

PERFORMANCE SULCOS: POÉTICAS PARA UM PENSAR-DRAPEAR-PERFORMÁTICO

PERFORMANCE SULCOS: POETICS FOR A DRAPING-PERFORMATIC-THINKING

Ana Cleia Christovam Hoffman

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/Brasil).
Professora e pesquisadora na Universidade Feevale (Novo Hamburgo/Brasil).
E-mail: hofana@gmail.com

Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/Brasil).
Professora e pesquisadora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/Brasil).
E-mail: paola.zordan@gmail.com
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8937-7706>

Recebido em: 5 de outubro de 2022

Aprovado em: 10 de dezembro de 2022

Sistema de Avaliação: Double Blind Review

RPR | a. 20 | n. 1 | p. 83-98 | jan./jun. 2023

DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v1.3161>

RESUMO

Esta pesquisa que se tece junto aos estudos da filosofia pós-estruturalista aborda a intersecção entre arte, moda e filosofia, por meio dos estudos sobre drapeados. O objetivo geral é compreender o conceito de dobra barroca na obra de Gilles Deleuze, através da historiografia e da construção de uma performance artística que maneja a tecnologia do drapear sobre o corpo. Além da revisão bibliográfica, junto a literatura específica e registros históricos e artísticos, também é utilizado o método cartográfico de investigação, que funciona como um mapa aberto e experimental. O artigo apresenta ondulações históricas, nas quais estratos sociais nas artes das representações e na roupa mostram como esta tecnologia do vestuário interage com o corpo. Como resultado, há a criação de séries de performances realizadas pela autora do estudo, em espaços públicos que operam com o conceito filosófico de dobra, exploram a materialidade do drapeado e produzem novas maneiras de sentir, pensar e criar junto ao barroco.

Palavras-chave: Dobra. Barroco. Drapeado. Performance.

ABSTRACT

This research that weaves together with the studies of post-structuralist philosophy addresses the intersection between art, fashion and philosophy, through studies on draping. The general objective is to understand the concept of baroque fold in the work of Gilles Deleuze, through historiographical and the construction of an artistic performance that manages the technology of draping on the body. In addition to the bibliographic review, through specific literature and historical and artistic records, the cartographic method of investigation is also used, which acts as an open map and experimental. The article presents historical undulations, in which social stratum in the performing arts and clothing show how this clothing technology interacts with the body. As a result, there is the creation of series of performances held in public spaces, which operate with the philosophical concept of fold, explore the materiality of drape and produce new ways of feeling, thinking and creating together with the Baroque.

Keywords: Fold. Baroque. Drape. Performance.

1 INTRODUÇÃO

Para pensar na experiência fazendo uso dos drapeados ao longo da história, necessitamos de um ponto de partida: “dobras gregas, românicas, góticas, clássicas...” (DELEUZE, 2011, p. 13). Entretanto, o mundo das dobras se estende de todos os lados. Sob a inspiração da noção deleuziana de dobra, nuances do drapeado no vestuário¹ através da história, nos mostram o enfoque do passado e as possíveis interpretações sobre como este conceito filosófico se instaura em campos diversos, tais como: as roupas, as artes, a psicanálise, entre outros. Ou seja, são os estratos históricos e sociais, daquilo que ao longo da humanidade foi instituído, que se convertem em matéria-tempo e que imprimem movimento à cristalização histórica, produzindo outros sentidos e até mesmo um não sentido.

Esta pesquisa teve como objetivo geral compreender o conceito de dobra na obra de Gilles Deleuze, através de dados historiográficos e na construção de uma performance artística, realizada pela autora do estudo, que manuseia a tecnologia do drapeado no corpo. Além da revisão bibliográfica, por intervenção de literaturas específicas, mediante registros históricos e artísticos, também se utiliza do método cartográfico de investigação, operando como um mapa aberto. Segundo Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, este método constrói um desenho que acompanha os movimentos de transformação da paisagem: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22). Esta perspectiva oferece a possibilidade de, junto das ações performáticas, criar movimentos transversais, que se dão por meio de experimentações.

