

Peles e panos da cena: *Performance Sulcos* e a materialidade do grau zero do figurino

Skins and Cloths of the Scene: Performance Sulcos and the Materiality of the Zero Degree of Costume

Pieles y telas del escenario: Performance Sulcos y la materialidad del grado cero del traje

Ana Hoffmann

Universidade Feevale

E-mail: anahoffmann@feevale.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5514-9545>

RESUMO

Ao problematizar estudos da produção de figurino para performance e pensar as matérias de sua criação, o presente artigo discute a criação do figurino como materialidade do corpo em performance, ou ainda, mais especificamente, a partir das matérias em fluxo que passam pelo corpo em performance. Para isso, o grau zero do figurino se desenha a partir da perspectiva semiológica de Roland Barthes e se desdobra, por meio do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, através do conceito de rostidade. Portanto, este estudo compreende o grau zero do figurino como uma dimensão ético-estética acerca dos movimentos e panos do corpo em performance, tal como uma máscara expandida, compondo efeitos de superfície que se efetuam no corpo, demonstrados na série de performances nomeada *Sulcos*.

Palavras-chave: Performance Sulcos; grau zero do figurino; máscara expandida; rostidade.

ABSTRACT

By problematizing studies on the production of costumes for performance and thinking about the materials used in their creation, this paper discusses the creation of costumes as

a materiality of the body in performance, or even more specifically, from the materials in flux that pass through the body in performance. To this end, the zero degree of the costume is drawn from the semiological perspective of Roland Barthes and unfolds through the thinking of Gilles Deleuze and Félix Guattari, through the concept of faceness. Therefore, this study understands the zero degree of the costume as an ethical-aesthetic dimension about the movements and cloths of the body in performance, like an expanded mask, composing surface effects that take place on the body, demonstrated in the series of performances called Sulcos.

Keywords: Performance Sulcos; *degree zero of costume*; *expanded mask*; *faceness*.

RESUMEN

Problematizando los estudios sobre la producción de trajes para la performance y reflexionando sobre los materiales utilizados en su creación, esta investigación discute la creación de trajes como materialidad del cuerpo en la performance, o aún más específicamente, a partir de los materiales en flujo que pasan por el cuerpo en la performance. Para ello, el grado cero del disfraz se extrae de la perspectiva semiológica de Roland Barthes y se despliega a través del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari, mediante el concepto de rostidade. Por lo tanto, entiende el grado cero del disfraz como una dimensión ético-estética sobre los movimientos y las telas del cuerpo en la performance, componiendo efectos de superficie que tienen lugar en el cuerpo, demostrados en la serie de performances llamada Surcos.

Palabras clave: Performance Sulcos; *grado cero del traje*; *cuerpos expandidos*; *rostidade*.

Data de submissão: 19/05/2024
Data de aprovação: 27/07/2024

Introdução

No contexto contemporâneo, torna-se cada vez mais relevante analisar como os figurinos de performance são concebidos e distinguir suas características em relação aos figurinos teatrais. Enquanto no teatro o figurino tem a função de criar representações (não de forma universal), na performance o foco incide na apresentação. As ações corporais, por vezes oriundas de improvisos e, em outras ocasiões, derivadas de movimentos pré-estabelecidos, são conduzidas por roteiros semiestruturados. Uma performance, vale ressaltar, está frequentemente receptiva às inte-

rações e aos acontecimentos imprevistos nos espaços públicos onde ocorre, e a materialidade do corpo em performance mostra a relevância dos figurinos para a sua execução. Existem muitos termos e conceitos desenvolvidos nesta área, entre eles:

- Figurino e traje de cena (Cortinhas, 2010), referentes ao vestuário usado pelos atores em uma performance.
- Segunda pele do ator (Cortinhas, 2010), que sugere que o figurino é uma extensão do corpo do ator.
- Design de aparência (Ramos, 2008), referente à estética visual do figurino.
- Objeto sensível (Cortinhas, 2010), referente à maneira como o figurino interage com os sentidos do ator ou do público.
- Vestíveis em fluxo (Diniz, 2017), referente ao figurino e aos objetos usados em cena, que são criados de forma a estar em sintonia com o corpo e o movimento do ator.

Esses termos e conceitos ajudam a ilustrar a complexidade e a diversidade do campo do design de figurinos. Somado a isso, pode-se pensar também o quanto a palavra *performance* está envolvida em muitos significados, a começar pelo entendimento de performance como significando desempenho ou como menção a todo tipo de apresentação artístico-cultural, tal como a performance da artista no palco de teatro, no show, no espetáculo de dança. Neste sentido, a performance indica um modo de fazer. Não é disso que o presente artigo se ocupa; deseja-se pensar um grau zero do figurino na performance.

O objetivo é buscar a materialidade do corpo em performance, considerando a arte da performance conforme Glusberg (2013) e Goldberg (2006) apresentam. Eles remontam esta forma artística às vanguardas do início do século XX, renovadas no período de contracultura a partir da década de 1960 e que marcam a cena da arte contemporânea da arte da performance.

As práticas do vestir nas performances das artes visuais se distinguem das práticas dos figurinos usados para o teatro. Ambas as práticas também podem ser nomeadas de mascaramentos, pois enfatizam a performatividade da cena em performance. O mascaramento não consiste apenas em

esconder todo o corpo e o rosto, mas construir paisagens, em que o figurino se torna também cenografia, compondo os espaços. A arte do corpo, como maquiagem, tatuagens temporárias ou pintura corporal, pode ser uma parte importante do figurino expandido. Ela pode ajudar a transformar o corpo do *performer*, complementar o traje e contribuir para a construção visual da performance.

