproximação com a idéia de dissociação do corpo posta por Le Breton. Nos receptáculos, as vozes livres dos seus corpos, podem ser vestígio ou apagamento completo. Os corpos-ausentes e anônimos, são, agora, dispensáveis. Porém, as vozes ouvidas por Bertazzo misturam-se aos seus pensamentos, como partes suas, e são levadas para um trabalho corporal paralelo.

Do aceno de adeus ao corpo, ao corpo-instalação de Bertazzo, a Cia Senhas oportuniza uma passagem pelas diferentes concepções de corpo em convivência na atualidade. A recepção de memórias se dá no plano da metáfora, aludindo a um chip no cérebro de Bertazzo. No entanto, a metáfora perde forças no momento em que o performer ocupa-se delas, já pertencentes ao seu imaginário, como estímulo para a construção do corpo artístico. De

qualquer modo, o corpo-Bertazzo experencia uma espécie de relação do ciberespaço, no qual o corpo-outrem nada mais é do que uma voz microfonada.

2.8 Um anfíbio

Cuernavacas, México, 1960. *Cedi ao prazer da mesma maneira que os místicos fizeram por séculos, quando olhavam pelas cortinas e descobriam que este mundo – tão obviamente real – era na verdade um pequeno palco construído pela mente. Havia um mundo de possibilidades lá fora (lá dentro?), outras realidades, uma série infinita de programas para outros futuros*⁸¹, relata Timothy Leary (1920/1996), após comer seis cogumelos divinatórios, *teonanacatl* (a carne dos deuses).

Persistente na campanha pela disseminação do uso de drogas psicodélicas – sobretudo o LSD – como benefícios terapêuticos e espirituais, Leary deparou-se com os mais diversificados meios de repressão, o que fez incluir em sua biografia passagens com a Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos, os Panteras Negros⁸², exílio, e a expulsão da Universidade de Harvard, depois de ter promovido uma experiência psicotrópica com uma turma inteira de estudantes de psicologia. Esta empreitada também lhe proporcionou encontros e parcerias com personalidades importantes das diversas áreas do conhecimento humano, entre eles Frank Barron, Aldous Huxley, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Ralph Metzner, William Burroughs e Marshall McLuhan.

Em tempos de transição, a biografia de Leary (1920/1996) ilustra as mudanças e acumulação de fatos desde a contracultura à cultura cibernética. Adotado como tecnoxamã dos Modernos Primitivos, o ex-professor da Harvard, psicólogo, neurocientista, escritor e futurista, é um dos forjadores da psicologia *futique* (combinação de *future* e *antique*). Seu interesse pelo cérebro humano, além de trazer grandes contribuições para os estudos ligados à área científica, fez reavaliar certos padrões de comportamento. De 1960 até a data de sua morte levou às últimas conseqüências seu jargão: “pense por si mesmo e questione a autoridade”.

⁸¹ LEARY, Timothy. *Flasbacks: “surfando no caos”*. Trad. Hélio Melo. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999, p. 41.

⁸² Partido Pantera Negra para Auto-Defesa (Black Panther Party for Self-Defense) Grupo fundado em 1966 por Huey e Bobby Seale, na Califórnia, cujo intuito era proteger os guetos negros dos atos de brutalidade da polícia. Com o tempo, passaram a defender o uso de armas por todo cidadão negro, a isenção do pagamento de impostos, enfim, todas as sanções legadas à chamada “América Branca”.



Em uma das passagens de seu livro “Flashbacks: surfando no caos”, Leary esclarece sobre o alcance do estado alterado de consciência:

Visto que as drogas psicodélicas expõem-nos a níveis diferentes de percepção e experiência, usá-las significa entrar em uma aventura filosófica, obrigando-nos a confrontar a natureza da realidade com os nossos frágeis sistemas subjetivos de crenças. A diferença é a causa do riso, do terror. Nós descobrimos abruptamente que fomos programados todos esses anos, que tudo que aceitamos como sendo realidade é apenas uma construção social⁸³.

Na década de 1980 toma frente aos programas de computação criando softwares de design, em continuidade ao sonho de compreender melhor o funcionamento do cérebro humano e suas vastas possibilidades de criação. No posfácio de “Flashbacks” para descrever o sentimento de pertencer a uma geração, e a uma geração em metamorfose cultural, o autor recorre à palavra anfíbio (do grego *amphí* = duplo e *bios* = vida) e cria duas espécies de cidade, Cyberia e Terrarium: o lado digital da janela da realidade e o mundo material. A convivência com os dois mundos, para o autor, mostra a necessidade sentida pela sua geração de deixar que seus cérebros sejam inundados *com ondas oscilatórias de dados eletrônicos*⁸⁴.

A idéia de se locomover no espaço cibernético é entendida pelo autor como parte da evolução humana, como tantas outras já ocorridas. E como anfíbio, circula pelas duas “cidades”, sem receios, apenas aceitando sua dualidade: *O metabolismo de meu órgão de informações (cérebro) parece ter sofrido uma alteração dramática. Meus olhos tornaram-se duas bocas famintas através das quais pulsos eletrônicos atingem áreas de recepção do cérebro. Minha cabeça parece exigir uma entrada diária de vários bilhões de bytes de informações digitais (à velocidade da luz)*⁸⁵.

O seu *Projeto para Morrer (Design for Dying)*, livro escrito meses antes da sua morte, descreve seus últimos desejos, tornados concretos. Sua cabeça foi retirada do corpo e congelada⁸⁶. As cinzas de seu corpo cremado foram libertadas no espaço pela nave Pegasus, juntamente com as cinzas de Gene Roddenberg, criador de Jornadas nas Estrelas.

Tomo emprestado de Le Breton, em *Adeus ao corpo*, o excerto de Leary sobre a ultrapassada forma do humano:

⁸³ LEARY, *ibidem*, p. 42.

⁸⁴ LEARY, *ibidem*, p. 499.

⁸⁵ LEARY, *ibidem*, p. 499.

⁸⁶ Nas últimas páginas de “Flashbacks”, Leary explica que assinou um contrato com a Alcor Cryonics Foundation em Riverside, Califórnia, para garantir à sua família o direito de deixar sua cabeça congelada, ou num banco de órgãos, isto para o caso de haver possibilidades futuras de reanimação ou transplante de cérebro.

*Num futuro próximo, o homem tal como o conhecemos hoje, essa criatura perecível, não será mais que uma simples curiosidade histórica, uma relíquia, um ridículo ponto perdido em meio a uma inimaginável diversidade de formas. Se tiverem vontade, indivíduos ou grupos de aventureiros poderão reconstruir essa prisão de carne e de sangue, o que, em atenção a eles, a ciência fará com prazer*⁸⁷.

Então, os Homens-Pianos já não sofrerão com suas perdas de memórias. Apenas se completarão nas redes, recebendo as doações. Mas quando Leary desejou que sua cabeça fosse congelada, levou em consideração a possibilidade de que num futuro próximo as memórias pessoais fossem preservadas, recuperadas e reconstruídas em arquivos eletrônicos.

No seu ensaio, Le Breton conclui que *o fim do corpo é um discurso religioso que crê no advento do Reino dos Céus. No mundo gnóstico do ódio ao corpo que é antecipado pela cultura virtual, o paraíso é necessariamente um mundo sem corpo, equipado de chips eletrônicos e de modificações genéticas ou morfológicas*⁸⁸. Enquanto isso, Stelarc perfura sua carne com ganchos, quase como um estigmata dos tempos de outrora.

Quanto ao figurino, as últimas palavras pertencem à Leary. A Futique Inc, grupo de ensino e diversões eletrônicas, fundada em 1983 implantou seis programas destinados à capacitação da digitalização do pensamento/imagens. O quinto programa criado, o *Screen Play e Cyberwear*, de 1989, é a concretização do trajes computadorizados: *A idéia básica é criar realidades do outro lado da tela, não como um teclado, joystick ou mouse. O usuário veste um computador. Coloca uma ciber-luva, um ciber-óculos, um ciber-boné e uma ciber-roupa. Um ciber-calção! Essa tecnologia mutante capacita o cérebro a migrar o corpo assim como as pernas e pulmões capacitaram os peixes a escaparem do ambiente aquático*⁸⁹.

A diferença entre a proposta de Leary e as propostas de Stelarc, Händeler e Antunez verifica-se na vontade de legitimar as relações através, ou não, do corpo. Diferentemente dos três artistas, Leary nunca colocou o corpo como aporte das conexões entre os seres humanos, e neste sentido, sequer o percebeu como fronteira, como limite de identidade. O autoconhecimento sonhado por Leary pertence ao espiritual, buscando uma ligação tão clara que não é possível limitar o um, ficando apenas os fluxos de pensamentos. Leary, de certo modo, luta em ultrapassar a força corpórea para alcançar o estado límpido de consciência e a matéria lhe parece bem pouco além do inerte.

⁸⁷ LEARY, apud LE BRETON, *ibidem*, 2003, p. 126.

⁸⁸ LE BRETON, *ibidem*, 2003, p. 136.

⁸⁹ LEARY, *ibidem*, p. 509.

UMA EQUIPE DE PESQUISADORES DA UNIVERSIDADE DE LONDRES ANUNCIOU UMA EXPERIÊNCIA BEM-SUCEDIDA PARA OBSERVAR A ATIVIDADE CEREBRAL RELATIVA A TRAÇOS DE MEMÓRIA. TROCANDO EM MIÚDOS, TRATA-SE DE UM SCANNER CAPAZ DE “LER A MENTE”.

NA EXPERIÊNCIA, VOLUNTÁRIOS FORAM CONVIDADOS A RELEMBRAR CENAS DE PEQUENOS FILMES QUE HAVIAM VISTO MOMENTOS ANTES. O SCANNER FOI CAPAZ DE DECODIFICAR ESSES TRAÇOS DE MEMÓRIA E “ADIVINHAR” O PENSAMENTO DOS PARTICIPANTES.

OS PESQUISADORES ADVERTEM QUE A PESQUISA ESTÁ APENAS NO INÍCIO. MAS NÃO É DIFÍCIL IMAGINAR SUAS IMENSAS POSSIBILIDADES DE UTILIZAÇÃO NO FUTURO⁹⁰.

⁹⁰ Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/marcos-guterman/surge-a-maquina-que-le-pensamentos>, acesso em 03 de abril de 2010.





CAPÍTULO TERCEIRO

3. *An sit? Quid sit? Quale sit?*

Ao falar da materialidade do figurino, um terreno movediço se apresenta, e uma possível definição não pode se esquivar do binômio que suscita: o visível e o invisível. Este assunto, tão caro ao teatro, de imediato bastante saturado pelos muitos pontos de vistas já abordados, coloca-se como tarefa árdua, pois exige pontuações que extrapolam as questões artísticas.

As indagações sobre a materialidade da cena postas por Ângela Materno, em “Bordas e dobras da imagem teatral”, são aqui aproveitadas no ensejo de observar as noções veladas de ordens, ou planos, e as hierarquias que se estabelecem na cena também a partir destas mesmas noções: *Qual é sua matéria afinal? As palavras, pausas e gestos encenados, ou os ritmos, volumes e vazios escritos no espaço e inscritos no tempo? O que lhe concerne, sobretudo? Uma certa textualidade entendida como um corpo de imagens verbais e auditivas, ou uma certa plasticidade, entendida como impressões visuais e táteis?* E mais adiante, apoiada nos estudos de Didi-Huberman, a autora propõe: *Talvez se possa dizer que é a partir da própria indefinição de seus materiais e de seus modos de fazer e de dar a ver que a imagem teatral deve ser pensada*¹.

Se Materno pontua a indefinição dos materiais de cena no sentido da amplitude de possibilidades e seus modos de organização, as perguntas que antecedem sua proposição indicam outro caminho de reflexão: a interpenetração, como campos de força atuando sobre as diversas matérias. É possível se remeter a Artaud, com sua busca pelo metafísico, pelo alquímico. No entanto, um exercício mais inicial, objetivando notar os modos de utilização da matéria, mais ainda, as concepções filosófico-físicas que norteiam tais utilizações, pode trazer ganhos para o estudo do figurino. No início do Capítulo Primeiro, como ironia, propus que os profissionais figurinistas são materialistas, já que a base de suas pesquisas é a matéria. Agora suprimo a ironia, e tal como Agostinho, indago sobre a *coisa*, a matéria, a sua natureza e a sua qualidade.

¹ MATERNO, Ângela. “Bordas e dobras da imagem teatral”. In: Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 259.

Para a física clássica, matéria é qualquer coisa que possui massa, ocupa espaço e está sujeito à inércia. A matéria é aquilo que existe, aquilo que forma as coisas e que pode ser observado como tal. Apenas como exercício, sugiro pensar na matéria em estado sólido, cujas partículas elementares se encontram fortemente ligadas, determinando que possua forma e volume definidos. Desse modo, a matéria representaria o visível, e no caso do figurino, especificamente, o que se coloca ao alcance da visão, desconsiderando por hora, referências ao campo das sensações e percepções do corpo que o usa.

Então, neste sentido, o figurino é a matéria que sobrepõe o corpo-atuante, materializa a *persona*, e é visível. Também, neste sentido, a matéria do figurino separa-se do corpo, mesmo quando dele se aproxima de modo mais efetivo. E se pensado como um figurino-corpo-do-outro, o figurino de um corpo-fantasma, passa a ser o visível que suscita o invisível.

Contudo, em entrevista cedida a Renée Weber, o cientista e filósofo David Bohm comenta sobre o posicionamento da física moderna com relação à matéria. Segundo o físico, no âmbito da filosofia, considera-se real apenas o que pode ser mensurado por instrumentos, apesar dos estudos da física informar a existência de partículas não mensuráveis. As descobertas da mecânica quântica², implicam na mudança desta compreensão. A aceitação de que o vácuo contém toda a energia, mesmo as não mensuráveis, leva ao entendimento de que a matéria é tão somente um pequeno desdobramento desta energia: *Assim, a matéria não passa de uma minúscula onda nesse portentoso oceano de energia, embora dotada de relativa estabilidade e revestida de caráter manifesto*³.

A partir dos estudos sobre as variáveis ocultas e a Interpretação de Copenhague⁴ da mecânica quântica, Bohm postula a sua teoria das ordens *explícita, implícita e superimplícita*. A *ordem implícita* seria a fonte e o fundo de toda nossa experiência física, psicológica e espiritual, e situa-se numa dimensão de extrema sutileza: a *ordem superimplícita* (esfera infinita – n-dimensões). Se a *ordem superimplícita* é multidimensional, seu nível mais óbvio

² Teoria física que obtém sucesso no estudo dos sistemas físicos, cujas dimensões são próximas ao abaixo da escala atômica (moléculas, átomos, elétrons, prótons e outras partículas subatômicas).

³ WEBER, Renée. *Diálogos com cientistas e sábios: a busca da unidade*. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Sousa. São Paulo: Cultrix, 1986.