Para tal, foi necessário compreender alguns aspectos da dobra filosófica, discutida pelo autor, bem como buscar na história momentos em que ela surge como pensamento e materialidade. Isto desencadeia uma série performática, que além da corporeidade da performance, coloca em movimento a articulação teoria-prática, que se desenvolvem simultaneamente na pesquisa.

¹ Cabe apresentar a diferença entre os termos: indumentária, vestuário e moda. Indumentária é todo vestuário de uma determinada época ou povo, já o vestuário é um conjunto de peças de roupas que se veste, inclusive dialogando com as modas vigentes. E moda é uma expressão oriunda do latim *modus*, significa modo, maneira. Sendo seu campo muito maior que o “vestível”, pois observa-se também a existência do bar da moda, dos estilos musicais da moda, a decoração da moda, etc. Então, pode-se dizer, com isso, que moda é modo de vida, maneira de viver. Incluem-se nestes “modos” e “maneiras” de viver: gostos (estéticos, culturais, etc.), atividades, crenças, visões (políticas, econômicas) e também valores (éticos e morais) que influenciam a construção do comportamento e do estilo de vida dos indivíduos em relação à sociedade.

2 A DOBRA E O BARROCO

A dobra é barroca, aponta Gilles Deleuze no livro *A dobra: Leibniz e o Barroco*, de 1988, e o Barroco, por si só, não apresenta uma definição fácil e clara. Aclamado por ser uma arte informal por sua natureza, diz respeito às texturas da matéria. Deformação do ideal classicista estabelecido no Renascimento, que está associado ao trabalho das academias, tal como António Bragança aponta no livro *Lições de Literatura Portuguesa* e se refere aos valores estéticos de um novo estilo que surge. “Para alguns deriva do nome do pintor *Barocci*;² para outros proviria de *barocco* ou *barochio*, termo italiano que designa fraude e é característica da linguagem da usura” (BRAGANCA, s/d, p. 13). Daí sua utilização no domínio das artes para traduzir qualquer coisa complicada e falsa. Com(pli)cada no sentido daquilo que se dobra, transforma, modifica sua natureza. Falsa, por se utilizar de artifícios que a transformem e modifiquem.

Outro dado importante diz respeito ao termo latino *verruca*: “pequena excrescência ou mancha em superfície lisa” (BRAGANCA, s/d, p. 14), sendo daí que surge o termo *verruca*, o qual mais tarde vai designar as formas irregulares e imperfeições em pedras preciosas, originando no século XVI o termo *barroco*, para aquilo que se chamará de pérola imperfeita. Somou-se a esse significado imperfeito e irregular, fazendo uso do termo francês *baroque*, o desígnio de extravagante e emocional, com sentido pejorativo.

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

2.1 DRAPEAR FILOSÓFICO E DOBRA HISTÓRICA

Com o conceito deleuziano de *dobra*, o drapeado mostra possíveis enfoques filosóficos-performáticos na transversalidade de saberes, em especial os do vestuário e das artes. A fim de demonstrar tais movimentos e seus efetivos desdobramentos artísticos, o presente texto transcorre por algumas marcas, no devir de épocas, em torno dos múltiplos usos e sentidos do drapear. Dobras expressas em drapeados existem desde a antiguidade, são vistas no traje universal do teatro, aparecem em pinturas por toda a historiografia medieval, sendo ressaltadas no século XIV, e ganham ênfase na retomada dos valores gregos desde o século XV.

² Federico Barocci foi um pintor italiano que viveu entre 1526-1612. Embora renascentista, antecipou características e artistas barrocos, dentre eles, Peter Paul Rubens.