A metodologia cartográfica se funda a partir dos estudos pós-estruturalistas de Deleuze e Guattari (1995). Nestes autores, a cartografia é um mapa aberto, que vai se esboçando nas relações que o campo da pesquisa revela, junto ao universo referencial. Trata-se de um método de pesquisa comum na área das artes e das ciências humanas. Nos estudos em moda, artes visuais e cênicas, portanto, em estudos multidisciplinares, a cartografia pode exercer um papel importante ao lidar, com flexibilidade, a maneira de criar e pesquisar, relacionando-se com a subjetividade de cada um e ampliando o modo de se perceber dentro da experiência criativa e da construção de sentidos. Este artigo considera o corpo da *performer* em movimento e sua subjetividade. O estudo também faz um breve levantamento bibliográfico sobre os conceitos empregados ao termo figurino e performance para, em seguida, discorrer sobre os conceitos de grau zero do figurino, rostidade e o modo como é feito seu uso na arte da performance através da *Performance Sulcos*.

Como resultado, é mostrada uma série de performances para exemplificar a materialidade do corpo em performance, compondo efeitos de superfície que se efetuam na corporeidade, por meio do mascaramento como duplos, e produzem segundas peles visuais, dos prolongamentos dos corpos do *performer*, em que as máscaras aparecem na improvisação pelo emprego do tecido transparente. Este uso, ao cobrir os rostos, revela os contornos e expande-se na visualidade da cena. O grau zero do figurino aponta para os figurinos que são menos representativos e mais comumente usados em performances e poéticas visuais. Trata-se da força e do contágio que o figurino provoca no *performer* em nível da sua existência, um figurino que opera como máscara, como objeto artístico e como poética visual.

Considerações sobre performatividade, arte da performance e seus registros

Para Glusberg (2013), Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo são alguns dos movimentos artísticos que abriram espaço para o surgimento das artes performáticas. O objetivo da arte da performance era a expressão com originalidade criativa. Ela buscava o envolvimento com o público. Eram exercícios de improvisação ou ações espontâneas, incorporando técnicas teatrais, de dança, fotográficas, musicais e do cinema.

A expressão “pré-história” é utilizada, pois a arte da performance passa a ser reconhecida assim apenas a partir da década de 1960. No entanto, esta expressão original e criativa, cujo corpo confronta os valores vigentes de uma época, não foi ação exclusiva da contracultura, oriunda no pós-Guerra Mundial. Os movimentos artísticos citados surgem como uma reação a um padrão artístico que se repetia há muitos séculos. “Futuristas e dadaístas utilizavam a performance como meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha de romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte” (Glusberg, 2013, p. 12).

No entanto, Carlson (2010), em *Performance: uma introdução crítica*, discorda. Ele mostra que, no teatro do início século XX, existem aproximações muito mais plausíveis com a performance. Ele cita Ruth Draper, dramaturga norte-americana, atuante na década de 1920 e que ficou famosa por seus monólogos. Segundo o autor, Draper teria muito mais aproximações com aquilo que viria a ser a arte da performance.

A visão que Carlson (2010) oferece apresenta uma outra dimensão acerca da performance. Ele escreve que o comportamento social se compõe pelas relações sociais e são dadas a partir dos diferentes papéis em sociedade. Daí a construção de tipos psicossociais que são facilmente assimilados pelas pessoas no teatro da vida cotidiana: “cada época tem seu próprio guarda-roupa e cenário, sua própria máscara” (Carlson, 2010, p. 47), cujo diretor de palco da sociedade é a própria cultura mediando estas inúmeras representações.

Se Carlson (2010) revela seu assombro pela mutabilidade da performance, Schechner (2003), por sua vez, traz contribuições à área da performance e da performatividade, que acontece por meio do ritual e do teatro. Em *Performance Studies: An Introduction*, ele aborda as relações entre

ritual, *play* e performance e atribui sete funções para esta prática: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco” (Schechner, 2003, p. 39). Afirma que “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição” (Schechner, 2003, p. 39). Isto fortalece o que Goldberg (2006) mostra ao dizer o quão esta arte desafia uma definição fácil ou precisa, na qual não basta apenas falar que é uma arte viva feita ao vivo por artistas.

No limiar das artes cênicas e visuais, por meio da arte da performance a máscara pode ser entendida como a possibilidade de sair de si mesmo e alcançar a impessoalidade do neutro. Segundo Levy (2011), a possibilidade de sair do eu soma-se ao pensamento nietzscheano, isto é, “a própria vida em ação, a vida que troça bastante de si para fazer sentir que nela há apenas aparência” (Nietzsche, 2011a, p. 69). Ao contrário de compreender a aparência como superficial, o autor defende a profundidade da superfície através do pensamento grego colocando a aparência também como política.

As definições, os modos de apresentação e os desdobramentos da arte da performance são variados: ao vivo, através de fotoperformance, videoperformance, com o envolvimento do público, para uma grande plateia ou plateia nenhuma. A ação que se dá no corpo do *performer* é parte importante da matéria para a performance mostrar o quão ilimitada esta arte é. Embora não seja o objetivo deste artigo mapear todos estes estados da performance, Peled (2013, p. 5-6) aponta

[...] bases conceituais sobre performance, performance social, performance das Artes Visuais, e sobre as Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance [...] como tais dinâmicas, ao promover o deslocamento da ação do artista para os visitantes e a possibilidade de troca, permitem mudanças de algumas características da arte da performance.

Os jogos performativos e as propostas discursivas evidenciam gestos, falas, movimentos, posturas que indicam o quanto “a performatividade é um alargamento de uma consciência sobre o papel amplo da performance” (Peled, 2013, p. 7). Os usos mais comuns são o da fotografia e o do vídeo, que funcionam como obra e como documento da performance.