⁴ Interpretação da mecânica quântica, desenvolvida por Niels Bohr e Werner Heisenberg, em 1927, que compreende três teses: 1) As previsões probabilísticas feitas pela mecânica quântica são irreduzíveis no sentido em que não são mero um mero reflexo da falta de conhecimento de hipotéticas variáveis escondidas, sendo que os resultados são indeterminísticos. 2) A física é a ciência dos resultados de processos de medida. 3) O ato de observar provoca o “colapso da função de onda”, ou seja, embora antes da medição o estado do sistema permitisse muitas possibilidades, apenas uma delas foi escolhida aleatoriamente pelo processo de medição, e a função de onda modifica-se instantaneamente para refletir essa escolha. Cf: BOHR, Niels. *Textos Fundamentais da Física Moderna II volume: sobre a constituição de átomos e moléculas*. Trad. Egídio Namorado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

e superficial é o tridimensional, dos objetos, do espaço e do tempo, a *ordem explícita*, cuja matéria é de graduação densa.

Contudo, Bohm argumenta que a totalidade da ordem abrangente (*ordem superimplícita*) não pode se tornar manifesta, ou não podemos perceber senão um aspecto dela. Mas para falar do que é manifesto, utiliza-se da idéia de holograma⁵, exemplificando o que chama de *enfoldment* (dobradura) e *unfoldment* (desdobramento): *em cada parte do holograma estão dobradas as ondas do objeto por inteiro, as quais são então desdobradas, quando se passa através desse holograma um feixe de raios laser, produzindo-se uma imagem tridimensional*⁶. Do ponto de vista mecanicista, os objetos estão se movendo através do espaço com identidade permanente, enquanto Bohm propõe que tudo está basicamente se desdobrando, pois o movimento real das ondas-partículas é um constante dobrar/desdobrar. A aparência de estabilidade se deve à rapidez do acontecimento.

O holomovimento está situado na esfera do que é manifesto, e seu movimento básico é o recolhimento e o desdobramento. O que é manifesto está, por assim dizer, flutuante e abstrato no holomovimento. A nuvem é o exemplo sempre aplicado por Bohm, por conservar uma forma estável, sendo vista como manifestação do movimento do vento. Deste mesmo modo, *a matéria como que formaria nuvens no interior do holomovimento, e elas manifestariam o holomovimento aos nossos sentidos e pensamentos comuns*, de onde resulta que a *ordem implícita* aponta para uma *realidade que ultrapassa de muito aquilo que denominamos matéria*⁷.

Ou seja, o que aparenta ser um mundo estável, tangível, visível e audível nada mais é que uma ilusão, já que não existe matéria como tal, apenas possibilidades de densidade no continuum. Muito embora a alta tecnologia proporcione, cada vez mais, contato com o plano microscópico, ainda vivemos no plano macroscópico e, sobretudo, nos utilizamos dos con-

⁵ A. L da Rocha Barros esclarece que “o holograma é formado pelo padrão de interferência produzido por dois feixes coerentes vindos de um laser, um dos quais é refletido pelo objeto A que está sendo hologramado. A imagem holográfica B é definida numa placa fotográfica, de modo que um objeto localizado não é representado por uma imagem localizada, pois qualquer porção da imagem holográfica contém em si a representação do objeto inteiro. Neste caso, não temos a correspondência um-a-um da fotografia comum, mas uma correspondência muitos-a-um, que é adequadamente descrita por meio da função de Green. Supondo que o objeto A é descrito pelo campo $A(x)$, então a estrutura local em cada ponto x do objeto A é transportada para a estrutura local da imagem B no ponto y por meio da função de Green $G(x,y)$ tal que $B(y) = \int G(x,y) A(x) dx$. E, assim, vemos que a contribuição para imagem $B(y)$ no ponto y vem da totalidade do objeto: a *integral* assegura que cada estrutura local da imagem contém a informação do objeto inteiro. In: BARROS, A. L. da Rocha. “O aparente e o oculto: entrevista com David Bohm”. Estudos Avançados, v. 4, nº 8. São Paulo, janeiro/abril, 1990. Confira também: BOHM, David. *Totalidade e a ordem implicada*. Trad. Teodoro Lorent. São Paulo: Madras, 2008, p. 148-165.

⁶ WEBER, *ibidem*, p. 47.

⁷ WEBER, *ibidem*, p. 49.

ceitos da física clássica como determinantes para as diversas noções que permeiam nosso cotidiano.

Para a análise das propostas que serão destacadas nesta pesquisa, proponho um ponto de vista pautado nas questões trazidas pela mecânica quântica, para notar a relação do corpo com o figurino de tal modo que os limites de um e outro sejam pensados menos a partir da estabilidade e mais na junção de matérias, sublinhando as zonas de intersecção, os campos contaminados, as indefinições, e os proveitos possíveis para o corpo-atuante. Isso implica na revisão dos aspectos materiais da cena, assim como implica na desestabilização das hierarquias, pois põe em questão o legado matéria X não-matéria, visível X invisível, dando abertura para o microscópico, o não-visível, e na indefinição de materiais de que fala Materno.

3.1 Forma em formação

Um olhar mais inquiridor sobre as práticas recentes faz notar a conservação de quesitos tornados naturalizados, obstando a desestabilização das hierarquias de modo pleno. Um desses quesitos parece ser o momento em que os elementos são pensados - que chamarei de “entrada” – no processo de criação, podendo-se demarcar alguns modelos mais habituais: o texto, o ator/corpo, a cenografia/espaço, o figurino, a maquiagem, a sonoplastia e os meios multimídias, e a iluminação. Ou o ator, a cenografia/espaço, o texto, o figurino, a maquiagem, a sonoplastia e os meios multimídias, e a iluminação. Mesmo nas proposições que partem dos demais elementos, há uma variação que circula apenas entre o ator/corpo, texto, cenografia/espaço e meios multimídias, via de regra o ator/corpo em relação aos meios multimídias, e estes em interação com a cenografia/espaço.

Os estudos dos elementos visuais feitos por Peter Brook em o *Teatro e seu espaço*, embora escritos na década de 1970, elucidam, em alguma medida, sobre os motivos desta conservação. Neste livro, o autor manifesta suas inquietações sobre a forma (linhas, cores, volume) dos elementos figurino e cenografia como definidores da estética (design) da encenação, de modo a incorrer-se no perigo do engessamento de construções ainda em processo⁸. Inquietações procedentes que geram a discussão em torno da materialidade da cena, e atentam para a combinação dos fatores identificadores das opções escolhidas, lembrando-se que estes dois elementos têm poder decisório sobre o design do espetáculo. Brook, naquele mo-

⁸ BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

mento em que faz apologia ao ator/corpo como principal elemento do teatro, sugere que o figurino e a cenografia sejam pensados concomitantemente ao trabalho do ator, sem antecipar e enclausurar a investigação da interpretação⁹.

Certamente a defesa da tese de que o figurino pode ser um topos para a criação não pretende se fazer uma regra, uma instituição, senão ampliar o debate sobre os processos, e alternativas pouco visitadas. É preciso assinalar, contudo, que para o elemento figurino prevaleceu uma tendência em ocupar o cargo de acabamento visual, em função de sua materialidade tão fortemente resolutiva. Em todo caso, a armadilha se mantém independente do momento de sua entrada no processo, pois o cuidado em não tolher a criação do ator-corpo, e/ou dramaturgia, não evita que o figurino empreste à cena a sua materialidade, por vezes concluindo a idéia da encenação, mas sempre impondo sua fisicalidade. E se a preocupação de Brook deve ser tomada como relevante, paira, igualmente, a não-superação do figurino da condição de acabamento visual.

Também para as intenções desta tese, a vocação do figurino em ser definidor do design da cena constitui-se numa questão incontornável. Seja qual for o uso a que será destinada, toda matéria posta sobre o corpo-atuante ganha significado, e sempre a partir das suas qualidades (um pregador de roupa de material plástico, colorido, pressionando o corpo proporciona leitura diferenciada da de um pregador feito em madeira, só para citar um exemplo). As propriedades de uma matéria são dados que ajudam a definir uma estética.

Esta tese se distancia da problemática do aprisionamento das formas por tentar aceitá-las não como significantes, nos seus feitios e configurações, mas anteriormente, nas suas qualidades específicas, como ponto de partida. Se Brooks comenta que:

Cenários, figurinos, iluminação e tudo mais se encaixam naturalmente quando no ensaio surge algo verdadeiro. Só então podemos dizer o que precisa ser realçado pela música, pela forma e pela cor. Se estes elementos forem concebidos cedo demais, se o compositor e coreógrafo já tiverem cristalizado suas idéias antes do primeiro ensaio, essas formas serão impostas sumariamente aos atores e poderão sufocar suas intuições, sempre tão frágeis, num momento em que pressentem imagens mais profundas¹⁰.

⁹ Brook também repete, em “A porta Aberta”: “Por melhor que seja, o trabalho do diretor e do cenógrafo/figurinista antes do ensaio é limitado e subjetivo; pior ainda, impõe formas rígidas, tanto à ação cênica como à aparência externa dos atores, e muitas vezes pode destruir ou castrar um desenvolvimento natural”. In: BROOK, Peter. *A porta aberta*. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 89.

¹⁰ BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, 37.

para esta tese não se trata de estabelecer formas prévias, e sim de colocá-las a serviço do corpo-atuante, da dramaturgia e da encenação. Pois as formas não estarão desvinculadas do corpo. Antes comporão com ele, trazendo-lhe situações impulsionadoras, sem sufocar suas intenções, pois também as intenções serão construídas conjuntamente.

E acima de tudo, a própria terminologia “forma” é empregada conforme os esclarecimentos de Bohm: *Desafortunadamente, na sua concepção moderna, a palavra “formal” tende a se referir a uma forma externa de pouca significância (isto é, um “vestido formal” ou uma “mera formalidade”). Entretanto, na filosofia grega da Antiguidade, a palavra forma significava, primeiramente, uma atividade formando-se interiormente, que é a causa do crescimento das coisas, do desenvolvimento e diferenciação de várias formas essenciais*¹¹. Interessa, nas propostas que se utilizam do figurino-penetrante, esse estado de “atividade em formação”, como a evidenciar os aspectos microscópicos das matérias do corpo e do figurino, como a destacar os momentos de encontro entre estas matérias, suas dobraduras e seus desdobramentos.

Em contraponto ao engessamento das formas da cena, apontado por Brook, cito a proposição *Transferência* (1999), de Michel Groisman, como exemplar das intenções aqui ansiadas no tangente apenas à questão da forma. Tendo velas acopladas em várias partes de seu corpo, o moto se dá pela tentativa de acendê-las ou de apagá-las através de um sistema de tubos que liga seu corpo às velas.

Embora esta proposição mantenha níveis simbólicos ao se constituir num corpo sobreposto ao corpo-atuante¹², sempre se remetendo a ele, enquanto prolongamento do corpo auxilia a perceber as implicações do figurino como topos de criação. A elaboração das formas do figurino acontece anteriormente ao trabalho de corpo. E mesmo parecendo que o corpo deva se subordinar à forma-figurino, as motivações oferecidas geram possibilidades de movimentações não fixadas, não estabelecidas previamente. A atenção se volta para a forma, mas a forma em formação.

¹¹ BOHM, *ibidem*, p. 28,

¹² Regina Melim comenta que, segundo o artista, “o processo do equipamento utilizado é semelhante ao processo de aquecimento corporal. Segue a mesma dinâmica de um corpo livre de qualquer prolongamento. Desta forma, uma mangueira que não esteja funcionando precisamente, equivale a um músculo imperfeito do corpo, comprometendo os movimentos da ação. É um re-projetar corporal, porque à medida que vai anexando os acessórios, vai alterando ou modelando um outro corpo”. Cf: MELIM, Regina. *Impregnações corpo-espaço*. Tempo d’Imagem (no prelo).

Outra questão que se refere ao engessamento da forma é a dificuldade de criar modos para a não estagnação dos significados do figurino na cena. É certo que o jogo interno dos elementos propicia uma dinâmica para o jogo externo. Mas reconhece-se também que de todos os elementos o figurino tende a ser o mais estável, diferente da iluminação, sonoplastia e mesmo da cenografia que podem se alterar diversas vezes.

Seguindo de perto a teoria da mecânica quântica seria uma inverdade afirmar que a matéria do figurino se mantém estática. Porém, a tentativa do figurino-penetrante vem no ensejo de realçar a não estabilidade deste elemento. As proposições que serão observadas oportunizam a verificação da matéria do figurino em seus processos de mutação. Isto, para desestabilizar a idéia de figurino como acabamento visual, e para reforçar as discussões sobre o visível e o invisível na cena.

3.2 Corpos presentificados

Em diversos momentos da história do teatro a terminologia “presença”, aplicada ao corpo-atuante, se fez notória como vértice do triângulo espaço/tempo/ação. Contudo, encontrou formas diferenciadas de se estabelecer, de acordo com as concepções gerais da cena. Abordando a questão da presença, Patrice Pavis¹³ faz breve introdução, relacionando-a à certa imposição do corpo-atuante perante o público, uma espécie de “quê”, que assegura o eterno presente. A presença, bem supremo do ator, segundo a opinião corrente, estaria ligada a uma comunicação corporal “direta” com o ator.

Ao dar continuidade ao verbete, Pavis faz as distinções conforme as estéticas adotadas, mas aponta para duas perspectivas: quando a presença ganha aura mística, perpetuando o *mito do jogo sagrado, ritual e indefinido do ator*, e quando, numa leitura semiológica se retira qualquer halo de misticismo, sendo reduzida e definida como *colisão do acontecimento social do jogo teatral com a ficção da personagem e da fábula*. Assim, a presença não se separaria da idéia de presente contínuo.

Hans-Thies Lehmann¹⁴, lendo as teorias sobre a produção de presença nos esportes, escritas por Hans Ulrich Gumbrecht, e em analogia com a linguagem teatral, comenta que esta não se dá, em plenitude, “ali”, pois conserva aspectos do algo ansiado, alusivo. No tea-

¹³ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 305-6.

¹⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 237-240.

tro, segundo Lehmann, a presença não se esquivava de sua *sobredeterminada qualidade de co-presença*, dependendo da projeção do espectador. Ambígua, a presença se atrela à experiência estética, não podendo permanecer em si, mas se duplicando na elaboração reflexiva do espectador a partir da lembrança posterior. Lehmann defende que o teatro pós-dramático, teatro de presença, não pode ser considerado como um *agora coisificado em uma linha de tempo*, pois alcança um incessante desvanecer, sendo cesura entre o passado e o presente.

As considerações feitas por Pavis e Lehmann não são descartadas nesta pesquisa. Tampouco é descartada a inevitável relação com a experiência estética, como fator que dimensiona o tempo. No entanto, há neste pensamento o pressuposto do corpo-atuante que anima o eu de sua personagem, em confronto com os tu, ou você, de forma que o espectador projete seu próprio corpo no corpo-atuante, selando a idéia de presente.

Pretendo ampliar a cesura, mesmo que brevemente. Cesura que pode se dar no processo de criação, ainda longe das vistas do espectador, e que se levada à cena, busca prolongá-la para não se estabelecer de modo a criar um passado, para o corpo-atuante. Os processos de criação visitados não pressupõem um corpo-atuante animador do eu de uma personagem. Ao contrário, colocam-se no limite da representação, para com ela construir um diálogo, buscando amparo para as questões prementes da atualidade.