O drapeado, na sua concepção, que parece apenas pictórica, jamais se reduzirá a sua forma. Com isso, tornou-se o prelúdio de toda a história do vestuário que deriva desta formação histórica grega. Foi na Antiguidade Clássica, por intermédio de gregos e romanos, que os drapeados exerceram sua marca na história do vestuário. Ao não possuir uma forma em si, se compunham de linhas metamórficas, tal como Laver revela: “era composta de retângulos de tecido de vários tamanhos, drapeados sobre o corpo, sem cortes ou costuras” (LAVÉR, 1989, p. 25), com suas variantes, que se ajustavam ou não ao corpo, mas mantinham as linhas essenciais.

No que concerne a este ponto, François Boucher (2012), no livro *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*, propôs uma classificação arquetípica de cinco categorias para o vestuário:

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

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

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

Os gregos tornaram-se conhecidos pela astúcia ao criar, sem necessidade de corte, trajés drapeados elegantes e funcionais a partir de retângulos de tecidos como a lã fina

ou o linho, influenciando, além de macedônios e romanos, inúmeros povos até os dias de hoje (SABINO, 2011, p. 47).

No decorrer da história até a atualidade, os drapeados são enaltecidos nas mulheres simbolistas; surgem no figurino da bailarina Loie Föller, em sua dança intitulada *A serpentina (meados de 1890)*; aparecem no cilindro em expansão de uma suposta pele que se estica no figurino de Marta Graham, no espetáculo *Lamentation (1930)*; estão nas coleções de moda de Madelaine Vionnet³, na década de 1920; nos drapeados de Madame Grès⁴, na década de 1930, nos Parangolés de Hélio Oiticica, nas performances da artista Orlan Sans, nas tecnologias do vestuário de Íris Van Harpen, estilista contemporânea.

Alguns estratos históricos e sociais produzem outros sentidos e até mesmo o não sentido no que se visualiza enquanto drapeado, pregas obtidas por efeito de panos que possibilitam a “articulação entre corpo vestido e corpo despido, seja na representação do corpo vivo ou da estatuária”, cujos efeitos exigem “competência técnica no desenho do nu e das vestes” (RAHIM; RODRIGUES, 2014, p. 8). Na pintura romântica, assim como em outros movimentos artísticos, tais efeitos sugerem fendas, dando a ver partes do corpo e permitindo que se imaginem outras, cobertas, ainda que, ao mesmo tempo, desveladas.

3 MATÉRIA DRAPEJANTE: PANOS E VESTES

Panejamento é o termo utilizado para designar a representação artística do vestuário nas artes figurativas, especialmente quando este vestuário se acomoda no corpo produzindo pregas, semelhantes às pregas das esculturas clássicas. Panos úmidos, como os sugeridos na escultura de Fídias, foram imitados nas artes medievais e no classicismo barroco. Segundo Didi-Huberman, pano, outrora, significava a extensão mensurável de um corpo em sua altura e largura. O autor acredita que a palavra venha de *página*, que exprime uma extensão maleável e dobrável. Sabe-se que a etimologia é *pannus*, isto é, o *retalho de um plano*. A palavra teve, antes de tudo, de se dividir entre tecido e muro: farrapo, trapo, pedaço de pano ou de uma veste, peça, tira. É em francês que aparece, por volta de 1150, o sentido ligado ao muro. A palavra se bifurca, em seguida, entre plano e volume. “Pano diz-se também dos corpos que

³ Renomada por suas aplicações da *mouflage*. Sua grande admiração pela antiguidade clássica foi, possivelmente, uma fonte de inspiração para o uso de formas geométricas básicas que se ajustavam ao corpo de maneira simples e elegante. Outra fonte de inspiração pode muito bem ter sido a sua inclinação para matemática. No entanto, além da sua família ser pobre demais para pagar seus estudos, na época, a matemática não era considerada algo para mulheres.

⁴ A estilista que emplacou com vestidos que tinham o movimento da dança e um intrincado drapeado feito como esculturas em tecido. Tudo em branco mármoreo, lembrando afrescos e estátuas gregas.

possuem muitos ângulos e diversas faces [...]. Donde aquela outra e exemplar disjunção, entre a ideia do diante e a ideia do dentro. Diz-se o 'pano do seu vestido'" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 56).