Com relação ao material da pesquisa, foram realizadas performances ao vivo, que geraram registros em vídeo e foto (enfoque deste artigo). As produções de fotoperformance, pensadas apenas para registro, no entanto, assumem igualmente a dupla função de documento e obra. No tocante à discussão sobre o documento da performance, Auslander (2013), ao comparar *Shoot*, de Chris Burden (1971), e *Le Saut dans le vide*, de Yves Klein (1960), explica que a primeira é um registro fotográfico de performance, entretanto ele questiona a segunda.

Este questionamento ocorre justamente porque, no primeiro exemplo apontado por ele, o performer foi atingido por um tiro. A fotoperformance *Le Saut dans le vide*, feita via fotomontagem de Harry Shunk, não é exatamente um salto no vazio, pois ele está a uma pequena distância do chão. No entanto, o registro fotográfico não revela esta distância, causando a falsa sensação do artista estar caindo num abismo. Se nessa época as performances colocavam em risco a vida dos artistas, a performance de Yves Klein, enquanto registro, mostra o limite existente entre a ação e o registro da ação, que ocorre a partir do artifício que só é possível pela fotografia, pois o artista não pulou da janela sem proteção.

Diante dessa discussão, Auslander (2013) categoriza as performances como documental e teatral. A primeira visa gerar registro, simplesmente; a segunda, montar uma cena para depois efetuar o registro. Mas quando determinar se uma fotografia de performance é documental ou teatral? Para o pesquisador, além de ser complicado afirmar quando é um caso e quando é outro, não faz diferença. Esta afirmação colide com o que se sabia até então sobre uma performance ser qualificada como arte “ao vivo”, sendo este o seu traço mais distinto e sua resistência à comercialização. O mesmo autor acrescenta que não é possível “tratar as qualidades tradicionalmente atribuídas à performance ‘ao vivo’ que supostamente a diferenciam da performance, tecnologicamente mediada com características inerentes ou ontológicas. Elas são, antes fenomenológica e historicamente definidas” (Auslander, 2013).

De modo inverso, se o teatro pode prescindir de personagens, na performance existe uma espécie de esvaziamento de toda narrativa e toda personagem, cujo enfoque é a ação. Do mesmo modo, o compromisso da performance é com a ação e não com padrões estéticos (referindo-se ao belo,

impregnado de clichês e de juízos de valor, que acabam trilhando formas já dadas e imagens instauradas no senso comum), a não ser quando for para problematizá-los. A performance acontece no corpo, e o corpo é seu instrumento de criação.

A performance torna-se o paradoxo da arte contemporânea quando passa a ser apreciada em seus registros fotográficos e filmográficos. Ela é paradoxal porque, enquanto registro, perde seu modo de operar no acontecimento. Acontecimento aqui não se refere a relatar os fatos, mas ações que se movimentam e que, ao não se relacionarem com um eterno universal, tendem a encontrar as condições em que são produzidas e quando são experimentadas.

A fotografia de uma performance procura documentar a ação. Ela traz sinais do que aconteceu, faz parte do processo, mas não é sua obra final. Isso difere do uso da linguagem fotográfica e filmográfica para a performance que, neste caso, pode ser tratada como uma foto encenada ou como ações orientadas para a fotografia e o vídeo. Somam-se a esta técnica os cuidados específicos da fotografia, tais como o cenário, o enquadramento, objetos de cena, a iluminação, o emprego das cores, a gestualidade e a construção do plano de composição.

Com estes elementos, o figurino se destaca, mas não hierarquicamente, produzindo um valor superior aos demais elementos. Ele se destaca ao compor, com os demais elementos, a visualidade da cena. A metamorfose que acontece pela materialidade do figurino modifica a corporeidade do *performer* por trás da máscara. O mascaramento permite que o corpo experimente, em seu processo criativo, paisagens que escapam à figuração. Na seção a seguir, o diálogo entre os conceitos grau zero do figurino e rostidade mostra a perspectiva filosófica proposta como modo de expandir a discussão.

Performance Sulcos: grau zero do figurino e desrostificação

Frequentemente, o figurino é referido como a segunda pele do ator. Mais que isso, ele se torna um signo sensível para o espectador e para o *performer* através da relação que este estabelece com o corpo. Pode-se dizer que a dimensão estética e poética cria modos de forjar a aparência via mascaramento, consagrando o figurino como força, um lugar misterioso, sagrado, hierático e ritualístico – ao modo de Antonin Artaud nas renovações teatrais do início do século XX.

Com respeito à roupa, e sem pensar que possa haver uma roupa uniforme para o teatro, a mesma para todas as peças, deve-se procurar evitar o mais possível a roupa moderna, não por um gosto fetichista e supersticioso pelo antigo, mas porque surge como absolutamente evidente que certas roupas milenares, de uso ritual, mesmo tendo sido de época num certo momento, conservam uma beleza e uma aparência reveladoras, em virtude da proximidade que mantêm com as tradições que lhes deram origem (Artaud, 2006, p. 109-110).

A partir do momento em que a roupa se mostra como linguagem a caracterizar particularidades de determinados contextos e a diferenciar uma civilização da outra, ela vira um elemento fundamental da cultura, um elemento da composição de um texto universal. Este elemento pode conter vários códigos com intertextualidade que passam a construir um determinado discurso. É a junção de ambos, a roupa e o corpo, que possibilita os mascaramentos sociais.