Ao traçar uma análise sobre as estéticas teatrais recorrentes no Chile, no início do século XXI, María José Contreras Lorenzini oferece um panorama sobre a “estética da presença” que pode ser observada muito além dos limites de seu país. Num diálogo com os escritos de Lehmann sobre o pós-dramático, a autora percorre as diferentes abordagens que se acumulam ao se tratar da “presença”, compreendendo o sensorial, o corporal, a ação, os processos criativos e a desconstrução do texto dramático¹⁵.

Lorenzini também recorre à questão do tempo/espço referindo-se à Jean Paul Sartre (está presente aquilo que é agora e aquilo que está aqui), e destacando a relação interna do ser que está presente com os seres ante os quais está presente; e à Maurice Merleau-Ponty (o sujeito toma contato imediato com o tempo e suas dimensões), para sublinhar a paradoxal relação com a ausência, neste sentido se juntando às considerações sobre a co-presença citadas por Lehmann.

Antes das análises das montagens chilenas, a autora esclarece que na “estética da presença” há a preponderância da presença dos corpos em ação, por vezes, criando interfa-

¹⁵ LORENZINI, María José Contreras. *Estéticas de la presencia: otros aires en el teatro chileno de principios del siglo XXI*. Telendefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral. Chile, nº 10, diciembre, 2009, p. 01. Disponível em: WWW.telondefonfo.org, acesso em 15 de janeiro de 2010.

ces com a *performance art* dos anos de 1960, a qual objetivava explorar a relação do corpo com o espaço em eventos e acontecimentos únicos, com experiências a partir da materialidade do corpo real e a presença do performer. No entanto, seu olhar recai sobre as obras nascidas no meio teatral, isso em função dos contextos chilenos que ainda não permitem, segunda a autora, postular transdisciplinariades.

A separação feita por Lorenzini implica na possibilidade de pensar em uma não permeabilidade do teatro pelas demais artes. Como exercício de compreensão da noção de presença, esta separação torna-se um instrumento importante, até mesmo para a reflexão das propostas híbridas que serão analisadas no decorrer deste capítulo.

Posto como o principal protagonista, o corpo se trabalha e se elabora, molda-se e se sustenta em formas sempre novas, resultando da ação, como veículo do acontecimento, suporte do evento e recurso expressivo¹⁶. Seguindo estas predileções, para Lorenzini é possível perceber os seguintes traços: a tendência em desconstruir e criticar o texto dramático, geralmente com relatos e narração distintos dos considerados clássicos, ou com textos testemunhais, causando entrecruzamento de textos dramáticos e não-dramáticos; status liminar dos personagens, ou seja, um trânsito entre os aspectos da representação e apresentação, no qual o corpo-atuante se reveza em representar um personagem e ser a si mesmo, mesclando ficção e realidade; o sensorial ou poli-sensorial conjugando com o texto dramático, por vezes sobrepondo-o; o uso de dispositivos tecnológicos buscando a *cena em abismo*, para gerar estratos de leituras paralelas ou simplesmente ressaltar um corpo crítico, desdobrado na ação; e as isotopias temáticas, tendendo a abordar questões relacionadas à memória e o ominoso.

Conforme dito anteriormente, embora voltada para a produção artística chilena, os apontamentos de Lorenzini podem ser aproveitados por extrapolarem as fronteiras demográficas, marcando pontos de contato com as questões que surgem com o uso do figurino-penetrante. O primeiro traço, a inclusão de textos testemunhais, será aqui pensado como possível dramaturgia do corpo, dispensando ou não o texto verbal, mas voltando-se para o corpo como instrumental das biografias dos próprios atuantes. O figurino serve como apoio para que o corpo deixe transparecer os seus estados de lembrança, não mais petrificados com o exercício de naturalização, e sim na combinação com as mudanças que deverão ocorrer no aqui/agora. Diferente dos exercícios propostos por Stanislavski, nos quais a memória corporal é ativada em favor das intenções estabelecidas a partir das questões das personagens, a

¹⁶ LORENZINI, *ibidem*, p. 11.

lembrança ativada pelo figurino-penetrante se dá no tempo presente, não como um lugar de acesso a que se recorre para assegurar um estado desejado. Para o figurino-penetrante é imprescindível o continuum, carregado de devir, sempre almejando as zonas de conflito.

Pelo aproveitamento dos estados do corpo-atuante, também se sublinha o liminar entre personagem e não-personagem. Lorenzini discorre sobre o “ir e vir”, o movimento entre “estar personagem” e “ser”. As proposições que se utilizam do figurino-penetrante podem acatar este liminar, ou permanecer no estado de “ser”, fazendo prevalecer somente as questões do corpo-atuante.

Sobre o sensorial e poli-sensorial, pode ser observado tanto a partir da perspectiva da recepção quanto da preparação ou treinamento do corpo. Para este momento da pesquisa, interessa pensar nas descobertas sensoriais do corpo-atuante em contato com as matérias do figurino, de modo a extrapolar as noções voltadas apenas para os estados psicológicos. Privilegia-se, assim, as sensações, as latências, os impulsos, os palpitos, como possibilidades de topos para a criação. Neste sentido, o corpo-atuante desvincula-se da representação do corpo-outrem, dando vez às percepções de seu próprio corpo.

O uso de dispositivos tecnológicos, relacionados ao corpo, e para as intenções desta pesquisa pensados como figurinos-próteses-intrusivas, aqui ganham maior importância, não tanto para o propósito de gerar leituras paralelas, mas de se tornar o ponto central da ação, ou o ponto desencadeador da ação, quer como conflito, quer como o ato em si, entendido já como feito, como obra, como atitude, procedimento, acontecimento. Também se pode pensar na *cena em abismo*, segundo a suposição de Lorenzini, pela sujeição ao devir, ao não controlado, ao não treinado/naturalizado.

Muitos dos figurinos-próteses-intrusivas são, por força de suas estruturas, aportes do ominoso, uma vez que tratam do corpo grotesco, junção do humano e do inumano. Sobretudo, acarretam em certo tom trágico, até sinistro, pois na grande maioria das vezes lidam com o funesto, o doloroso, o angustioso e o aflitivo. E, quase sempre, relacionam-se com memórias, lembranças, mesmo quando não há intenção, pois adversamente aos processos pautados nos estados psicológicos, os figurinos-penetrantes podem causar contatos não previstos, não direcionados, acessando o inesperado.

Um cruzamento dos apontamentos de Lorenzini sobre a inclusão de textos testemunhais e do figurino-penetrante com o que Renato Cohen chamava de “trabalho em campo pessoal”, também pode trazer ganhos para essa reflexão. Cohen se referia ao trabalho *que tem como contexto o referencial pessoal e que visa, através do incremento do nível de atenção, autopercepção e a ampliação de repertórios, adensar o campo idiossincrático do indi-*

*víduo*¹⁷. O idiossincrático deve ser ressaltado como dispositivo para a criação, mas no caso do figurino-penetrante, se configura como um ressalto às reações do corpo-atuante, da sua presença em cena.

Ainda sobre o estado de “ser”, os estudos voltados para a performance e cultura performativa, de Erika Fischer-Lichte, são elucidativos de alguns aspectos. Ao descrever o “acontecimento sem título”, proposto por John Cage no curso de verão do Black Mountain College, em 1952, Fischer-Lichte comenta que:

*Enquanto no teatro dos anos 50, os atores utilizavam os seus corpos de modo a significarem personagens fictícias, a desempenharem ações que se supunha significarem, ações dessas personagens, os performers do “acontecimento sem título” empregavam os seus corpos para desempenhar ações específicas: pôr um megafone a tocar, tocar diferentes instrumentos ou um “piano preparado”, dançar pelas alas subir a uma escada ou operar um projetor, etc*¹⁸.

A ação de Cage punha em causa o desempenho de ações, deixando de servir às questões que diziam respeito a *personagens fictícias, as suas histórias, ações ou motivações psicológicas*.

Fischer-Lichte sublinha o “acontecimento sem título” como um marco para a história do teatro ocidental, por opor-se tanto ao mercado de arte contemporânea daquele período (pautado na produção de objetos ou de artefatos como bens), quanto ao próprio teatro. Para a autora, os processos hermenêuticos de interpretação procediam dos artefatos, tornando invisíveis a própria performance e sua recepção. Na proposição de Cage, obscurece-se o artefato, fazendo evidenciar o ato performativo: escrever e atuar, no caso do teatro, e compor, pintar e esculpir, no caso das demais artes¹⁹.

Bohm faz a seguinte afirmação sobre “acontecimento”: *tudo não está apenas se transformando, como tudo é fluxo, ou seja, o que “é” é o processo de se tornar, enquanto todos os objetos, eventos, entidades, condições, estruturas, etc, são formas que podem ser*

¹⁷ COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 75.

¹⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. “Performance e cultura performativa: o teatro como modelo cultural”. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Cosmos, 1988, p. 149.

¹⁹ Analisando a pintura/ação de Jacson Pollock, Regina Melim auxilia na compreensão da performatividade trazida por Fischer-Lichte. Melim comenta a apresentação de Pollock no Museu de Arte Moderna de Nova York, através do filme realizado por Hans Namuth, em 1951, no qual o artista se punha em ação pintando a tela no chão de seu ateliê: “Naquele momento, a pintura se estabelecia também como um evento performativo”. Cf. MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

*abstraidas desse processo*²⁰. Aplicando estas considerações de Bohm ao evento de Cage, é possível entendê-lo num sentido mais complexo.

Considera-se que o que acontece passa a ser a realidade²¹. Quando Cage intitula o evento como “acontecimento sem título”, inevitavelmente sugere um tom de ironia, ou ao menos de brincadeira, com a idéia corrente de que o título serve para o fechamento, e até síntese, da obra artística²². Então, o termo “acontecimento” empregado no título ganha um sentido semelhante ao empregado usualmente no teatro: o acontecimento é a realidade da cena. Em Cage, o acontecimento é a realidade da cena, mas é a realidade da vida. No entanto, seguindo as reflexões de Bohm, acontecimento é o estado de fluxo, e esse estado de fluxo “é”, e todo o seu entorno são abstrações, as quais, por impossibilidade de alcançarmos a esfera multidimensional, denominamos realidade. Assim sendo, o “acontecimento sem título” se reportaria à realidade, ou às abstrações que chamamos de realidade.

Sobre a presença, os dados trazidos por Fischer-Lichte servem como contraponto à idéia de *sobredeterminada qualidade de co-presença*, analisada por Pavis e Lehmann, pois permitem manter em suspenso as questões da recepção para fazer notar aspectos da presença ainda sob o ponto de vista da performance (a atuação mesma do corpo-atuante). Descolada da obrigatoriedade de produzir significado, a presença do corpo-atuante encontra diferentes fatores motivadores, exigindo do espectador outras percepções. No plano da performance, em “acontecimento sem título”, os atuantes permanecem em constante estado de fluxo, em constante presença.

Vale mencionar que outros procedimentos adotados na atualidade também podem ser fonte para a pesquisa do figurino-penetrante, mesmo sublinhando as diferenças nos objetivos. Os estudos sobre performance teatral e risco físico, de André Carreira, são exemplos das múltiplas interfaces que podem ser estabelecidas. Carreira argumenta sobre o risco físico como sendo *toda a ação corporal que representa a possibilidade de dano físico ou emocional*, e utilizado como *elemento disparador e organizador do vínculo performer/ espectador*²³. A grande maioria das proposições que empregam o figurino-penetrante, de algum modo, faz salientar o estado de risco para o corpo-atuante, bem como intenciona alcançar alguns dos aspectos, levantados por Carreira, na relação com o espectador: *A incorporação*

²⁰ BOHM, *ibidem*, p. 61.

²¹ Segundo o dicionário de língua portuguesa. Cf. FERREIRA, Aurélio A. de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

²² Leva-se em consideração todas as serventias do título, desde induzir a leitura até à complementação da obra, lembrando o caso das pinturas de René Magritte, como por exemplo “Isto não é um cachimbo”.

²³ CARREIRA, André. “Performance teatral e risco físico: construção de vínculos e exploração de margens”. In: CARREIRA et AL (Org). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Fale/Ufmg, 2003, p. 24.

*da noção de risco ao espetáculo teatral tem expressado tentativas de fazer deste último uma forma de evento que ofereceria à audiência um material de outra ordem distinta do que apenas uma narrativa de histórias. O plano vivencial seria então incorporado como lugar de comunhão com a platéia e apareceria uma idéia de jogo fundamentado nas sensações*²⁴.

O termo “presentificação” vem sendo empregado por pesquisadores para acentuar o ato da presença no momento presente, no aqui/agora, e os estados do corpo como fluxo, sobretudo, desvinculado da responsabilidade de representar um corpo-outrem. Adoto, então, o termo presentificação por considerá-lo mais propício para designar as experiências causadas pelo figurino-penetrante.

É importante lembrar que a noção de presentificação primeiramente relaciona-se com a desestabilização das hierarquias da cena por não privilegiar a subjetivação de um corpo inexistente, pautando-se nas questões do corpo-atuante. Além disso, do ponto de vista desta pesquisa, que observa a presentificação facilitada pelo figurino-penetrante, também os elementos da cena se vêem modificados nas suas funções, para assegurar ligação com o corpo.

3.3 Transições: da metáfora ao ajuste

Para além da experiência do figurino voltada para o significado, busco observar a relação de sentido para o corpo em atuação. Então, há uma dupla tentativa: primeiramente, manter em suspenso o estado de representação do figurino, adaptando a idéia de “presentificação” (figurino-presentificado) e, depois, burlar a função comum da roupa (no dia-a-dia) de mediar as relações do corpo com o ambiente. Tomo emprestado o processo de criação do vídeo-dança-instalação *Entreterritórios*, realizado pela bailarina curitibana Marila Velloso, entendendo neste processo etapas e mudanças de funções do figurino.

Iniciado em Salvador (BA), em 2006, o projeto tinha como princípio norteador a noção de multiplicidade, uma das características aproximativas da noção de rizoma, conforme os estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Para os autores, *é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo*²⁵. O “Entreterritórios” propunha-se a pensar nas determinações, nas gran-

²⁴ CARREIRA, *ibidem*, p. 24.

²⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo, 34, 1995, p. 16.





dezas, dimensões que não podem crescer sem que mude a natureza, e, portanto, sem sujeito nem objeto.

Neste mesmo ano de 2006 a artista experimentou algumas ações na Rua Das Flores que, situada no centro turístico do Pelourinho, guarda características muito incomuns para o local. Sob as paredes descascadas dos velhos prédios, a rua se mantém sigilosa, como um vão que se abre na bela paisagem colorida. À parte, alheia, cheia de musgos, infiltrações, mofos, lixo, resíduos, poças d'água mal cheirosas. Passagem secreta, desvio. O corpo-Velloso se pôs em movimento neste território para acionar cartografias recíprocas, corpo e espaço urbano, para entrar em estado de imanências, em estado de fluxos. O corpo-Velloso atento ao desconhecido, buscando ajustar-se, e gerando novos estados de tensão.