A tecnologia dos drapeamentos/drapeamentos no vestuário parte do uso de um pano/plano, sendo, inicialmente, uma roupa com a ausência de costuras, como a indumentária grega: "Os panejamentos mostram um cuidado expressivo acentuado, devido ao tratamento meticuloso a que foram sujeitos" (RAHIM; RODRIGUES, 2014, p. 9). O que se ressalta é o sentido presente no ato de se vestir, pois a roupa só se torna viva no corpo, sendo o corpo também construído pela roupa: o que nos veste, enquanto pele subjetiva, se torna dobra, tal como Deleuze a concebe.

A dobra atua no corpo-tecido pelo drapeamento e no corpo-orgânico subjetivada pela cultura e pelos costumes que fazem um corpo ser o que é. No figurino, também há ambiguidade entre o espaço da roupa e o do corpo que se faz pela roupa. Sem subordinações, mas inflexões que comprometem um ao outro, o drapeado é onipresença em todas as formas obtidas por vincos, sulcos ou pregas no plano/pano. Não produz forma fixa ou figura alguma, destarte sugere invaginações. As linhas e concavidades ogivais relacionam os efeitos dos drapejos com as dobras orgânicas dos corpos, aproximando suas formas maleáveis a um corpo animado, que tem alma, sendo, essa dobra, zona de expressão da alma.

A Antiguidade Clássica apresentou inúmeras variações do drapeado na indumentária, sendo que até hoje as dobras dos panos nos desafiam a pensar recriações do passado jamais cristalizadas. Fulgor do pano revelado no detalhe: "*efeito de pano*: um quase-trauma que destaca o figural como não identificável" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 105), assim o autor descreve o efeito pictórico da *Obra Prima Desconhecida*, de Honoré de Balzac, ao dedicar-se à perfeição (platônica) da pintura. O pano, o véu, os tecidos frouxos ao corpo se delineiam ao longo da história como um elemento figurativo, por vezes secundário, um adorno. Trata-se de um detalhe cujas analogias com os órgãos sexuais femininos e o corpo vaporoso das ninfas são temas para poéticas contemporâneas.

O gosto pelos drapeados é documentado no livro *O Grito da Seda: entre Drapeados e Costureirinhas: a História de um Alienista muito Louco*, que apresenta os estudos de Gaëtan Gatian de Clérambault e suas análises dos casos de mulheres que tinham uma perversão orgástica provocada pela seda. Somado a isso, Clérambault pesquisava as roupas árabes, principalmente no Marrocos, e tinha aí a sua paixão: o drapeado árabe, documentado em trabalho fotográfico e etnográfico, o qual consta de inúmeras fotografias dos trajes tradicionais marroquinos, principalmente o *Haik* e o *burnous* (Figura 1).

Figura 1 - Groupe de femmes drapées, vues de dos dans un jardin, 1918-1919



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

As imagens foram obtidas numa expedição que o médico fez ao Marrocos, em 1919. Interessava-o as variações das dobras, pontos de apoio e como elas “evoluíam” no corpo, observando que no contexto estudado existiam locais e culturas não atingidas pelas modas ocidentais. Acerca disso, pode-se citar o *chadri*, traje utilizado pelas mulheres, em culturas islâmicas fundamentalistas: “Esse longo traje plissado cobre totalmente o corpo, com apenas uma pequena tela para as mulheres observarem ‘o mundo dos homens’” (ANAWALT, 2011, p. 151).

Danielle Arnoux o apresenta pela designação de “psiquiatra-fotógrafo” em *Analítica do Drapeado: as Fotografias de Clérambault*, considerando que suas fotografias são “de presenças fantasmagóricas, de mortalhas, de erotismo suspeito” (ARNOUX *et al.* 2012, p. 87). Junto aos comportamentos, hábitos e atitudes, mil dobras em vestes ultrapassam a representação pictórica no sentido de oferecer matérias que extrapolam o vestuário. Entretanto, não se trata de classificar tipos de drapeados por fatores como formação e influências; cada tempo e região produziu variações singulares e diversificadas, sendo, o que interessa, é como tais efeitos se reinventam poeticamente.