Desse modo, a roupa passa a ser uma segunda pele¹ que reveste o corpo. Ela possibilita uma reconstrução do que antes era biológico, para uma constituição anatômica diferenciada. A roupa constrói-se como linguagem e permite a alteração da estrutura corporal, possibilitando novas plásticas por meio de novas linhas, traços, volumes e cores. Neste sentido, não só as formas anatômicas se metamorfoseiam, mas a segunda pele permite a criação de “eus” ficcionais. Em uma performance, essas peles se compõem em linhas e camadas que podem ser experimentadas em imagens que se dobram e redobram, figuras que remetem ao traje de cena da ação. O corpo construído pela roupa mostra que o que veste, enquanto pele, subjetiva e se torna dobra. Nas palavras de Deleuze (2011, p. 207),

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

Continua o autor, dizendo que “a espontaneidade das maneiras substitui a essencialidade do atributo” (Deleuze, 2011, p. 100). Ele sugere que a maneira como algo é feito (a sua espontaneidade) importa mais do que a essência inerente (o atributo essencial) da coisa em si. Isso pode ser visto como uma mudança de foco da essência estática para a dinâmica da ação. Em outras palavras, o que algo é (o seu atributo essencial) é menos importante do que como algo se comporta ou age (a sua espontaneidade). Por sua vez, Barthes (2004, p. 12) explica que o grau zero era uma “forma

que pode variar com a própria história”, enquanto, com os clássicos, a “forma não podia ser dilacerada”. Este pensamento, que mantém semelhanças com o que pensa Deleuze (2011), mostra que o conteúdo das formas importa menos que a sua translação, que o coloca em variação contínua.

O grau zero da escritura (Barthes, 1973) é um livro que requer cuidadosa compreensão. Nele, há uma isenção de historicidade. Eximir-se de uma categorização histórica não tem a ver com a negação da história, mas com buscar uma possível força e, assim, compor outros possíveis. Este modo nada ortodoxo de lidar com a história rendeu ao pensador francês inúmeras críticas. Subversor, ele criou uma obra que até hoje ouriça historiadores e literatos. Um ponto a ser evidenciado é o contexto no qual o autor estava inserido ao escrever seu livro, ainda sob os reflexos da Segunda Guerra Mundial. Outro aspecto importante é aquele que trata da ruptura com a escrita burguesa, composta pelo estilo clássico e romântico. Por conta dessa ruptura, o grau zero da escritura será chamado de escrita revolucionária:

[...] nossa sociedade sempre deu um privilégio exorbitante aos signos plenos e confunde grosseiramente o grau zero das coisas com sua negação: entre nós, há pouco lugar e pouca consideração pelo neutro, que é sempre sentido moralmente como uma impotência de ser ou de destruir. (Barthes, 2007, p. 115).

O grau zero foi retomado quando o autor escreveu *O neutro* (Barthes, 2003), que traz anotações das aulas e seminários ministrados no *College de France* em 1977 e 1978. É um livro organizado a partir de aulas e fragmentos que não passam de anotações. Apresenta uma escrita marginal, que rompe com a estrutura clássica de um texto. *Neuter*, nem um, nem outro. O que está entre um e outro não significa imparcialidade ou passividade: “o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo” (Barthes, 2003, p. 20). O grau zero do figurino pode ser neutro, entretanto ele jamais pode ser confundido com o sentido de neutro conhecido no senso comum. Pelo contrário, deve ser pensando como aquilo que impede o sentido de se fixar. Aqui, neutro se faz vazio, ainda que cheio; é força capaz de criar zonas de acontecimentos, que nunca são neutras, a não ser para “fazer o Neutro cintilar” (Barthes, 2003, p. 20).

Logo, o paradoxo do neutro está em expor o sentido que ele quer dissolver. Por ser desapegado dos sentidos, é preciso compreender que o neutro não quer agarrar-se a dogmatismos. Seu paradoxo é também sua singularidade. O neutro, como o zero, surge como uma busca incansável que

burla as escolhas e os domínios. Como não sofre binarismos, é também uma experiência do fora. Não se deixa capturar por nenhuma verdade, nenhuma forma, mas por variadas composições de formas, conteúdos, substâncias e expressões, que na performance, cujo figurino ocupa seu grau zero, se fazem em um sentido pictográfico e em um sentido de despersonalização do sujeito, por meio da zona indiscernível entre o tecido e o corpo, espaço ocupado pela vitalidade anônima de intensidades.

Ao se afirmar como matéria singular quase irreproduzível, a performance não desconsidera o corpo que a concebe e o corpo que recebe esse ato criativo. No grau zero do figurino, as matérias são instáveis, portanto, não formadas, feitas de intensidades livres e incapturáveis. Ao olhar por meio do grau do figurino, podem-se inventariar os movimentos que atravessam a matéria vivida. O grau zero, à medida que se movimenta, liberta-se das formas e fabrica figuras a partir de superfícies e suas dobraduras.

Ancorado no conceito de rostidade apresentado por Deleuze e Guattari (1996), problematizam-se a significância e a subjetivação da cultura, fundadora de imagens que colaboram para a produção de estereótipos, com os quais o rosto alimenta o sistema massivo de significação, subjetividade e ideal de perfeição. Em vez de representações, o rosto cria superfícies e espaços de inscrição, cujos fluxos se cristalizam em imagens que se despedaçam e voltam a se formar. Nesta ação, “o rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas de rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 35).