Acompanhei as primeiras experimentações. Pus-me como *voyer*. Meu corpo resistente, não integrado, como a olhar um acontecimento estranho, de forças estranhas. Em algum canto, cuidadosa com meus pertences, receosa, apenas observava. Mas aos poucos, já menos resistente, passei a integrar a equipe, cumprindo a função de figurinista. E o que antes era estranho agora já me detinha, nos seus detalhes, na sua organização tão específica. Retive-me naquela paisagem, tão estreita, tão ampla, com suas regras, com suas lógicas. Percebi silêncios. Percebi flores.

Velloso havia usado, nas primeiras experiências, um short jeans, com camiseta e tênis, para acentuar as características de seu corpo, vindo de um centro urbano, em oposição aos corpos presentes na Rua das Flores, com suas vestes coloridas, curtas, de tecidos leves. Depois, passou a usar um vestido de flores rosas e vermelhas, com fundo preto. Pretendíamos remeter à paisagem esperada para o nome Rua das Flores, quase como uma citação poética, ou quase como um embate. O vestido de flores surgia como parte de uma paisagem distante daquela em que o corpo dançava, para pô-lo em conflito, mas também como sugestão de adaptações. Artificiais, as flores do vestido podiam ser uma metáfora da ausência/presença, mas implicavam em intervenção.

Contudo, no ano de 2008 a experiência tomou outras proporções, tendo como roteiro as Salinas Grandes (Argentina), as ruas de Curitiba (Pr) e, novamente, a Rua das Flores, em Salvador (BA). Com a possibilidade de levar a experiência para o deserto das salinas, dirigimos a discussão do figurino para o propósito de torná-lo demarcador de territórios.

Trouxemos para as reflexões as referências teórico-artísticas de Hundertwasser: primeira pele, epiderme; segunda, o vestuário; terceira, a casa; quarta, o meio social e a identi-

dade; quinta, o meio global – ecologia e humanidade²⁶. Optamos pela roupa cotidiana, não espetacular, reforçando a idéia de segunda pele.

Na casa da artista, escolhemos em seu guarda-roupa uma camisa, uma calça comprida e botas. A segunda pele de Velloso seria síntese e fluxo das demais. Isto para potencializar e respeitar os significados mais habituais, para arrastá-los como confronto, demarcação e extensão. E como metáfora. O corpo-Velloso, despelado entre territórios desencadearia metáforas pela imanência da presença/ausência dos territórios. E tomando emprestado a noção de platôs²⁷ de Deleuze e Guattari, as peles de Velloso, seus platôs, permaneceriam em zonas de confluências, nas quais co-habitariam resquícios e novas sedimentações.

Salinas Grandes. Quatro mil metros de altitude. Paisagem branca. Sal, sol, água salgada. (*O sal é composto pela combinação do sódio e do cloro*). Calor intenso. Frio intenso. A segunda-pele, que envolvia o corpo-atuante-Velloso, portou-se como espaço deslocado e mediação entre o corpo e o ambiente, cumprindo as funções predestinadas. Sendo zona de confluências, manteve-se como lembranças e devires. Lembranças do corpo-Velloso, branco, do sul do Brasil, corpo-bailarino, forte. Por pouco tempo, porém. As lembranças foram se enfraquecendo com a brutalidade da paisagem branca, que penetrou seus poros, modificou suas cores, suas formas. Depois, tramado pelo sal, o tecido de algodão já não servia de mediação. Tornou-se invólucro-paisagem de sal, invólucro hostil. (*Um ser humano adulto possui cerca de 250g de sal em todo o seu corpo*). Quase sem as características iniciais, sobrepunha vestígios, e obrigou a outras relações. A segunda-pele já não conseguia demarcar os territórios, rendeu-se, integrou-se, tomou-se.

Na recombinação de matérias tudo poderia ser apenas metáfora. (*Sódio e cloreto estão presentes em todos os tecidos e fluidos do organismo humano, como por exemplo, o suor e a lágrima*). A segunda-pele, cosida em suas fendas, poderia reportar ao olhar voltado para trás, como na passagem bíblica quando a mulher de Lot ficou convertida numa estátua de sal. O corpo-Velloso, sem olhar para trás, sem referências, obrigado ao novo território. Reclamando renúncias, o invólucro, segunda-pele, desejaria devires.

Foi preciso, então, perceber outros encadeamentos. O primeiro encadeamento interliga-se com o princípio da multiplicidade: a ruptura a-significante, também de Deleuze e

²⁶ RESTANY, Pierre. *O poder da arte: Hundertwasser, o pintor-rei das cinco peles*. Trad. Teresa Corvelo. Lisboa: Taschen, 1998.

²⁷ Os autores comentam que “Bateson denomina platôs as regiões de intensidade contínua, que são constituídas de tal maneira que não se deixam interromper por uma terminação exterior, como também não se deixam ir em direção a um ponto culminante”. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Ronilk. São Paulo, 34, 1996, p. 20.

Guattari. Tal como a imagem da vespa e da orquídea, apresentada pelos autores, a segunda pele de Velloso se desterritorializou e se reterritorializou no contato com a paisagem de sal. (*O cloro colabora para o processo digestivo, aumenta a capacidade do sangue de carregar gás carbônico das células para o pulmão*). Em consequência, também desterritorializou e reterritorializou o corpo-Velloso.

Neste sentido, o processo gerou encadeamentos anteriores ao da metáfora, ou apenas diferentes, pois fez evidenciar o contato e a percepção do contato entre as peles. O figurino, de contornos fluidos, tomado pela matéria do ambiente passou a exigir adaptações pois, endurecido pelo sal, apresentou-se como um incômodo para o corpo, penetrando-o, machucando-o. E no contato com o corpo, também facilitou a sua relação com o sal, por momentos, inviabilizando a diálise.

Se a proposta se dispunha a entender o espaço das salinas como um *site specific*²⁸, ou seja, como um local específico, com suas qualidades específicas, que demandam esforços para os ajustes do corpo, para a reciprocidade, também teve que se flexibilizar diante das mudanças do figurino, tornado ele próprio um *site specific*. (*O sódio atua na transmissão de impulsos nervosos em todo o corpo, permitindo o funcionamento do cérebro e o controle de nossas funções vitais*). E na condição de figurino-ambiente hostil, as metáforas anteriores ficaram suspensas, sublinhando a ação.

Desse modo, as discussões sobre as materialidades da cena ganharam outro sentido. A matéria sal, por exemplo, entendida na sua composição físico-química, pode ser percebida no seu complexo processo de transformação e nas suas possibilidades de se relacionar com o devir. Enquanto que o corpo-atuante, igualmente, deixou em suspenso sua qualidade de significar, para tornar-se apenas físico-químico.

A proposição *Entreterritórios* reforça o argumento de que o figurino-penetrante valoriza o encontro das matérias do corpo e do figurino como topos de criação. Além disso, dialoga com alguns dos traços, indicados por Lorenzini, da cena contemporânea. Na paisagem desértica, o corpo-Velloso potencializou a propriedade de não-ficcional, estabelecendo como base do conflito a ação do corpo de se ajustar ao ambiente e/ou figurino-ambiente. A matéria corpo é percebida nas suas organizações e reorganizações, e os modos que a bailarina encontra de solucionar estes encadeamentos.

²⁸ Hans-Thies Lehmann esclarece que o termo *site specific* é proveniente das artes visuais, sendo que o teatro se apropriou deste conceito, respeitando as adaptações: “O teatro procura uma arquitetura ou então uma localidade não tanto porque o ‘local’ corresponda particularmente bem a um determinado contexto, mas sobretudo porque se visa que o próprio local seja trazido à fala por meio do teatro” (LEHMANN, 2007, p. 281). Contudo, assinalo que na proposição “Entreterritórios” a abordagem do *site specific* é ainda mais contundente, pois privilegia as relações corpo-espaço.

Em função deste traço, há uma desestabilização da hierarquia corpo X mente e corpo X figurino. Perdendo sua condição de materializador da *persona* – já que não há representação de um corpo-outrem – o figurino-penetrante se coloca apenas como uma matéria em relação à outra matéria, amenizando seu status de definidor do design da cena conforme entendido usualmente.

Retomando as questões da forma pré-estabelecida do figurino como engessamento das intenções da encenação, postas por Peter Brook, com o projeto *Entreterritórios* é possível destacar aquele estado ansiado pela presente pesquisa de “forma em formação”. O momento em que se entende a forma não como um design, como acabamento, e sim, conforme citado por Bohm, o crescimento das coisas, do desenvolvimento e diferenciação de várias formas essenciais.

Após a experiência nas Salinas Grandes, o projeto *Entreterritórios* também passou por outras duas paisagens: as ruas da cidade de Curitiba e a Rua das Flores, em Salvador. Para as intenções desta tese, cito o retorno à Rua das Flores, na qual Velloso usou o mesmo figurino, ainda endurecido pelo sal, aludindo à metáfora do entre-territórios, já que este conservava as informações daquele local. Contudo, a materialidade do figurino novamente sobrepujou as referências para ceder vez aos ajustes. (*O excesso de sódio pode causar hipertensão, derrame cerebral, catarata, problemas renais e câncer gástrico*).

3.4 Impermanências

A disposição dos átomos de hidrogênio na molécula de água é assimétrica, ou seja, não estão diametralmente opostos em relação ao átomo de oxigênio. Isso confere polaridade à molécula do líquido eletricamente positiva no lado dos átomos de hidrogênio (H^+) e negativa do lado oposto. Tal polaridade é responsável pela capacidade da água de dissolver o cloreto de sódio ($NaCl$) e outros sais. Os íons cloros (Cl^-), negativos, aproximam-se dos íons H^+ , enquanto os íons Na^+ tendem a ficar na região negativa da molécula de água. Esse envolvimento de íons do sal pelos dipolos da água, impedindo que os primeiros se reagrupem, chama-se solvatação.

No ano de 2006, como processo de avaliação da disciplina Indumentária, para os alunos da terceira série do curso de Bacharelado em Interpretação e Bacharelado em Direção, da Faculdade de Artes do Paraná, propus que partíssemos das obras de Oskar Schlemmer e de algumas performances de Michel Groisman para a criação de figurinos que de algum modo interferissem na movimentação do corpo. Este exercício já vinha sendo aplicado nos anos anteriores em parceria com a disciplina de Maquiagem, ministrada pela docente Márcia Moraes, com intuito de fazer notar o figurino como extensão do corpo e mediador entre o corpo e o ambiente. Mas até então, havia privilegiado a função do figurino de prótese do corpo. Agora, dava maior atenção aos estados do corpo, à sua presentificação.

Nesse mesmo tempo, os alunos do curso de Direção estavam pesquisando, sob a orientação do professor Giancarlo Martins, responsável pela disciplina Composição Coreográfica, as dramaturgias do corpo, a partir dos textos de Christine Greiner. Martins também se utilizava das teorias da complexidade, e adotou os estudos de Jorge de Albuquerque Vieira²⁹ como condutor das discussões.

Decidimos, professores e alunos, uma aproximação das duas disciplinas, até como experimentação de processos artísticos colaborativos. O princípio norteador tornou-se, conforme fomos fechando a proposta, o evitar dos engessamentos dos elementos cênicos. E somando os objetivos das disciplinas, entendemos a dramaturgia do corpo e o aproveitamento da relação corpo/figurino como um importante dispositivo, tanto para contemplar os conteúdos necessários, quanto para promover uma problematização que escapasse de um modelo compartimentado. Aos poucos ajustamos as bibliografias e as perspectivas, sendo que a noção de *Umwelt*, de Vieira, auxiliou encontrar um ponto de convergência. O *umwelt* – ou o mundo à volta, o mundo entorno – e sua dilatação, a *mundividência*, tornou-se um tema condutor para as proposições. Outro dado importante, foi o uso das noções de sistema, aplicadas por Martins: o corpo como sistema que se relaciona com outro sistema.

Das propostas apresentadas pelas equipes, destaco uma que avançou nos objetivos estabelecidos, gerando discussões a cerca do figurino-penetrante. A equipe composta pelos alunos-proponentes Catharina Negraes, Everton Ribeiro, Leonardo Fressato e Nina Rosa Sá, trouxe como elemento base a água, focando os seus diferentes estados como estímulo para a composição coreográfica. Outro motivo apresentado pela equipe para a escolha deste mate-

²⁹ Cf: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005, e VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

rial referia-se aos relacionamentos do corpo com a água, compreendendo desde a higienização até o afogamento.

Dentre os figurinos, constavam: um óculos de mergulho posto nos olhos, mas contendo água no seu interior, e a intervenção se dava pelo esforço do participante em manter seus olhos abertos; duas garrafas pet cheias de água, afixadas na região do tronco, exigindo adaptações do corpo para a sua movimentação; dois baldes de metal aderidos aos pés da participante pelo fundo externo, também cheios de água, deixando à mostra a intenção de não derrubar a água dos baldes enquanto esta, deitada no chão, criava movimentos de difícil execução; e um par de tamancos de gelo com amarrações nos pés do proponente.

A proposição do óculos de mergulho, segundo a equipe, veio em substituição à idéia anterior de criar um capacete contendo água no seu interior, provocando a ausência de ar, que foi descartada pela inviabilidade de sua feitura em tempo hábil. Esta informação deve ser sublinhada pelas conseqüências que gerou nas reflexões: criar um figurino cuja matéria e forma fossem capazes de proporcionar uma alteração do estado psicológico, alcançando a ordem dos pensamentos do participante.

Volto-me para o exercício do aluno-proponente Leonardo Fressato, denominada por ele de *Figurino-Congelante*, por se caracterizar como um exemplo e aprofundamento na idéia de figurino-penetrante e pela continuidade dada, até o presente momento, com modos diferenciados de utilização. Diante do público (alunos e professores), Fressato aparece calçando os tamancos feitos com barras de gelo de mais ou menos 10cm de altura, com alças de tecido cruzando o peito dos pés. Realizada no mês de julho, portanto, no rigoroso inverno curitibano, a proposta já nos causava uma sensação de inospitalidade, de repulsa. Fressato executou as movimentações previstas, contudo, reorganizando-as em função de seu estado alterado causado pela dor do contato dos pés com o gelo. (*Chapines eram tamancos medievais usados em cima dos sapatos em tempo de chuvas. Suas solas em couro chegavam a medir 76 cm de altura*)³⁰.

Com o desenvolvimento da proposta, a matéria do figurino começou a se derreter, soltando as alças que se prendiam aos pés. Além de instáveis pelas formas assimétricas, os tamancos também ficaram escorregadios, aumentando o grau de dificuldade na movimentação. Se na proposição *Entreterritórios* o figurino perdeu sua função de fazer mediação entre o corpo e o ambiente, em *Figurino-Congelante*, esta função ocorreu apenas como uma alusão, como ironia. Mas de modo idêntico àquela proposição, foi posto em questão o

³⁰ ROWLAND-WARNE, L. *Trajes*. Madrid: Biblioteca Visual Altea, 1992, p. 17.



encontro das matérias do corpo e do figurino, e suas mudanças, suas reorganizações. E passamos a conversar sobre o corpo como sendo um sistema que se relaciona com o figurino, também um sistema.

Segundo Fressato, durante o tempo de uso dos tamancos, os pés vão se acostumando à dor, mas a instabilidade da sua matéria gera a impossibilidade de se manter no “acostumando”, exigindo constantes readaptações. Ainda, segundo ele, a dor maior acontece com o retirar das tamancas, quando os pés entram em contato com o chão. Beirando à sensação de agulhas penetrando os pés, a adaptação ao novo ambiente deve ser lenta.