Rocailles e arabescos característicos do Barroco e Rococó, estilo que surge inspirado nas formas da natureza ao final do século XVII, são antecipados no caderno de desenhos de Villard Honnecourt, artista nascido na Picardia, nordeste da França, no século XIII. Em seus desenhos, os panejamentos ajustados caracterizam a primeira arte gótica. A inflexão produzida pela sua obra aponta para um pré-renascentismo.

Villard, como muitos dos artistas que se descrevem como seguidores de uma tendência classicista, assimila o movimento e o ritmo da arte antiga. O panejamento era o meio visual, pelo qual os artistas podiam tomar de empréstimo a arte grega e romana, enquanto a alegoria era o meio verbal de cobrir a nudez “vergonhosa” do corpo. As pregas das vestes tornam-se signos de uma individualidade artística, especialmente no contexto da Baixa Idade Média. O *Muldenfaltenstil*, ou “prega pesada em forma de depressão” (CAMILLE, 2000, p. 117), do artista Villard e seus contemporâneos, é interpretada, em geral, como uma das fórmulas classicamente inspiradas do “estilo 1200”, mas as razões da sua assimilação são complexas.

A ação de vestir ajuda a definir as fronteiras e os limites do que é santo: “Um corpo sem limites e barreiras é um corpo perdido no limbo da mera fisicalidade e aberto à penetração” (CAMILLE, 2000, p. 117). Essa repetição mecânica da arte antiga, situada entre a Antiguidade Clássica e Bizâncio, nomeada *muldenfaltenstil*, trata de dobras ou drapeados esculpidos em ouro por um dos maiores ourives medievais, Nicolás Verdun. São o volume e a tridimensionalidade que permitem ao ourives oferecer uma grande variedade de caracteres e expressões, animando as cenas e dando mais vida aos personagens: “A consequência do uso de modelos antigos na arte de Verdun é sentida na figuração da relação entre o corpo e a roupa, resultando em movimentos de dobra mais naturais e identificáveis, bem como na representação de faces” (CAMILLE, 2000, p. 117, tradução nossa). Perante as dobras presentes nos primórdios do que veio a ser o Renascimento, o vestuário barroco:

[...] 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 (DELEUZE, 2011, p. 207).

Tais elementos foram tomados como a extravagância, ou seja, espaços e panos “extra” em relação à vaga dos corpos. Foi enorme o alvoroço, ao final do século XVIII, quando o uso das roupas extravagantes pelas mulheres passa a ser *démodé*. James Laver relata no livro *A Roupa e a Moda: uma História Concisa* que, por volta de 1790, *painers*, anquinhas e espartilhos, tidos como extravagantes, pois impediam as mulheres de se locomover livremente, foram substituídos por uma peça denominada *robe en chemise*.

Esta peça, que lembrava uma camisola, igualmente passa a ser considerada extravagante pelo excesso de liberdade concedido à mulher. A pintura *Madame Recamier*, de François Gerard (Figura 2), mostra os panejamentos do visual *a la grega*. Tratava-se de:

um vestido branco de cintura alta, de musselina, cambraia ou morim até os pés e, às vezes, tão transparente que era preciso usar malhas brancas ou cor-de-rosa por baixo. Às vezes o tecido era umedecido para colar ao corpo imitando as pregas das roupas gregas representadas em estátuas antigas de mulheres por volta de 1800 (LAVÉ, 1989, p. 152).

Este traje, embora fosse herança da moda campestre inglesa, era aceito também na França em virtude de haver "muito entusiasmo por tudo que fosse inglês" (LAVÉ, 1989, p. 149). Seu estilo, conhecido como *antique*, muito usado pelas novas mulheres republicanas, se estendeu de 1789 até meados de 1820, quando a silhueta feminina voltou a impor seu rigor e atar os corpos novamente aos espartilhos para, ao final do século, afrouxar-se novamente, já sob influência do estilo híbrido do simbolismo.