Ao pensar a performance, o figurino e fabricação de figuras, o papel da roupa será auxiliar o *performer* e a cena, visto que há cena na performance. Porém, tanto o traje quanto a cena extrapolam seu sentido figurativo. Desta relação, figuras estéticas podem ou não surgir. As figuras estéticas operam sobre um plano de composição como imagem do universo (fenômeno) (Deleuze; Guattari, 2012). As grandes figuras estéticas do pensamento e do romance, mas também da pintura, da escultura e da música, produzem afetos que transbordam as afeições e percepções ordinárias. Do mesmo modo, os conceitos transbordam as opiniões correntes. Deleuze e Guattari (2012, p. 80) escrevem que “as figuras não têm nada a ver com semelhança, nem com a retórica, mas são a condição sob a qual as artes produzem afetos de pedra e de metal, de cordas e de ventos, de linhas e de cores, sobre um plano de composição do universo”. É da intersecção entre a arte e a filosofia

que as figuras estéticas surgem. Elas são sensações: “perceptos e afetos, paisagem e rosto, visões e devires” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 209) que enfatizam a rostidade e, em outros momentos, a desmancham.

Em *Performance Sulcos*, há um rosto e um corpo totalmente cobertos por uma malha preta, que consiste em anular a identidade da *performer*, para que ela possa assumir, por meio dos diferentes modos de vestir, outros modos de ser. Como o rosto “não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 34) e determina, identifica aquele que faz, o que faz, como faz, ao tê-lo coberto retira-se sua organização, suas feições, sua classificação: se está deste ou daquele modo, se é isso ou aquilo. “Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, professor, um policial...” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 32).

Existe uma fetichização pelos rostos. A moda os adora. No quarto teorema de Deleuze e Guattari (1996, p. 42) sobre a rostidade, afirma-se que “a máquina abstrata não se efetua apenas nos rostos que produz, mas, em diversos graus, nas partes do corpo, nas roupas, nos objetos que ela rostifica segundo uma ordem das razões (não uma organização de semelhança)”.

Uma rostidade é desencadeada nas campanhas publicitárias, no rosto da televisão, da estrela de cinema, na necessidade de que haja um rosto, uma educação de rostos. Nos ensaios fotográficos, caras e bocas, caras de nada, de *sexy*, de louca constroem a semiótica daquilo que se quer comunicar. Quando omitem o rosto ou o desfiguram de algum modo, seja pela maquiagem, seja pelos objetos, distorções produzidas por programas de computador, que o faz deixar de ser “humano”, causam estranhamento e, por vezes, beiram o “horror”.

A rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões. É uma operação muito mais inconsciente e maquinica que faz passar todo corpo pela superfície esburacada, e onde o rosto não tem papel de modelo ou de imagem, mas o de sobrecodificação para todas as partes decodificadas (Deleuze; Guattari, 1996, p. 35).

Na *Performance Sulcos*, a série em preto (Fig. 1), uma apresentação/demonstração realizada durante a aula de Projeto de Figurino, toca a perspectiva não figurativa do grau zero e da desrostificação. O pano, uma malha preta de tecido *viscolycra*, usada para compor *backgrounds* das aulas de fotografia sob o pano de fundo institucional, produz espessuras que se alargam e se prendem em meio às dobras da ação de rodar.



Figura 1. Quadro de fotoperformances – *Sulcos*: série em preto/Estacionamento e sala de aula/Universidade Feevale. Autoria de Ana Hoffmann. Fonte: Fotografias de Amanda Ribas, Denise Mello e Max Leidemer, 2017.

Para demonstração da aula mostra, “que se mostra, causa estranheza e medo porque é a própria figura para a diferença [...] não prega uma moral e sim traz sensações” (Zordan, 2019, p. 21). Ela mostra aquilo que passa pela representação e o que pode escapar dela, desafiando a imagem dogmática do pensamento. A semântica da cor preta, cor do luto, da estética do medo no século XIX, das narrativas góticas, do mistério explícito nos contos de Edgar Allan Poe, da capa do vampiro, na verdade em momento algum foi disparo para eleger o preto como uma das cores a serem trabalhadas nas séries de performances. O preto, no referente ao zero, a não cor, a ausência de todas as cores, foi eleito por ser a matéria-prima disponível para a demonstração, nos espaços também disponíveis durante a aula (um estacionamento).

O fato de o pano ser da instituição de ensino e o fato de ela ser o cenário mostram a interferência desta em relação aos demais fundos encenados. Se o rodar, no âmbito institucional, estiver relacionado ao reprovar (Zordan, 2019), palavra que compõe a lei, a ordem, o medidor da capacidade, isso só foi possível de ser pensado depois da performance. Na ação, o giro era próprio do transe, daquilo que também pode compor uma aula, de afetos alegres, não pelo que se faz, mas pelo modo como se faz, transbordando em uma ética, em que sempre se está exposto a uma possível punição: “ela é louca”. O paradoxo do rodar, que não é exclusivo dos alunos, também passa pelo corpo do professor.

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

Trata-se de uma aula inútil do ponto de vista nietzscheano: “formar para que a cultura faça ganhar dinheiro e o dinheiro faça feliz” (Nietzsche, 2011b, p. 25), em que o objetivo é adestrar segundo modelos existentes. Do ponto de vista da sensação, uma aula é potente por aquilo que é capaz de produzir: impulsionar uma turma de alunos a construir suas performances e criar seus projetos de figurino e além, por meio das possíveis associações, nas quais o aprender acontece por linhas de forças que engendram muitos *insights*. Deste ponto de vista, a natureza, cega e louca do instinto que nada vê, precisa ser regulada pela instituição que a molda. O grau zero do figurino aqui, como a possibilidade de zerar por meio do rodar, utiliza-se de palavras traiçoeiras, empregadas no espaço de aprendizagem. Se zerar na prova é negativo, aqui é entendido como zerar o figurativo do figurino e liberar figuras, ato potente para o criar. Em uma aprendizagem feita de “fluxos contraditórios, produzidos na tensão das ambivalências da linguagem, os paradoxos são estranhezas inquietações que desacomodam aquilo que se sabe, o senso comum” (Zordan, 2019, p. 118). Este tipo de aprendizagem se embriaga ao modo dionisíaco, desafia o juízo e produz uma filosofia da vontade, cuja força plural deixa marcas tanto no tecido quanto na pele.