Fressato deu prosseguimento à pesquisa da matéria água, e seus estados, utilizando-se dos tamancos e de um sutiã de gelo em *A menina e o outono*, sua montagem de conclusão de curso. Tratando da violência sexual, esta montagem não contava com personagens fixos. As duas atrizes, Débora Vecchi e Elenize Dezgeninski, alternavam nos papéis de violentada e do entorno violentador. O elemento gelo, posto sobre seus corpos, continham toda a metáfora da dor, do penetrante, do contato. Porém, embora os corpos das atuantes estivessem em pleno relacionamento com a matéria gelo, as intenções iniciais de oportunizar zonas de desconforto para seus corpos foram encobertas pelas metáforas, tão fortes elas se apresentavam.

No resultado de *A menina e o outono*, em 2007, Fressato retirou os figurinos de gelo, adotando um novo procedimento. Um vídeo finalizava o espetáculo, assumindo o caráter de metáfora-síntese: os atores usando tamancos e sutiãs de gelo, e as atrizes apenas os tamancos, com os seios nus, movimentavam-se numa sala clara. O outono, deixando a paisagem colorida para trás e antevendo o gélido, o infecundo, a frigidez, a morte.

O vídeo final, causava um distanciamento da montagem e servia de junção dos corpos-atuantes aos corpos da personagem. Mas o processo de utilização do gelo nos ensaios, segundo Fressato, foi aproveitado como propulsor de toda a dramaturgia, textual e cênica. Além disso, no decorrer das cenas, a atriz Débora Vecchi fez uso de um único sapato de salto alto, para preservar o incômodo no andar.

No ano de 2009, juntamente com o grupo *Teatro de Ruído*, do qual é membro, Fressato insistiu na pesquisa com a matéria água. Por ocasião da 5ª Mostra Cena Breve³¹, Luiz Felipe Leprevost assumiu a dramaturgia de *Pecinhas para uma tecnologia do afeto*, sob a coordenação de Nina Rosa Sá. Na resenha do espetáculo se lia:

³¹ “Mostra Cena Breve – linguagem dos grupos de teatro”, é um evento que privilegia as experimentações estéticas dos coletivos artísticos, organizado pela Cia Senhas de Teatro desde de 2005, na cidade de Curitiba, e conta com a participação de grupos de todo o Brasil.

O teste é uma conjunção de nove textos de autoria de Luiz Felipe Leprevost. Cada um destes textos foi escrito especialmente para atores que o personificam. A cena é, portanto, um estudo sobre a personalidade. A tecnologia aqui tratada é a comunicabilidade. A técnica, o afeto; a maneira como o ator diz o texto ao seu interlocutor. Fala-se como quem ama. Fala-se a cada uma das pessoas com o coração.

O texto destinado a Fressato, *Correção de coluna*, veio ao encontro de suas próprias questões. A primeira delas, o lugar da dor, e a dor entendida como melancolia, de um incômodo profundo, não agradável, mas profícuo. Um lugar que não sangra. Seu figurino é, agora, um colete de gelo, com incisão de um coração de sangue no canto esquerdo, ocupando uma parte maior do corpo. Nas palavras de Fressato: *Pecinhas só fala de dor e solidão. O figurino é o que está entrando em você, ainda que você não queira*. Pecinhas é o contato, é a relação. A tecnologia do afeto é um modo de afetar, em sua forma rudimentar.

Fressato explica que com o colete não há sensação de dor, e a sensação de frio ou de queima da pele não dura mais que alguns minutos. Depois o corpo se acostuma. No entanto, o colete causa uma aceleração do seu metabolismo, afetando o ritmo da fala e da respiração. Com o estado psicológico totalmente abalado, o atuante se vê entre a agonia, a ação, a inação.

Diferentemente dos tamancos de gelo, quando retira o colete é que se inicia a dor. Por ao menos uns quinze minutos, o organismo se entrega ao esforço de readaptação. Como se o gelo tivesse se tornado seu ambiente natural, no ato de reconhecimento do novo ambiente perdura a ausência das sensações geradas pelo colete. E tanto na utilização do sutiã quanto do colete de gelo, há um fator de incômodo: conforme a mudança do estado sólido para o líquido, a água gelada escorre pelas demais partes do corpo, não adormecidas pelo gelo, provocando reações simultâneas.

Deitado no chão o ator se debate feito um ovo sendo frito, termina o texto “Correção de coluna”, enquanto Fressato, deitado no chão, se debate até destruir seu colete de gelo. Em pedaços, o colete se torna poças d’água. Ali deitado, trêmulo pela hipotermia, Fressato aguarda a aproximação da dor. *(Os efeitos fisiológicos ocasionados pelo uso da crioterapia são: anestesia, redução do espasmo muscular, estimula o relaxamento, permite a mobilização precoce, melhora a amplitude do movimento, estimula a rigidez articular, redução do metabolismo, redução da inflamação, redução da circulação, estimula a circulação, redução do edema, quebra do ciclo dor-espasmo-dor).*





Em *Figurino-Congelante* a idéia de ominoso surge, primeiramente, com a manifestação do corpo em dor. Depois, é possível considerar a metáfora desencadeada: a junção das águas do corpo-atuante com a água em estado sólido. Um corpo meta-humano, endurecido pelo entorno. Do mesmo modo, amolecido pelo entorno, vertido em poças, até que se desfaga seu martírio. Sem sangue, límpido.

Quando, em 1944, Frida Kahlo pinta seu auto-retrato *Coluna Partida*, em que aparece com talas no tórax, uma coluna jônica substituindo sua própria coluna, e com pregos espalhados por todo o corpo, a artista já convive com uma dor intensa, tendo que se utilizar de um colete de aço para sustentar sua coluna fraturada num acidente. O cenário pintado é uma paisagem desértica, como símbolo da solidão. Fressato em *Correção de coluna* percorre um caminho contrário: quer encontrar no colete-de-dor um lugar que lhe retire da solidão, e sua paisagem não é desoladora. Diante do público, pede para que toquem seu coração de gelo. O contato quente do corpo é o seu único bálsamo. E o derretimento do coração, a possibilidade de integração.

Fressato também perambula pelos vales da dor, da entrega, do êxtase. Mas seu corpo não é esculpido em mármore, e não aguarda que o dardo do amor de Deus lhe trespasse o coração. Basta um simples toque humano para que se dissipe seu sofrimento. Enquanto espera pelo alívio, suas camadas congeladas lembram a pele machucada de Händeler, o corpo aberto de Pane, o corpo em transformação de Orlan. E seu corpo não se avermelha, não se enrubesce. Mantém-se na mais cristalina dor. (*No próprio corpo humano os teores de água variam. Os órgãos com mais água são os pulmões [mesmo se vivem cheio de ar] e o fígado [86%]. Paradoxalmente, eles têm mais água do que o próprio sangue [81%]. O cérebro, os músculos e o coração são constituídos por 75% de água.*)

3.5 "Cadeira com gordura"

No referido texto de Erika Fische-Lichte, mais do que uma analogia, encontra-se uma comparação entre o evento *acontecimento sem título* e as práticas teatrais daquele período, sobretudo do ponto de vista da recepção. A proposição de Cage aponta, principalmente, para a percepção do público e os atos de constituição de significados. E o que se oferece é a função performativa para além da função referencial:

Uma vez que a função referencial tinha perdido a sua prioridade, os espectadores já não precisavam de procurar significados pré-estabelecidos, nem de lutar para decifrar possíveis mensagens formuladas na performance. Em vez disso, encontravam-se numa posição que lhes permitia observar as ações desempenhadas diante de seus olhos e ouvidos como materiais, e deixar os olhos vagar por entre as ações desempenhadas simultaneamente; era-lhes permitido não procurar nenhum significado, assim como relacionar qualquer significado que lhes ocorresse com ações separadas³².

Para as proposições que se utilizam do figurino-penetrante, estes dados trazidos por Fischer-Lichte, constituem-se num importante esclarecimento. Quase sempre, em tais proposições, exige-se do espectador a experiência voltada para a percepção. Redefine-se, segunda a autora, a noção de contemplação, tornada agora uma atividade, como um fazer, de acordo com os padrões de percepção do receptor.

Outro aporte para a compreensão da relação da obra com o público pode ser a noção de “matéria como reflexão”, empregada por Joseph Beuys, como denúncia da perda e o fenecer do sentido. Alain Borer assinala que contrariamente à mimese da arte clássica, em Beuys há a intenção de atingir a expressão concreta de uma idéia ou espiritualidade, a *methexis*³³.

Feltro, gordura, animais mortos, cobre, enxofre, mel, sangue, ossos e outros são matérias incluídas no seu inventário. E a palavra matéria talvez soe mais acertadamente, já que não se trata de materiais em exposição, como obra. Conforme Borer, *a matéria “em estado bruto” constitui em primeiro lugar um espaço pedagógico, ela oferece matéria para reflexão: ela não é exposta por si mesma, mas servindo a um processo de transformação – um primeiro lugar*. Este estado bruto da matéria, procurado por Beuys, em certa medida perpassa os objetivos da presente pesquisa, pois ao reclamar pelo sentido, o figurino-penetrante põe em observação as matérias do corpo e do figurino, também no seu estado bruto, nas suas qualidades.

Em *Cadeira com gordura*, de 1963, na qual, exatamente como supõe o título, há uma cadeira com uma barra de gordura, o foco não está na gordura, mas em todos os seus estados de matéria “gordura”. Beuys deixa claro: *A natureza de minhas esculturas não é mutável e definitiva. Várias operações se dão na maior parte delas: reações químicas, fermentações,*

³² FISCHER-LICHTE, *ibidem*, p. 149.

³³ BORER, Alain. *Joseph Beuys*. Trad. Betina Biscot e Nicolás Campanário. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 15.

*mudanças de cor, degradação, ressecamento. Tudo em estado de mudança*³⁴. Voltando-se para a experiência *Entreterritórios* e *Figurino-Congelante*, igualmente se encontra esta perspectiva das matérias em estado de mudança, tanto na matéria do figurino como a na do corpo.

Também, a partir das reflexões de Beuys, retomo a discussão da forma. A escolha das matérias que constituem seu inventário se dá segundo as suas qualidades específicas: *o feltro, por exemplo – cujas fibras de origem animal entrelaçadas deixam circular o ar em seus espaço – é um excelente isolador de calor; ou a cera de abelha, um bom isolante, é também um mal condutor de calor, uma vez que o absorve muito lentamente*. E Borer cita a as duas listas, feitas por Thierry de Duve, das matérias utilizadas pelo artista: *à esquerda, os fluidos, desordenados, leves... e, à direita, os sólidos, ordenados, pesados, demonstrando assim como eles se movem de uma lista para outra*³⁵. Para alcançar o objetivo de por em foco as mudanças da matéria, Beuys atenta para a materialidade antes da forma, a substância.

O convite lançado por Beuys, de aprender das próprias substâncias as potencialidades que elas encerram e, por conseguinte, as nossas, é aceito pelo figurino-penetrante como base de seus procedimentos. Porém, se Beuys parte da teoria da escultura, na qual o algo indeterminado assume uma forma determinada por meio do movimento, também estende esta mesma teoria para a *ação*. Mais uma vez, as proposições de Beuys ampliam o debate por suscitarem a teoria do holomovimento, de Bohm.

Seria possível triangular as investidas do figurino-penetrante pelos vértices: matéria como reflexão, de Beuys, o holomovimento, de Bohm, e acrescentar o corpo sem órgãos, de Deleuze e Guattari: *o corpo é matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade=0, mas não há nada de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero*³⁶.

A prerrogativa da mudança na percepção do espectador ainda pode ser redimensionada nas proposições que prevêem a participação do receptor de um modo mais efetivo. Vale lembrar da performance mecatrônica “Epizoo”, de Antunez, na qual os movimentos de seu corpo são controlados pelo espectador-manipulador-diretor, ou a terceira orelha de Ste-larc, que supõe um espectador-ordenador da ação do corpo-atuante. Além dos tópicos já

³⁴ BEUYS, *apud* BORER, *ibidem*, p. 26.

³⁵ BORER, *ibidem*, p. 15

³⁶ DELEUZE, *ibidem*, 1996, p. 14.

comentados quando abordei estas proposições, ressalto a possibilidade de pensar a atuação do público como um agente para o corpo-atuante-instalação.

Expansão da pintura e da escultura, a instalação é pensada aqui, evidentemente, do ponto de vista da sua tridimensionalidade. Primeiramente, o figurino-penetrante se põe como contraste das experimentações feitas no início do século XX, quando se pensava na cena como composição de quadros, acentuando, por vezes, a sua bidimensionalidade, e fortalecendo a idéia de figura e fundo. Depois, como contraste às encenações em que se evocava a tridimensionalidade do corpo, como escultura a se locomover no espaço. Isso porque, em muitas proposições, o que se assinala com o figurino-penetrante é a tentativa de derrubada das barreiras do dentro e do fora, dos contornos rígidos, dos limites do corpo, dos objetos. A instalação deve ser entendida como possibilidade de espaço invadido, penetrado, e para o qual se vê reelaborado a própria noção de espaço.

É possível demarcar um diálogo entre as proposições de Lygia Clark e as proposições de figurinos-penetrantes. Em diversas experimentações desta artista o espectador é convidado a vivenciar, a interferir e a recriar a obra. *Luvras Sensoriais* (1968) se destaca por incitar o espectador-experimentador à conhecer a forma e o tato da luva que veste. Adaptando-se à mão da luva, ao seu sentir, o ganho surge com a sua retirada, pois o experimentador tem uma nova percepção do seu próprio tato. Ou seja, ao conhecer o corpo do objeto passa a conhecer melhor o seu próprio corpo. No entanto, tomando o *Figurino-Congelante* como exemplar das noções do figurino-penetrante, percebe-se alguma distância, já que vestir os tamancos não significa vestir um corpo-objeto pronto, mas um corpo-objeto “em contato”, que se modifica com o calor do corpo e do ambiente e, ao mesmo tempo, demanda que o experimentador se aperceba das suas sensações, intimando à respostas rápidas.

Um fato adquire maior relevância quando se intenta um paralelo com as proposições de Clark. O abandono da idéia de “obra”, e o abandono do zelo pelo artefato que possa vir a encobrir a performatividade, ocorre, sobretudo, com o intuito de retirar o espectador da passiva contemplação. No teatro, esforços vêm sendo feitos, desde a metade do século XX, neste mesmo sentido, por vezes privilegiando o debate, outras vezes os aspectos sensoriais, e outras, ainda, o próprio jogo teatral. Mas nem sempre a cena teatral conseguiu deixar de succumbir aos meios, aos artefatos, do ponto de vista da performatividade do corpo-atuante. A *body art* talvez seja a linguagem artística que mais tenha privilegiado a condição do corpo-atuante, do seu sentir, do seu pensar.

Em algumas situações, o figurino-penetrante consegue trazer para o corpo-atuante os mesmos princípios ansiados por Clark no tocante ao público. Ou seja, tal como em *Luvras*

Sensoriais, para o figurino-penetrante a experiência do atuante adquire valor mais significativo, seja como um topos para a criação, seja como recurso cênico.