Figura 2 - Madame Récamier, de François Gerard, 1802



Fonte: LAVÉ, 1989, p. 154

A pele da jovem que se misturava às sedas era o estofo misto da sua própria carne, era a vibração das dobras no jogo perigoso em que o corpo tende a ora revelar, ora esconder e “a animar as musselinas, as gazes, estender a estética física até a vida da vestimenta. [...] são etapas lentas, deve-se repetir: a beleza dos contornos se deixa antes adivinhar do que se afirmar, persegue insensivelmente os limites da vestimenta” (VIGARELLO, 2006, p. 117). Nos budoares da elite parisiense, o drapeado do vestido, ilustrado em gravuras de moda de 1840, exibem uma silhueta fluida e manejável, “sem bolso” ou “sem costura”, facilitando o ato de se vestir através do “enlaçamento e desenlaçamento de uma senhora ‘por ela própria’” (VIGARELLO, 2006, p. 119).

Isso envolve também as revoluções sociais e o abolicionismo – cada vez menos aias e amas para vestir as fidalgas. A leitura que se faz desse acontecimento é como o ápice da independência, da impostura e da rebeldia feminina, que perturbava os espíritos conservadores da época, a exemplo da princesa Frederica da Prússia: “É horrível para as pessoas feias, desengonçadas ou velhas, e excessivamente indecente para as mais jovens” (BOUCHER, 2012, p. 318).

Se por um lado *painers*, anquinhas e espartilhos eram vistos como roupas extravagantes, as quais impediam as mulheres “de vagar”, as *chemises* também eram roupas extravagantes por oferecerem à mulher dessa época um excesso de liberdade altamente perigoso. No paradoxo entre o pano extra e as vagas dos corpos, o drapeado afirma sua força poética, aberta a possibilidades várias e a uma série de criações, que se proliferam em instalações, vídeo arte, performances e na moda.

O drapeado está na mortalha que reveste o corpo do defunto, nos panejamentos da origem do vestuário em civilizações greco-romanas e bizantinas. Está no vestido lânguido da ninfa renascentista de Botticelli, no Classicismo, no Barroco, no Simbolismo. Na criação poética, o estrato histórico interessa como fonte para trazer essas dobras suspensas a fim de que seja possível mostrar novos estratos inexistentes, “tal como é sugerido pela matéria vestida: é preciso que o tecido, a vestimenta, libere suas próprias dobras da sua habitual subordinação ao corpo finito” (DELEUZE, 2011, p. 207). Uma dobra que possibilita a queda das imagens e dos conceitos para construir outros, em diferentes perspectivas.

Deste acúmulo de pontos sensíveis derivam intensidades e, para tal, lançamo-nos em uma outra dimensão, informe, cujos estratos históricos vagam em referências que ora encontramos, ora perdemos. Nas esculturas têxteis, presentes nos figurinos de muitas das performances, nas quais o fluxo da matéria, em pano, se faz por dobras, uma poética do drapeado se oferece aos acasos. Os tecidos funcionam como peles junto a corpos que atuam movimentos por vir. A série de performances designada *Sulco* explora poeticamente o drapeado, ultrapassando condições corporais em suas relações com fundos (Figura 3).

Figura 3 – Artista Ana Hoffmann, Performance Sulcos – Série em branco – Litoral Norte do Rio Grande do Sul



Fonte: Fotografias de Aline Daka e Paola Zordan (2017)

O tecido liberta-se dos limites, extravasa o sentido original e se multiplica em dobras sobre dobras e dobras sob obras. Mesmo quando utilizado o mesmo tecido, em sua relação com um mesmo espaço e determinados elementos, nunca será o mesmo drapeado, nunca a mesma performance. 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. São modelagens provisórias que permitem desfigurar aquilo que é e logo deixa de ser, para se tornar outra coisa. Nunca uma forma em definitivo, mas uma disjunção da forma, a construção de um corpo em dobra que se atualiza nas relações de forças, linhas e sombras que o movimento e suas mutações instauram (Figura 4).