Deserta-se o rosto e este se converte em sensações sem formas. Entre as rugas do tecido traz o princípio da rostidade: “é o fundo sem fundo onde a semiótica se interpõe” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 104). O lugar que o rosto ocupa parece, definitivamente, não interessar aqui. O que está em jogo são as possibilidades de esculpir a cabeça por meio do tecido, das figuras que a máscara libera, de modo que dela surja outra coisa que já não é o que era. A relação do corpo com a matéria mostra que o objeto – no caso, o figurino – é ativado pelo corpo em movimento e o corpo assume a criação de novas figuras que escapem ao humano.

Na *Performance Sulcos*, série em branco (Fig. 2), a cada rajada de vento, a cada gole de leite, o rosto que se situa e se perde no volume marcado pela cabeça, vai se dobrando no tecido e se deformando. Quando a desfiguração se apresenta como outro lugar a se ver, esculpe-se então a sensação, a sensação de que ali, naquele volume que se forma e se desforma, há um rosto. “Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é [...] desfazer o rosto é atravessar o muro significativo, sair do buraco negro da subjetividade” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 64). Neste caso, quando se diz romper ou atravessar o significativo, refere-se a extrapolar os sentidos socioculturais.



Figura 2. Quadro de fotoperformances – *Sulcos*: série em branco/Litoral gaúcho. Autoria de Ana Hoffmann. Fonte: Fotografias de Paola Zordan e Aline Daka, 2017.

Deste acúmulo de pontos sensíveis derivam intensidades, outra dimensão informe cujos estratos históricos vagam em referências que se revelam nas esculturas têxteis presentes nos figurinos. O fluxo da matéria em pano se faz por dobras, que funcionam como peles junto a corpos que atuam em devir figuras. O tecido liberta-se dos limites, extravasa o sentido original; as texturas e as formas dadas ao tecido revelam forças plásticas da matéria como expressão da força que se exerce no material. Paradoxalmente, estas formas são, ao mesmo tempo, fluidas e rígidas, crescem e decrescem à medida que se movimentam junto ao corpo em performance. Trata-se de um corpo constituído temporariamente em pano, móvel e transformável.

Na performance, a cabeça, como zênite performático do branco, preto e dourado, é o elemento que se destaca. A existência de um rosto é substituída pela força perturbadora do ser que o tecido revela na superfície. Por meio do mascaramento, o figurativo já não se faz presente; não se trata de representar as mulheres no século XIX, com seus panos molhados envoltos ao corpo a produzirem as dobras gregas, mas da relação imagem/corpo/figura que se produz e o tudo que faz proliferar: “deixam fluir o surgimento de abismos orgânicos, de espaços-caracóis, de pontos de vista impossíveis” (Didi-Huberman, 2009, p. 32).

A topologia do corpo se converte em efeitos de pele que se desmodelam. O fundo pode ser considerado a redobra, aquilo que permite as impressões. “A noção de fundo para compreender a fisicalidade da obra barroca é o modelo da dobra de Deleuze” (Romagnolo, 2018, p. 58). Independentemente da modalidade de expressão utilizada, seja na performance ao vivo, seja na fotografia como registros da ação, o corpo vira um aglutinador imaterial e o material, um aglutinador da ação. Nele, a cada encontro é possível convocar novas experiências ao observador, em que “o plano que contém a obra é tecido pela memória” (Romagnolo, 2018, p. 58).

Se a poética aglutina o corpo material e imaterial da performance, a relação entre figura e fundo altera os sentidos que lhe são atribuídos. É neste momento que pulsões, fantasmas e fantasias, os ícones prévios, a semiótica das cores e das formas, tiranizam a matéria. A relação não se delimita pela matéria, e o fundo que contorna a figura, que constrói o plano da performance, compõe o todo. Então, as figuras que possivelmente emergem fazem parte desta unidade dos sentidos, em que se tornam um ser de sensação. Isto significa que “apesar das aparências não há uma história a ser contada. As figuras são liberadas do seu papel representativo, entram diretamente em relação com uma ordem de sensações celestes” (Deleuze, 2007, p. 18), livrando os corpos da inércia. Logo, as figuras são todas liberadas de seu papel representativo. Deleuze (2007, p. 17) diz que elas estão em relação com uma “ordem de sensação”.

Em *Performance Sulcos*, série em dourado (Fig. 3), sete metros de volume sólido e matizes de intensidade luminosa, que lembram o ouro dos trópicos, revestem o corpo submerso na água doce. O peso do tecido, cuja malha de poliéster, de cor preta, é submetida à alquimia da impressão em dourado, emite um brilho que traz a sensação de metal derretido. O corpo veste o manto dourado,

que se desloca no corpo e amplia as possibilidades de desprender-se de qualquer forma representativa. A força da água faz a resistência do tecido sobre o corpo em composições de um tesouro invisível.

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



Figura 3. Quadro de fotoperformances – *Sulcos*: série em dourado/Lago. Autoria de Ana Hoffmann. Fonte: Fotografias de Paola Zordan, 2020.

Em contraste com o verde (Fig. 4), assume a rigidez escultórica do ouro “barroco, italiano e sempre terrestre” (Fernandez, 1996, p. 26), diferentemente do Barroco português e suas emblematas marinhas, que remetem às navegações. Fora da água, transforma-se em escultura de jardins e praças, em que o verde profundo das folhagens contrasta com o redemoinho de volutas, ondulações e meandros dourados. Em ambos os casos, experimenta a estranheza. São figuras distorcidas, assombrações, cuja produção do corpo se torna incontrolável. Ela zera à medida que permite, com este

zerar, criar “demônios pululantes que o saber menor não cansa de inventar são figuras que surgem para expressar o intenso potencial desterritorializador dos estabelecimentos territoriais” (Zordan, 2019, p. 61).