Em *Correção de coluna* há um investimento na performatividade do corpo-atuante, e a participação da platéia ocorre num plano metafórico. O programa entregue ao público indicava o local de cada performance e instruía sobre a possível interatividade: *Você verá entrar um menino sem coração. Você pode tocar o coração dele*. Depois, era possível retirar de um recipiente de vidro um coraçãozinho de gelo, vermelho, idêntico ao coração cravado no colete usado por Fressato. Mesmo que a ação do público de apanhar o gelo e chupá-lo até o seu completo derretimento se mantenha no plano metafórico, ainda assim, o espectador tem oportunidade de entrar em contato com a matéria do figurino e dimensionar as sensações ocorridas no corpo-Fressato. Sublinha-se a performatividade da ação de sentir um colete-congelante.

De todo modo, nas proposições que se interessam pela participação do público, o corpo-atuante visto como instalação serve para promover a visitação dos espaços internos, questionando as delimitações, pondo em xeque a noção de corpo-sacrário, corpo inviolável, limite do ser, paredes que vedam e guardam a subjetividade. Sobretudo nas proposições interativas, o corpo-instalação é um corpo já multidimensional, em que se justapõem as dimensões. Os espaços são temporários, efêmeros, como num *work in progress* em que a obra não se fecha, mas se coloca para a constante construção.

3.6 Presença/ausência

Retomando as considerações de Lorenzini sobre a cena contemporânea, e dando ênfase à questão da presentificação, insisto nas reflexões advindas da relação do corpo com o figurino-penetrante, agora para sublinhar a questão da presença-ausência. Se a principal função do figurino tem sido a de ocultar, camuflar ou transformar as formas do corpo humano garantindo coesão para a cena, o figurino-penetrante se posiciona de modo a evidenciar a presença do corpo, e os seus estados.

Os modos de evidenciar, contudo, não são sempre padrões. Um ponto comum parece ser a possibilidade do contato entre as matérias como um dado da performatividade e a busca por relações não pautadas no binômio “sujeito/objeto”, mas de sujeito-a-sujeito, ou objeto-a-objeto. Assim, as materialidades da cena ganham sentido diferenciado, interferindo também nas noções de visível e invisível.

Embora a proposição *Homem Piano*, da Cia Senhas de Teatro, tenha sido descrita no Capítulo Segundo como próxima das experimentações com propósitos voltados para o fim da filosofia e da fisiologia humana, no sentido encontrado nos estudos de David Le Breton, um dado se torna instigante para esta pesquisa. Nesta proposição, o fone de ouvido que faz a conexão entre o corpo do artista e o corpo do participante é um instrumento que evita a ausência do corpo na obra. Sendo um receptáculo que acumula informações, o corpo-atuante Bertazzo se torna indispensável, pois é nele que se reúnem as lembranças que constituirão um novo corpo. E, exatamente por isso, o corpo-Bertazzo, por vezes, é um corpo ausente, preenchido por vozes, povoado pela imaterialidade das palavras. Corpo-instalação. Oco. A ser penetrado.

De outra forma, em *Figurino-Congelante* há um complexo jogo entre a ausência/presença. Quando Fressato retira seu colete de gelo e entra em estado de hipotermia, seu corpo anestesiado não reconhece a si mesmo. Com o metabolismo já reduzido, ressentese da ausência do corpo-colete. Então, são dois os estados: primeiro o colete põe o corpo em latência, ampliando as sensações; depois, em estado de relaxamento profundo, quase de inexistência.

Enquanto que na proposição *A pele lembra*, de Händeler, ao entrar em contato com o pregador de roupa, partes do corpo também ficam anestesiadas, impedindo que reconheça os seus limites. A falência momentânea dos sentidos é tanto ausência do corpo quanto presença. Presença do corpo-objeto em relação, em contato, em integração.

Relembrando Deleuze e Guatarri, pensa-se no corpo como matéria intensa e não formada, em toda a sua potencialidade. E se durante todo o percurso desta pesquisa houve a tentativa de encontrar os pontos de convergências entre as experiências dos estigmatizados pelos flagelos, do mesmo modo, reafirmo a intenção de mostrar os diferentes motivos impulsioneiros. Nas experiências religiosas a ausência se fortalece pelo desejo de negação do corpo, e a presentificação do corpo aparece como um modo de frear qualquer vestígio humano, sobretudo, em função da rígida hierarquia entre corpo e espírito. Nas experiências que se utilizam do figurino-penetrante, a presentificação se fortalece na evocação do corpo, o qual contém, ou é em si mesmo, o espírito. Sendo que a ausência é o próprio vestígio do humano.

Essa visão do corpo como algo em formação remete, ainda, a toda a discussão do corpo como limite do ser, pois atenta para o corpo anterior às referências sócio-culturais. Em função disto, marca-se, quase sempre, como um posicionamento político, pois põe em discussão a naturalização do corpo, em sentido amplo. O não levar à cena a representação de

um corpo-outrem significa assumir a condição do humano, não exemplar, como sendo a não negação da realidade, mas a vontade de transformá-la, de entendê-la nos seus meandros.

Este capítulo, dedicado às materialidades da cena, não se encerra como a afirmação de um posicionamento materialista. Apenas expõe a dicotômica relação entre o visível e o invisível. A máxima “No teatro, o hábito faz o monge”, traz em si a face oculta: “O hábito não faz o monge”. Ou seja, a interdependência contida nos dois provérbios assinala uma batalha incessante, tomada pela hierarquia, promovendo distâncias ente a arte e a vida. E no teatro, especificamente, esta batalha não se esgota nas simples inversões. A cena atravessada pela metafísica, ou a cena entendida na sua materialidade, são disposições das faces de um mesmo tema. Mas como materialidade, visível, palpável, o figurino quase sempre recai na armadilha do acabamento visual. Então, a proposta do figurino-penetrante talvez seja se instaurar nos meandros do visível e do invisível.

3.7 Sobre a cena

Se o figurino-penetrante estabelece novos procedimentos e entendimentos da cena, também se torna mister notar as mudanças na postura de todos os profissionais envolvidos no seu fazer. Não se trata de por em julgamento os modos de formação, tampouco gerar um padrão determinado, como a criar uma categoria especializada. Antes o contrário. A intenção de observar tais mudanças vem no sentido de contemplar novas estratégias, alargando os campos já existentes, levando-se em consideração que as artes cênicas estão sempre em zonas de contaminação.

Dos aspectos mais característicos da cena contemporânea elencados por Lorenzini, relembro que o cruzamento entre textos dramaturgicos e não-dramaturgicos, o status limiar dos personagens, o sensorial e o poli-sensorial em conjugação com o texto dramático, *a cena em abismo* pelo uso de novas tecnologias e as questões do ominoso são também aspectos a serem destacados nas proposições que se utilizam do figurino-penetrante. No entanto, um fator determinante para esta ocorrência parece ser a tendência de se partir de processos colaborativos. E para a utilização do figurino-penetrante como topos de criação, os processos colaborativos tornam-se a base imprescindível.

Em “Do coletivo ao colaborativo: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo”, Silvana Garcia³⁷ faz um retrospectiva, indicando as transformações mais significativas entre as gerações que compreendem o período de 1970 a 2010. Estas transformações levariam dos processos chamados “coletivos” aos processos “colaborativos”.

Ainda nos processos coletivos (durante toda a década de 1970), segundo a autora, há *a disposição de anular as hierarquias internas*, que anteriormente ocupavam parte dos processos. Porém, essa anulação se dá de forma radical, dissolvendo as especialidades técnicas, e indicando *a necessidade de marcar diferença com relação ao modo dominante de produção e criação*³⁸. Ou seja, todo o grupo assume as diversas funções, apagando os limites da autoria. Comumente, em quase todos os dados da ficha técnica se vê: criação coletiva.

Garcia aponta que o suporte da heterogeneidade dos integrantes do grupo se faz por uma espécie de regulamento interno de *um conhecimento comum, uma base de informações e noções partilhadas por todos*³⁹. A prática da coletividade tenta abarcar a individualidade, mas as negociações são necessárias em torno de um núcleo comum.

Sobre a terminologia “teatro colaborativo”, vinda em substituição à “criação coletiva” nos anos de 1990, a autora mostra que a diferença se marca, sobretudo, pela não anulação das especialidades. Cada integrante permanece no exercício de suas funções, bem determinadas, privilegiando a construção da cena que se pauta nas discussões, e em participações efetivas durante todo o processo de criação. Além disso, Garcia comenta a possibilidade, neste procedimento, de parcerias não estáveis, buscando os ajustes necessários a cada trabalho.

Luiz Fernando Ramos, ao abordar este mesmo assunto, fala do pressuposto de investigação artística aberta contida no cerne dos processos colaborativos, não havendo de início um ponto de chegada definido, tampouco dos procedimentos a serem utilizados. E acrescenta sobre a participação dos integrantes: *A relação não hierárquica entre os criadores, e a noção de saberes especializados se friccionando e contrapondo, para que obtenham um resultado final satisfatório, sugere menos a busca de um método a ser buscado obsessivamente, e mais a composição de procedimentos, muitas vezes estranhos entre si, na combinação de novos resultados possíveis pela combinação inédita dos mesmos*⁴⁰.

³⁷ GARCIA, Silvana. Cf. DIAZ, Henrique; OLINTO, Marcelo (Org). *Na companhia dos atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, p. 121.

³⁸ GARCIA, *ibidem*, p. 221.

³⁹ GARCIA, *ibidem*, p. 222.

⁴⁰ RAMOS, Luiz Fernando. “Criação Coletiva entre Coletivos: um olhar desde a universidade”. In: *Subtexto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, ano VI, dez. 09, n. 06, p. 54.

Mas Antônio Araújo traça uma definição que agrupa as observações de Garcia e de Ramos sobre a dinâmica dos processos colaborativos: *se fôssemos defini-la sucintamente, constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, tem igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos*⁴¹.

Estas diferenciações entre a criação coletiva e a criação colaborativa interessam para esta pesquisa por auxiliarem na compreensão dos processos que aceitam o figurino-penetrante como um dispositivo inicial da cena. Uma condição apresentada como fundamental nas proposições acima descritas respeita à forma como o profissional figurinista participa de todo o processo.

Primeiramente, nem sempre será ele, figurinista, o responsável pela criação do figurino. Por vezes, o atuante parte de experimentos que surgem na sua prática individual, e em outras, descobre aos poucos as matérias que melhor dialogam com o pretendido naquela situação. Ou mesmo, a sugestão pode vir de qualquer outro profissional envolvido. Fressato, por exemplo, esclarece que este tempo de dedicação à pesquisa do figurino-congelante trouxe conhecimentos ligados à junção da água a outros materiais. Com o passar do tempo, adquiriu uma técnica específica para confeccionar os tamancos de gelo, seguindo suas próprias necessidades como atuante.

Depois, quase sempre o figurino-penetrante exige conhecimentos que extrapolam as áreas de atuação do figurinista, sendo necessária a intervenção de profissionais até de áreas não artísticas. Os figurinos que se utilizam dos recursos tecnológicos, a exemplo de Marceli Antunez, geralmente são executados, ou mesmo criados, por profissionais tanto da informática quanto da física e da medicina.

Mesmo que o figurinista não venha a ser o criador e o executor do figurino-penetrante, sua presença se faz necessária já no início do processo, como um acompanhador de todas as mudanças, sempre pronto a debater. Deste modo, pode ser uma espécie de consultor ou de organizador. Ou seja, não há um lugar estabelecido para o profissional figurinista, do ponto de vista da criação e execução.

Na montagem de *Pecinhas para uma tecnologia do afeto*, foram convidadas as figurinistas Fabiana Pescara e Renata Skrobot para a criação dos figurinos. Em alguns dos nove textos apresentados, elas tiveram oportunidade de cumprir a função do modo mais recorrente

⁴¹ ARAÚJO, Antônio. “O processo colaborativo no Teatro da Vertigem”. In: Sala Preta Revista de Artes Cênicas, n 6 – 2006, p. 127.

te: criaram e confeccionaram os figurinos. Contudo, com relação à proposição de Fressato, as figurinistas serviam como organizadoras e condutoras das visualidades trazidas para a cena.

Talvez se possa dizer se possa fazer coro à palavras de Araújo sobre o pretendido em relação ao profissional figurinista: *Pretendíamos garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas igualmente na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. (...) Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos quanto do sentido geral do espetáculo*⁴².

Mas se há uma reavaliação da postura do profissional figurinista, o mesmo ocorre em relação aos demais profissionais. Garcia comenta que a base do teatro de criação coletiva era o ator, e que esta base permanece sólida na criação colaborativa. Para o figurino-penetrante este parece ser um quesito condicionante. Principalmente, por ser o corpo-atuante o objeto de relação, com seus dados biográficos e com os estados diferenciados.

Quando Lorenzini aponta para o cruzamento de textos dramaturgicos e não-dramaturgicos na cena contemporânea, também aponta para a conjunção entre o profissional responsável pelo texto e os demais participantes. O figurino-penetrante pode partir de um texto pré-elaborado, como pode ser o desencadeador do texto, sendo necessário a colaboração do atuante, do dramaturgo e da figurinista.

Araújo discorre sobre o problema da polivalência de funções como sendo um pano de fundo nos discursos das criações coletivas, sem se efetivarem na prática. Aqui, não se pretende a polivalência, mas a interação entre as mais diversas áreas, e nos casos em que os profissionais acabam abarcando questões além das de seu alcance, o processo se dá por contágios e co-autorias. Privilegia-se exatamente as qualidades de cada participante.

No entanto, se não é difícil encontrar acomodação do figurino-penetrante nos processos colaborativos, um quesito da criação coletiva parece ser revisitado: certo escape às especialidades, sendo viável uma combinação da criação coletiva com a colaborativa.

De todo modo, a contribuição que o figurino-penetrante oferece é a tentativa de colocar o elemento figurino como topos para a criação, desestabilizando um aspecto, grande parte das vezes, intacto: o figurino em relação com o corpo. E, em função disto, a não-representação do corpo-outrem.

⁴² ARAÚJO, *ibidem*, p. 128.

Vale lembrar ainda que os processos que se utilizam do figurino-penetrante recorrem a diferentes formas, podendo ser apenas um impulsionador, ou sendo levado para a cena como recurso para a presentificação do corpo. O estudo apresentado sobre os figurinos-congelantes de Leonardo Fressato mostram um percurso iniciado com o uso do figurino-topos, depois como metáfora, para então ser integrado à cena como um fator que exigia ajustes do corpo. Já o trajeto percorrido por Frank Händeler é adverso. Händeler iniciou suas experiências com os pregadores de roupa na montagem de dança *Earthlinks* (2003), em Amsterdã, numa parceria com Diane Elshout, também bailarina, Felix de Rooy assinando a dramaturgia, e Dorine van Ijssedijk na função de figurinista. A utilização dos pregadores ocorria apenas numa cena curta, como uma performance dentro do espetáculo. Mais tarde, Händeler passou a experimentar os pregadores em proposições solas, criando uma dramaturgia específica para estes experimentos.

3.8 Sobre a terminologia “figurino”

Diante do exposto, também trago para a reflexão a denominação “figurino”. Durante todo o tempo dedicado à pesquisa do figurino-invólucro, em que pretendia analisar a função do figurino de esconder, camuflar ou substituir o corpo, parti do conceito de figurino como sendo “tudo aquilo que é posto sobre o corpo-atuante enquanto este está em cena”. Então, para a pesquisa do figurino-penetrante esta conceituação parece estreitar as possibilidades de uso. Além disso, parece manter as informações da física clássica, no sentido de privilegiar apenas o visível, perante o público, como realidade.

Contudo, a complexidade do tema “visível X invisível”, conforme visto no decorrer de toda esta pesquisa, se mantém sempre como paradoxo. Mesmo optando pela não-hierarquização entre os dois níveis, mesmo já tendo argumentado tanto em favor do visível como não sendo o único aspecto da realidade, quanto destituindo do invisível os sentidos metafísicos que causam divisão hierárquica, ainda assim proponho manter o termo “figurino”. Já nos estudos de figurino-invólucro considerei que utilizando um substantivo para acompanhar este termo, indicando a função a que se destina (por exemplo: figurino-espelho, figurino-prótese) se poderia ampliar, como sobreposição, o próprio conceito.

Assim, figurino é tudo o que é posto sobre o corpo-atuante enquanto este está em cena, e quando penetra o corpo, mantém seus aspectos visíveis, mas atenta para o que não está ao alcance da vista do público, ou mais: por vezes, põe à vista, à percepção, ao toque do pú-

blico partes internas do corpo-atuante. Um dos objetivos de manter o termo “figurino” é não gerar uma hierarquia inversa, que não contemplaria os aspectos visíveis.

Sugiro, então, manter a palavra figurino, acrescentando um a palavra “penetrante” para indicar a função destinada a este elemento na cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E se esse fosse o início, talvez não fossem mesmas as inquietações. Talvez já não afligisse o fato do espírito ser uma coisa e o corpo outra. Talvez fizesse minhas as indagações de José Gil sobre o lugar outro e o lugar da alma no corpo¹. Com ele, retiraria de Husserl: *De outrem, da sua subjetividade, não tenho senão uma experiência indireta. A percepção direta dos seus sentimentos, emoções, pensamentos, é-me vedada, apenas através da mediação do corpo me é dado inferir que estou em presença de outro “eu”, um “alter ego”*². E talvez começasse perguntando: *aonde se situa o interior? Porque se o exterior o é de um interior, e se este está num sítio determinado do espaço objetivo, aquele deveria situar-se noutra sítio desse mesmo espaço que o determinasse como interior*³.

Tais indagações constituiriam num novo início, supondo que o recorte estabelecido privilegiou a busca de si. No entanto, se retorno para não mais buscar o si, mas o outro, então, penetro-o, perfuro-o, rasgo-o até percebê-lo na sua interioridade. Relegada a fé, perpasso camada por camada do seu corpo, os seus tecidos, os seus rins, o seu fígado, para me certificar que ele ali está, para adentrar-lhe a alma. Não mais rogo, em prece, para que sejam meus os tormentos. E não sou Francisco, e não sou Teresa. Sou Tomé, e digo: mostre-me suas chagas, quero tocá-las. Convince-me apenas a interioridade. Não me basta atravessar os olhos, os ouvidos, ou qualquer dos orifícios. Desejo a entranha. Toco o que me confirme estar diante do outro.

Mas se o “problema do outro” se estende de forma velada, ou explícita, ou como interface tanto do ensejo do conhecer-se a si mesmo quanto do desejo de alcançar o incomensurável, aqui perdura, colocando-se, primeiramente, como questão no longo debate do binômio “coletividade X individualidade”, depois como questão do “ser” e do “dar a ver”.

Certamente, o figurino-penetrante não se põe como um solucionador, nem mesmo encontra respostas definitivas nas mais diversas teorias que abordam o tema. Apenas busca problematizar o “duplo do outro”, não mais como um lugar satisfatório, um lugar da universalização e do exemplar. Mas o lugar do “outro”, que “é” e se “dá a ver”. E acompanha o se

¹ GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

² HUSSERL, apud GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997, p. 147.

³ GIL, *ibidem*, p. 147.

“dar a ver” a inevitável relação de projeção “eu no outro/o outro em mim”, visto que esse parecer ser o nó ainda por se desatar na filosofia contemporânea.

Por isso mesmo, ao refletir sobre a presença do atuante, ou a sua presentificação, não foi descartada, nesta pesquisa, a questão da *sobredeterminada qualidade de co-presença*, exposta por Hans-Thies Lehmann. Porém, muda-se o foco, a perspectiva, para se valorizar o ato anterior à experiência estética: as sensações e percepções, primeiro do corpo-atuante, depois do observador, ou observador-participante. E se a experiência estética não se separa das sensações e percepções, então, seria mais acertado admitir: a experiência estética antes da produção de significado, já tornada um legado da forma.

O não ter iniciado com a busca da alma no corpo, não significa reverência à linearidade histórica. Significa uma opção por mostrar o distanciamento que o teatro toma da experiência cotidiana. Quando o figurino é entendido como o corpo-outrem, corpo de um fantasma, exemplar e não humano, supre-se a experiência individual em favor de uma coletiva, minimizando, ocultando ou a transformando em discursos generalizantes. Então, o longo tempo debruçado sobre a experiência voltada para a individualidade e a busca de si se fez extremada para ressaltar o quanto a performatividade fica relegada nos processos cênicos, e o quanto os meios se sobressaem à experiência propriamente dita.

Finalizar, ou recomeçar, com as questões do “outro” também significa fazer notar a perspectiva do figurino-penetrante: as relações sem sujeitos, ou sujeito-a-sujeito. O figurino é o outro (sujeito/objeto) que se coloca em relação com o corpo-atuante, e quando o penetra permanece outro, ou, quem sabe, por momentos se integra, sem possibilidade de separação. Mas a problematização trazida pelo figurino-penetrante se marca, exatamente, na relação do corpo-atuante com o outro, não mais uma projeção da subjetividade de um fantasma. Um outro-matéria, palpável, visível.

Figurino-penetrante-incrédulo. Que penetra como a dizer: mostra-me você. Mostre-me onde está você. E o debate é produtivo, infundável, e dele não se sai com afirmativas. David Bohm assinala que do ponto de vista da mecânica quântica *o corpo possui uma certa individualidade, é um subtudo relativo com sua própria ordem auto-referencial. Entretanto, depende muito do ambiente para existir. As pessoas se distinguem um tanto uma das outras, temos alguma individualidade. Mas talvez a questão seja: qual a profundidade da individualidade, qual a base de tudo isso?*⁴ E mais adiante, o cientista expõe sua visão holística: *O individual é universal e o universal é individual. O termo indivíduo significa “indiviso”, de*

⁴BOHM, p. 50. In: WEBER, Renée. *Diálogos com cientistas e sábios: a busca da unidade*. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Sousa. São Paulo: Cultrix, 1986.

*modo que podemos afirmar que muitos poucos indivíduos realmente existiram. (...) A individualidade só é possível enquanto desdobramento do todo*⁵. O ponto de consolo encontrado nas palavras de Bohm talvez seja a condição menos solitária e a noção de que o sujeito não se empareda pelas suas camadas.

Este mesmo consolo cria um lugar de confluências entre as experiências advindas das ordens da metafísica e da física. A vontade de alcançar o incomensurável se aproxima da vontade de individualidade. Mas há que se sublinhar o entendimento de assinalação como um divisor dos tempos. Se antes, ela se dava como representação, no sentido de produzir significados e de traduzir outros planos, como reflexo de uma natureza superior, agora ela é tratada no âmbito do “aquí”, e em si mesma como natureza indivisa.

E se o descontentamento surge com a noção apresentada de individualidade, aparentemente tão limitada, quase imperceptível, este pode ser compensado pela requintada noção de coletividade. Não mais um todo massivo, a coletividade se põe como um todo dependente de suas partes mais ínfimas e complexas, não unívocas, não idênticas.

Também faceando este mesmo debate, o numinoso X ominoso demarca-se como uma linha separadora de posturas diferenciadas. Para a presente pesquisa não se constata a necessidade de precisar o momento em que o ominoso ganha terreno nas experiências artísticas e não artísticas, mas de apontá-lo como um rompimento com as hierarquias: do ponto de vista da crença, estende-se como face da Natureza Naturante, não esplêndida, mas nefasta, execrável; e do ponto de vista da tautologia, oportunizando novos entendimentos do corpo humano, como forma e como matéria. Vale lembrar da figura de Frankenstein a rivalizar com a Natureza Naturante, criando uma espécie sem liames.

De todo modo, o ominoso gera um espaço de reflexão da individualidade, deixando para trás a experiência da fascinação e do terror ligadas ao aniquilamento redentor. E como metáfora se poderia pensar nas representações teatrais gregas que, prezando pela verossimilhança, ocultavam da cena o horror, o repulsivo. Esta ocultação ganhava forças no imaginário da recepção, criando um vínculo massivo e catártico. Nas propostas que se utilizam do figurino-penetrante, na maioria das vezes, o repulsivo é o mote desencadeador, à vista do público, nem sempre com objetivos catárticos, e nem sempre redentores, mas como uma performatividade que exhibe um limiar entre arte/vida, e cuja regra pode ser o limite vida/morte.

⁵ BOHM, *ibidem*, p. 52.

Ainda sobre o ominoso, as proposições de figurino-penetrante, geralmente, distanciam-se da idéia de assinalação. E se Peter Brook cria uma mitologia sobre o nascimento do teatro:

Deus, ao ver quão desesperadamente enfadado estava todo o mundo no sétimo dia da criação, vasculhou sua extensíssima imaginação para encontrar algo mais a ser acrescentado à perfeição que acabara de conceber. De repente, sua inspiração explodiu além de suas próprias fronteiras ilimitadas e ele percebeu outro aspecto da realidade: sua possibilidade de imitar-se a si mesma. Assim inventou o teatro. Reuniu seus anjos e anunciou o fato nos seguintes termos, que ainda podem ser encontrados num antigo documento sânscrito: “O teatro será o campo no qual as pessoas poderão aprender a compreender os mistérios sagrados do universo. Ao mesmo tempo”, acrescentou com enganosa displicência, “será um conforto para os bêbados e os solitários. (Peter Brook, p. 319, o ponto de mudança).

com o figurino-penetrante as mitologias são tantas quantas os que as querem criar. O que se mantém como ponto de encontro é o reconhecimento da própria realidade como um evento excepcional, e nela se pode aprender sobre os mistérios, sagrados ou não, do universo.

O corpo ominoso, repulsivo, não o é no sentido de ressaltar a pequenez humana, e a carne como signo do paraíso perdido. O corpo ominoso se põe como a possibilidade de confronto entre as naturezas, para recriar as regras, reinventar o humano, e reinventar a realidade. Não imita. Mostra.

A dor como protagonista viabiliza retratar uma trajetória ligada à negação e aceitação do corpo como matéria. Do desejo de encontrar a alma para além do espaço do corpo ao desejo de encontrá-la em seu recôndito, a dor permanece uma condutora, silenciosa ou ruidosa, como a reclamar da solidão, como a reclamar pela plenitude. A dor se estaca na paisagem desértica posta entre a coletividade e a individualidade. Paisagem erma, mas de fluxos, de devir.

A paradoxal relação de hierarquia entre o visível e o invisível na cena se constitui numa outra face desta pesquisa. De um lado a insistência na valorização do invisível, que sempre é percebida em diversos discursos, para garantir à cena um distanciamento da realidade. Por outro, as materialidades vindas como um acabamento, fechando as noções não palpáveis. Nas proposições de figurino-penetrante, a dor vem como reflexo do visível e do invisível, da matéria atravessada pela metafísica, do jogo incessante entre o que se vê e o que se oculta. Exposta, a dor serve para desestabilizar as hierarquias.

Marisa Martins, de 23 anos, diz que gostaria de sentir dor porque todo mundo sente. Ela e o irmão nasceram com uma insensibilidade congênita à dor, uma mutação genética

*raríssima*⁶. Num futuro próximo, talvez haja vários mutantes que não se sintam solitários nas suas incapacidades de sentir dor. Talvez, a dor se torne um acessório prescindível, remoto. E talvez, não seja mais preciso discutir sobre a solidão. Uma grande conexão de mentes se formará, sem espaços de individualidade, para a sonhada navegação conjunta, sem limites, sem contornos, sem carne. E então, esta pesquisa terá sido apenas um dos tantos registros sobre o sofrimento dos seres humanos mais primitivos.

No presente, em fase de transição, o corpo é, ainda, a base das relações, das percepções, das sensações. Mesmo estando em época de passagens, parece haver a necessidade de se chegar ao auge das discussões que contemplam os diversos aspectos do corpo, sobretudo, aqueles voltados para a sua presentificação.

O caráter de registro empregado nesta tese busca se situar num período que compreende a ilusão da conquista dos direitos individuais e a desilusão com que se constata a interdependência do coletivo, tanto do ponto de vista das relações sociais, quanto das artísticas. Timothy Leary, o anfíbio em constante mutação, espelha os conflitos de toda uma geração, no tocante à individualidade, sem nunca ter discursado sobre o corpo. Em Leary se confirma o paradoxo da passagem: tendo deixado sua cabeça congelada, conservada para os estudos futuros, também deixou um vestígio de seu corpo.

Como figurinista, acostumada a fazer as vestes-corpos de fantasmas, registro o forte desejo de não mais cobrir, mas de tocar, de conhecer, e de me aproximar. Com o figurino, espero poder perceber o monge que se esconde por debaixo das muitas camadas, das diversas superfícies que podem ocultar o seu mais íntimo estado.

(O Sagrado Coração de Jesus. Exposto, por sobre a veste. Imaculado. Sem sangue, tomando o lugar das chagas, em resposta terna. A imagem do Sagrado Coração de Jesus. Prepararei o tecido. *Cachecoeur*. Não haverá contato. Por elo, apenas a maciez do tecido. Embalarei seu coração em mais pura seda. Branca. /Alguém que toca as vestes/ Tocarei seu coração. O tecido branco, aos poucos descortinado. Aos poucos. Profanarei. Não haverá mais do que um breve contato. As mãos estendidas, Tateando, em procura do sacrário. E guardarei. E velarei. *Cachecoeur*.)

⁶ Marisa Martins é portadora da síndrome de polineuropatia, doença dos nervos periféricos mais finos e que levam a informação da dor ao cérebro. In: "Conheça a mulher que não sente dor". Disponível em <http://video.globo.com/Videos/Player/0,,GIM116298677759conheca+a+mulher+que+nao+sente+dor,00.html>, acesso em 05 de julho de 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira dos Santos; A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ANDRIEU, Bernard. “La représentation du corps, inventrice de normes biosubjectives”. In: [HTTP://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/doc/pdf/normesbiosubjectives.pdf](http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/doc/pdf/normesbiosubjectives.pdf). Acesso em 23/04/2008.