Se o Barroco foi a ruptura com o passado, ele, acima de tudo, trata “da linha serpentina [...] que designaria as novas maneiras de sentir, de pensar, de criar” (Fernandez, 1996, p. 84). A turbulência não é mais a dinâmica do lado de fora, mas, ainda assim, põe-se a dobrar – e as dobras que se revelam do lado de dentro sobrepõem-se às dobras do lado de fora, onde tudo é movimento, próprio do zero a deambular.



Figura 4. *Performance Sulcos* – série em dourado/jardim. Autoria de Ana Hoffmann. Fonte: Fotografias de Paola Zordan, 2020.

O que este corpo inútil, regido pela sensação, produz e faz transbordar? Certamente, nada que tenha valor dentro da lógica capitalista. Paradoxalmente, o ouro roubado (e de valor) torna-se inventando blocos de sensações, cujo manto dourado torna a pele ainda mais sensível. Suas dobras se revelam sombrias, em movimentos dramáticos, característicos do pictórico barroco, que coloca as matérias em tensão, forçando o corpo a aprender pela sensação. O que este corpo busca é apenas a potência de aprendizagem, cujo aprender é intenso.

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

Portanto, o fundo que envolve a performance e delimita a figura produz os contrastes que resultam um ser de sensação construído pelo todo da imagem que se captura. Ou seja, o corpo drapeado pode ser também um corpo escultórico, que ora apaga a desfiguração, ora a revela. Corpo e dobra se relacionam, pois tanto a dobra quanto o corpo estão abertos. A dobra e o corpo se fazem de possibilidades, de maneiras, de pontos de vista, de elementos cujas variações manifestam determinadas características a cada performance. Ambos, dobras da alma e corpos em jogo (tecidos, elementos e *performer*), são potências para as quais nada é impossível, porque tudo se apresenta como possibilidade. No tocante a este ponto, para Leibniz interessa a dinâmica da matéria, logo é um corpo material, como força viva, que se opõe ao cartesianismo (Deleuze, 2011).

Se a “máscara” neutralizou o rosto, esvaziou o que existia de humano, imediatamente este vazio foi preenchido por figuras. “Na nossa cultura a relação corpo/rosto é marcada por uma assimetria fundamental, que quer que o rosto sempre permaneça mais nu, enquanto o corpo está por norma coberto” (Agamben, 2014, p. 126). Isso porque, como mostram Deleuze e Guattari (1996), o rosto, demasiado humano, é uma imensa sobrecodificação, o significante máximo sobre o qual as identidades são ancoradas. Há um buraco no meio do rosto que não cessa de preenchê-lo. Uma boca-fenda negra que preenche o vazio e engole quem a observa. A retirada do rosto é o limite às vezes monstruoso que separa a representação.

O tecido coreografa na superfície da pele, modulado pelo gesto, pelo vento, pelo sol e pela água que se tornam gestos. Estes gestos instituem e instauram a própria performance, “o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance” (Martins, 2021, p. 72). A performance se incorpora aos elementos da natureza: terra, água e ar. Na performance, os gestos não são figurativos ou narrativos, mas são como nos rituais: “portais de inscrição de saberes” (Martins, 2021, p. 72).

Ao fabular o conceito de grau zero do figurino, são importantes as concepções metafísicas e filosóficas, que recriam lembranças não vividas, uma memória inventada, em que tempo e espaço se delineiam em espiral de linhas que não se tocam. Ou seja, a dobra barroca mostra que o corpo em performance assume esta espiral, que rasura o significante. Neste gesto, aberto, produz-se conhecimento e percebe-se o quanto a performance é atravessada por um pensamento mítico e dramático de uma memória, em que figuras guardiãs são transcriadas, não intencionalmente, mas a partir da produção da performance, dos cenários, dos figurinos e da corporeidade.

Isto é percebido a partir dos pressupostos mencionados. O grau zero do figurino contribui para a compreensão da rotação em Deleuze e Guattari (1996) como um modo de desordenar a forma, não para trazer um estado de neutralidade, compreendido no senso comum, mas para desordenar os simulacros por meio de suas figuras variantes.

Considerações finais

Ao retomar o objetivo de problematizar os estudos da produção de figurino para a performance e pensar as matérias de sua criação, percebe-se a liberação de figuras pelo acontecimento da força de curvatura de um tecido, o que ocorre pelas marcas que são produzidas nele e por forças invisíveis de um corpo visível (tecido). O figurino se fabrica, assume novas formas que surgem em cada lugar por onde passa. É um organismo vivo, corpo-figurino-tecido-pele, figurino-máscara. Fantasma preenchido de universo, cujo grau de dureza conserva a fluidez. É como uma onda quando quebra no mar, um dobramento geográfico, em curvas elípticas, invaginações orgânicas e inorgânicas, que se comunicam com o mundo exterior e interior.

A criação do figurino como materialidade do corpo em performance, ou, mais especificamente, a criação a partir das matérias em fluxo que passam pelo corpo em performance sob o signo do grau zero, paradoxalmente, pela sua heterogeneidade, define-se por sua experiência poética que nunca zera. O figurino é visto não apenas como uma roupa, mas como uma extensão do corpo do *performer*. Ele é parte integrante da performance, contribui para a sua expressão física, é subjetivado ou alterado pelas ações do *performer*. Por exemplo, o suor, a respiração e o movimento do *performer* podem alterar a aparência do figurino e a sensação que passa pelo seu corpo. O figurino

molda a performance e esta molda o figurino, nunca retornando ao estado inicial devido à experiência poética da performance, que deixa uma marca indelével nele, figurino, criando a sua heterogeneidade.