ANDRIEU, Bernard. “Une peau de cyborg”. In: [HTTP://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/doc/pdf/peau-cyborg.pdf](http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/doc/pdf/peau-cyborg.pdf). Acesso em 23/04/2008.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luiz XIV*. Trad. Cláudio César Santoro. Rio de Janeiro: José Olympio, DF: Edunb, 1993.

APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, s/d.

ARANTES, Urias Corrêa. *Artaud: teatro e cultura*. Campinas: Unicamp, 1988.

ARAÚJO, Antônio. “O processo colaborativo no Teatro da Vertigem”. In: Sala Preta Revista de Artes Cênicas, n 6 – 2006

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACKES, Marcelo (Org). *A ideologia alemã: crítica da novíssima filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. Trad. Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BOHM, David. *Totalidade e a Ordem Implicada*. Trad. Teodoro Lorent. São Paulo: Madras, 2008.

BOHR, Niels. *Textos Fundamentais da Física Moderna II volume: sobre a constituição de átomos e moléculas*. Trad. Egídio Namorado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

- BOLLON, Patrice. *A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.* Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. Trad. Betina Biscot e Nicolás Campanário. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Trad. Antônio Mercado Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção d aimagem pública de Luís XIX*. Trad. Maria Luiza X. da A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARREIRA, André. “Performance teatral e risco físico: construção de vínculos e exploração de margens”. In: CARREIRA et al (Org). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Fale/Ufmg, 2003, p. 24.
- CATELLANI, Regina Maria. *Moda ilustrada de A a Z*. Barueri, São Paulo: Manole, 2003.
- CHADWICK, Charles. *O Simbolismo*. Trad. Maria Leonor de Castro H. Telles. Lisboa: Lysia, 1975.
- CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. *A queda de Bastilha: o começo da Revolução Francesa*”. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zorge Zahar, 1989.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos: mitos, sonhos, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005
- COELHO, Humberto Schubert. “A negatividade religiosa no pensamento de Goethe; e alguns apontamentos de sua relação com a constituição histórica do niilismo”. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, julho/agosto;setembro, vol. 5, ano V, nº 3, 2008.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, Felisberto Sabino. “A máscara e a formação do ator”. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v.1, 2005.

CRAIG, E. Gordon. *Da arte do teatro*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, s/d.

COUTINHO, Evaldo. *A testemunha participante*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia v. 1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Org. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. Trad. Aurora F. Bernardini, Homero F. de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1986.

FARINA, Mauricius. *Na altura da carne e depois do espelho II: o simulacro*, p. 01. In: <http://studium.iar.unicamp.br/13/4.html?studium=2.html>.

FISCHER-LICHTE, Erika. “Performance e cultura performativa: o teatro como modelo cultural”. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Cosmos, 1988.

FLÜGEL, J. C. *A psicologia das roupas*. Trad. Antônio Ennes Cardoso. São Paulo: Mestre Jou, 1966.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- FURNESS, Raymond. “O impacto Wagner na literatura. In: MILLINGTON, Barry (Org). *Wagner: um compêndio*. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- GARCIA, Germán. “Cuerpo, mirada y muerte”. In: CROCI, Paula; VITALE, Alejandra. *Los cuerpos dóciles: hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La Marca. Col. Cuadernillos de gêneros, 2000.
- GARCIA, Silvana. “Do coletivo ao colaborativo: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo”. In: DIAZ, Henrique; OLINTO, Marcelo (Org). *Na companhia dos atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.
- GIBSON, Willian. *Neuromancer*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2008.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.
- GIRARD, Gilles; OUELLET, Real. *O universo do teatro*. Trad. Maria Helena Arinto. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- GOETHE, J. Wolfgang von. *Fausto*. Trad. António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1948.
- GROSENICK, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen, 2002.
- GRUZINSKI, Serge. “O que é um objeto mestiço”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org). *Escrita, linguagem, objetos*. São Paulo: Edusc, 1998.
- GUINSBURG, J et al. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética e o ideal; Estética: o belo artístico ou o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- HOFFMAN, E. T. A. *O homem da areia*. Trad. Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- KLEIST, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- LARRAÑAGA, Inácio. *O Irmão de Assis*. Trad. Frei José Carlos Corrêa Pedroso. São Paulo: Paulinas, 1981.
- LEARY, Timothy. *Flashbacks: “surfando no caos”*. Trad. Hélio Melo. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

LE BRETON, David. “Adeus ao copo” Trad. Paulo Neves. In: NOVAES, Adauto. *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. “L’identité à fleur de peau: tatouages, percings, etc). In: <http://www.body-art.net/v6.0/Kortext/DLBtxt2fr.html>, p. 01. Acesso em 10/03/2007.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEIRNER, Sheila. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LEPECKI, André. “Masculinity, solipsism, choreography: Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy”. In: *Exhausting Dance*, New York: Madison Ave, 2006.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: 1999.

LIOTARD, Philippe. “Revue Quasimodo”. In: *Le corps interrogé*. Disponível em WWW.body-art.net/v6.0/Kortext/PLtxt1fr.html, acesso em 10/03/2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

MATERNO, Ângela. “Bordas e dobras da imagem teatral”. In: *Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2003.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MEYERHOLD, Vsevolod. “Enunciados sobre a biomecânica”. Trad. Para o francês de Béatrice Picon-Vallin, In: *Buffonneries*, nº 18-19, Lecture. Trad. Para o português de Roberto Mallet. Disponível em WWW.grupotempo.com.br/tex_biomecanica.html, acesso em 20/04/2009.

MIRALLES, Alberto. *Novos Rumos do Teatro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Salvat, 1979.

MIZRACH, Steve. “Primitivos Modernos: a acelerada colisão entre o passado e o futuro na era pós-moderna”. Trad. Rita Amaral. In: *Revista Digital de Antropologia Urbana*. Disponível em WWW.aguaforte.com/antropologia/osurbanistas/revista/modprim.htm, acesso em 22/09/2009.

MOLIÈRE. *O Tartufo; Escola de Mulheres; O Burguês Fidalgo*. Trad. Jacy Monteiro, Millor Fernandes e Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2004.

RAMOS, Luiz Fernando. “Criação Coletiva entre Coletivos: um olhar desde a universidade”. In: Subtexto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, ano VI, dez. 09, n. 06

RESTANY, Pierre. *O poder da arte: Hundertwasser, o pintor-rei das cinco peles*. Trad. Teresa Corvelo. Lisboa: Taschen, 1998.

RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do Teatro: aulas de Anatol Rosenfeld*. Registro: Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROWLAND-WARNE, L. *Trajes*. Madrid: Biblioteca Visual Altea, 1992.

SCHLENGER, Frei Osvaldo (Org). *Manual da Ordem Terceira de S. Francisco de Assis*. Petrópolis: Vozes, 1934.

SCHLEMMER, Oskar. “Hombre y Figura Artística”. In: CEBALOS, Edgar. *Principios de dirección escénica*. Col. Escenología. México: EC, 1999.

SILVA, Benedicto. *Taylor e Fayol*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1974.

SILVA, Ignácio Assis (Org). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996.

SILVA, Tomaz Tadeu (Org). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SPINOZA, Benedictus. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Trado Político; Correspondência*. Trad. Marilena de Souza Chauí [et al]. São Paulo: Abril Cultural. Col. Os Pensadores, 1983.

SÓFOCLES, ÉSQUILO. *Rei Édipo; Antígone/ Sófocles. Prometeu Acorrentado: tragédias gregas/ Ésquilo*. Trad. J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

_____ *A preparação do ator*. Trad. Pontes Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____ *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STELARC. “Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota”. In: DOMINGUES, Diana (Org). *A arte no século XX: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

TURNER, Bryan. “El gobierno Del cuerpo”. In: CROCI, Paula; VITALE, Alejandra. *Los cuerpos dóciles: hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La Marca. Col. Cuadernillos de géneros, 2000.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

VIGARELLO, Georges. *O limpo e o sujo: a higiene do corpo desde a Idade Média*. Trad. Isabel St. Aubyn. Lisboa: Fragmentos, 1988.

VILLAÇA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad: CNPq, 1999.

WEBER, Renée. *Diálogos com cientistas e sábios: a busca da unidade*. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Sousa. São Paulo: Cultrix, 1986.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*. Trad. Oscar Paes Leme. Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2007.

_____ *A cidade de Deus: contra os pagãos*. Trad. Oscar Paes Leme. Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2006.

ASIMOV, Isaac. *Fundação*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2009.

_____ *Fundação e Império*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2009.

_____ *Segunda Fundação*. Trad. Marcelo Barbão. São Paulo: Aleph, 2009.

BACILA, Carlos Roberto. *Estigmas: um estudo sobre os preconceitos*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2005.

BADDELEY, Gavin. *Goth chic: um guia para a cultura dark*. Trad. Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume/ Hucitec, 2002.

BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. Trad. Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

_____ *Da sedução*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1991.

BOREL, France. *Le vêtement incarné: les métamorphoses du corps*. Paris: Calmann-Lévy, 1992.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BOWER, John. *Para entender as religiões*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Ática, 1997.

COHEN, Renato. *Perfomance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- CORBIN, Alain. *História do corpo 2: Da revolução à grande guerra*. Trad. João Batista Kreuch e Jaime Clasen. Petrópolis: Vozes, 2008.
- COSTA, Cacilda Teixeira. *Roupa de artista – o vestuário na obra de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Edusp, 2009.
- COURTINE, Jean-Jacques. *História do corpo 3: as mutações do olhar. O século XX*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. Trad. Cristiana Coimbra. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.
- ETCOFF, Nancy. *A ciência da beleza*. Trad. Ana Luiza Borges de Barros. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GIBSON, Willian. *Mona Lisa Overdrive*. Trad. Carlos Irineu. São Paulo: Aleph, 2008.
- _____ *Count Zero*. Trad. Carlos Angelo. São Paulo: Aleph, 2008.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*. Trad. Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- JAMESON, Frederic. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Unesp/ Boitempo, 1997.
- LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror*. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Vertente, 1970.
- LEÃO, Lúcia. (Org) *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MESQUITA, Cristiane. *Moda Contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lau-tréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. Trad. Assef Kfourri. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.
- ROSSET, Clément. *O princípio da crueldade*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTOS, Márcia Patrizio. *Corpo: um modo de ser divino. Uma introdução à metafísica de Espinosa*. São Paulo: Annablume, 2009.
- SPOTO, Donald. *Francisco de Assis: o Santo Relutante*. Trad. S. Duarte. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memórias, dor*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- VIANA, Fausto. *Figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação da s Letras e Cores, 2010.
- VIGARELLO, Georges. *História do corpo I: Da Renascença às Luzes*. Trad. Lúcia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2008.

CRÉDITO DAS IMAGENS

Página 25: “São Francisco em êxtase”. In: *Caravaggio*. Gênios da Pintura: da Renascença ao Romantismo. São Paulo: Abril Cultural, 1993, p. 418.

Página 36: “Cristo ressuscitado”. Jovan Vasilievic. In: PELIKAN, Jaroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 86.

Página 37: “Luís XIV”. Hyacinthe Rigaud. In: LAYER, James. *Das Kostüm Renaissance und Frühbarock*. Amsterdam: Intercontinental Publishing Company, 1951, p. 176.

Página 60: “A infanta Margarida”, Diego Velazquez. In: LAYER, James. *Das Kostüm Renaissance und Frühbarock*. Amsterdam: Intercontinental Publishing Company, 1951, p. 250.

Página 61: “The gentleman who has the pleasure of tying the final bow owns you”. Fakir Musafar. In: [www. Bodyplay.com/fakirart/index.htm](http://www.Bodyplay.com/fakirart/index.htm), acesso em 15 de maio de 2010.

Página 64: “Nineteen Inches”. Fakir Musafar. www.bodyplay.com/fakirart/index.htm, acesso em 15 de maio de 2010.

Página 64: Fakir Musafar em uma convenção de tatuagens. In: www.bodyplay.com/fakirart/index.htm, acesso em 15 de maio de 2010.

Páginas 65: “Spirit + Flesh”. Fakir Musafar. www.bodyplay.com/fakirart/index.htm, acesso em 15 de maio de 2010.

Página 77: “Superfície: Tamanho Único”. Amabilis de Jesus. Foto: Fernando A. de Paula Passos.

Página 78: “Homenagem a Mack Sennett”. René Magritte. In: PAQUET , Marcel. *René Magritte: o pensamento tornado visível*. Taschen, 1995, p. 56.

Página 81: “Recordação” ou “O coração”. Frida Kahlo. In: KETTENMANN, Andréa. *Frida Kahlo: dor e paixão*. Taschen, 1994, p. 42.

Página 81: “As duas Fridas”. Frida Kahlo. In: KETTENMANN, Andréa. *Frida Kahlo: dor e paixão*. Taschen, 1994, p. 53.

Página 82: “Untitled N° 222”. Cindy Sherman. In: RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy (Ed): *Art and feminism*. New York: Paidon, 2002, p. 149.

Página 86: “São Sebastião”. Autor desconhecido. In: Biblioteca Nacional Digital. In: [www. bndigital.bn.br](http://www.bndigital.bn.br), acesso em 24 de maio de 2010.

Página 87: “A pele lembra” (detalhe). Frank Händeler. Foto: Fernando A. de Paula Passos.

Página 96: “Os estigmas de São Francisco de Assis” (detalhe). Cimabue. In: www.reflexões-de-nos.blogspot.com/2009/10/são-francisco-os-estigmas-capitulo-iii.html, acesso em 15 de maio de 2010.

Página 96: “A pele lembra” (detalhe). Frank Händeler. Foto: Fernando A. de Paula Passos.

Página 97: “A pele lembra”. Frank Händeler. Foto: Fernando A. de Paula Passos.

Páginas 103-4 : “Ação Sentimental” (detalhe). Gina Pane. In: GROSENICK, Uta (Org). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen, 2001, p. 428.

Páginas 103-4: “Êxtase de Santa Teresa” (detalhe). Gianlorenzo Bernini. In: BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. Trad. Roger Maioli. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 240.

Páginas 110-11: “Evolution”. Stelarc. In: www.stelarc.va.com.au, acesso em 16 de maio de 2010.

Páginas 110-11: “Ear on Arm”. Stelarc. In: www.stelarc.va.com.au, acesso em 16 de maio de 2010.

Página 117: “Epizoo”. Marcel.li Antunez. In: www.marceliantunez.com, acesso em 10 de maio de 2010.

Páginas 118: “Exoskeleton”. Stelarc. In: www.stelarc.va.com.au, acesso em 16 de maio de 2010.

Página: 121: “Transpermia”. Marcel.li Antunez. In: www.marceliantunez.com, acesso em 10 de maio de 2010.

Páginas 125: “Suspensão”. Stelarc. In: www.stelarc.va.com.au, acesso em 16 de maio de 2010.

Páginas 140-41: “Entreterritórios”. Marila Velloso. Foto: Amabilis de Jesus

Página 148: “Figurino-Congelante”. Leonardo Fressato. Foto: Marcelo Deguchi.

Páginas 151-52: “Correção de coluna”. Leonardo Fressato. Foto: Elenize Dezgeninski.

Página 182: “A incredulidade de Tomé”. Caravaggio. In: *Caravaggio*. Gênios da Pintura: da Renascença ao Romantismo. São Paulo: Abril Cultural, 1993, p. 420.