A dobra se localiza justamente no ponto em que o figurino se realiza no apreensível da linguagem, que tenta enunciá-lo e, simultaneamente, desaparece. Na palavra poética esconde-se a palavra ética. Portanto, esta inflexão, que cada *performer* experimenta ao compor a plasticidade da obra com seu corpo, funciona de um modo específico e designado por aquele que a produz.

O material utilizado tem a sua importância. O tipo de tecido, sua textura, sua gramatura, suas transparências, seus brilhos e seu caimento são elementos produtores de relações de força. Também paisagem, fundos, água, vento, sol, chuva, luz elétrica, luz natural são elementos com os quais o tecido interage, trazem diferentes tipos de força e composição visual para cada performance. Assim, produzir este corpo, que acontece na superfície, sendo um corpo de sensação, “derme pictórica” da ação, dependerá dos arranjos e das composições, das experiências nas quais o sujeito – aquele cunhado pela modernidade – acaba por ser retirado, desantropologizado.

Ao discutir o neutro, percebe-se que Barthes estabelece uma categoria para abordar vários fenômenos sensíveis que se encontram à margem do sistema de significação. Neste sentido, o grau zero do figurino configura-se como um fluxo impessoal, imperceptível, indiscernível, algo que se experimenta e cujos sentidos só se dão em experiência. Indicam uma divisão do sensível que é guiada pela liberdade e pela capacidade de viver uma vida que se liberta da estrutura paradigmática e solidificada da doxa.

O maneirismo na performance não ocorre apenas pelo ato da performance; seus movimentos complexos começam muito antes. Trata-se de algo que foge a “ter uma ideia” em performance e, simplesmente, conceber os objetos que fazem parte da ideia. A construção de uma performance acontece num processo de raspagem de aderências e referências que implicam vários elementos. Na *Performance Sulcos* e suas séries, tem a ver com pensar o figurino, fazer a escolha do tecido, explorar sensações ao manuseá-lo, espremê-lo, esticá-lo, perceber o quão ele é suscetível às dobras, seu caimento, sua espessura, a sensação deste figurino no corpo, antes mesmo de ele vestir o corpo.

É preciso definir o local e lidar com os contrastes entre figura e fundo nele determinados. *Performance Sulco*, série em branco, que poderia ser ainda chamado de Azul e Branco, envolve o manusear do jarro de leite, sentir seu peso, derramar sobre “as peles” a mudança que ocorre ao sentir o tecido molhado e líquido jorrar, o cheiro de leite, o cheiro da maresia, o ruído do mar que se confunde com o ruído que o leite produz ao escorrer pelo corpo, o frio de 10°C, as rajadas de vento antes e depois de sentir o corpo molhado, afogar-se com leite, senti-lo entrando pelas narinas, escorrendo pela garganta, e assentando-se no estômago. São mil pequenas percepções que escapam aos significados e que podem ser atribuídos por meio da fotoperformance, por exemplo, e na superfície desorganizam os sentidos daquela que a performa.

As imagens nascem, derivam umas das outras enquanto imagens, impõem uma síntese objetiva, mais penetrante que qualquer abstração. Os tecidos atuam como uma segunda pele junto a corpos que articulam movimentos e figuras por vir. Nesse puro jogo das aparências, desse tipo de transubstanciação de elementos, nasce uma linguagem inorgânica que mobiliza o espírito sem nenhuma espécie de transposição de palavras. Portanto, não basta produzir uma nova representação, como vemos no teatro. É preciso também produzir um movimento na obra, uma força capaz de romper com a representação.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. **Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.

BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

HOFFMANN, Ana. *Peles e panos da cena: Performance Sulcos e a materialidade do grau zero do figurino*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52671> >

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTINHAS, Rosângela. **Figurino**: um objeto sensível na produção do personagem. 2010. 81 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado e colegas. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papirus, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DINIZ, Carolina de Paula. Vestíveis em fluxo: investigação das materialidades na produção do corpo/artista contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7. n. 2, p. 382-406, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/Bd8txckCsHpZxTxqShwgYbB/>. Acesso em: 11 abr. 2024.

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

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

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução de Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOFFMANN, Ana Cleia Christovam. **Pinturas de si**: moda e artesanias da existência. 2015. 157 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

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

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Grécia e pessimismo**. 2. ed. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2011a.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre educação**. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2011b.

PELED, Yiftah. **DTEEP**: dinâmicas e trocas entre estados de performance. 2013. 210 f. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. 2008. 187 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

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

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**, ano 11, n. 12, p. 22-50, 2003.

ZORDAN, Paola. **Gaia educação**: arte e filosofia da diferença. Curitiba: Appris, 2019.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 “Pierre Restany, no livro *Hundertwasser: o pintor reis das cinco peles – o poder da arte*, nos mostra a teoria das cinco peles proposta pelo artista e pintor Friedensreich Rengentag Dunkenbunt Hundertwasser. Essas cinco peles, então, compõem múltiplas dimensões do ser humano, nas quais se incluem: a primeira pele sendo a epiderme; a segunda pele, a vestimenta; a terceira pele, a casa; a quarta pele, as relações sociais e familiares; e a quinta pele, a humanidade e a natureza. Isso nos coloca a pensar que somos compostos por um sistema plural, multiplicidades de peles, sempre em Transformação, no qual há uma relação entre o interior e o exterior para a construção subjetiva dos indivíduos” (Hoffmann, 2015, p. 42)