Figura 4 – Artista Ana Hoffmann, Performance Sulcos – Série em dourado. Banhado, Rio Grande do Rio Grande do Sul



Fonte: Fotografias de Paola Zordan (2020)

Diferente do estudo sistemático de Clérambault *et al.* (2012), a dobra, com Deleuze, extrapola a psicanálise e fornece um modo operatório, maneirista, de n usos. Enquanto acontecimento, a dobra apresenta um modo sinuoso e infinitivo de operar, que traça linhas em volutas. Linhas cartilaginosas que reúnem diferenças que se assemelham. “A potência criadora barroca exige que a dobra seja infinita, incomensurável, desmesurada, ilimitada; uma curvatura variável capaz de destronar o círculo” (MACHADO, 2013, p. 309). Dobrar é o próprio movimento do barroco, num tempo em que ornamentos expressam a complexificação do pensamento, no qual “pensar é dobrar” (MACHADO, 2013, p. 309) e dobrar, para além da dobra corporal e do tecido, implica perceber uma dobra que se desenvolve sensivelmente no tempo e pode ser dobrada de muitas maneiras, e desdobrada a partir de diversas perspectivas.

O barroco “não se projeta somente em sua própria moda. Em todos os tempos, em todo lugar, ele projeta mil dobras nas vestes que tendem a reunir seus respectivos portadores, a transbordar suas atitudes, a ultrapassar suas condições corporais [...]” (DELEUZE, 2011, p. 207-208). Limites se esfumam e dobras

sobre dobras se multiplicam. “A potência criadora barroca exige que a dobra seja infinita, incomensurável, desmesurada, ilimitada; uma curvatura variável capaz de destronar o círculo” (MACHADO, 2013, p. 309).

Consequentemente, o Barroco surge como a deformação do ideal clássico, cujo valor estético e os resultados podem ser associados às academias da época: “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 2011, p. 13). Foram estas novas maneiras de sentir, pensar e criar que marcaram o barroco como uma função operatória, segundo o pensamento desenvolvido por Gilles Deleuze.

Certamente este plano conceitual já não é o mesmo dos gregos, muito menos o mesmo engendrado pelo Barroco no século XVII; mas, um exercício de criação para recriação da vida, no qual a performer experimenta junto da série performática *Sulcos*, meios para mostrar esse dobrar. A partir desta ação, no ato de experimentar, desmancham-se as lógicas representacionais, pois, entre o revezamento, o figurino e ato performático se fazem um em relação ao outro.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredita-se que a metodologia cartográfica adquire um olhar múltiplo para os temas citados, permitindo novas abordagens. Diante disso, o drapeado arrasta suas dobras em uma cauda que se estende pela história e mostra que sempre esteve presente no vestuário e na moda, mas não apenas. Ao drapeado que se confere dobra, não há restrição a um tipo de matéria, pois cria uma poética a cada efeito, plástico, gráfico, pictórico e filosófico, que a própria dobra implica. Volutas envolventes que se dobram e se perdem, numa variação em prol de um corpo flexível, cuja forma se evade nos efeitos que o movimento produz, mesmo quando congelado em registro fotográfico ou estátua. Os sulcos do drapeado, experimentando nas séries que se enlaçam à pesquisa histórica, se conduzem em sincronia aos movimentos infinitivos, condizentes tanto às virtuosos do pensamento quanto às extensões materiais que se expressam no “tecido ou folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos” (DELEUZE, 1992, p. 18). Há um mistério, um “quê” espiritual nas dobras sugeridas pelas invaginações que os drapeados provocam. Um drapeado é também um estranho labirinto móvel, repleto de fendas, numa voluptuosidade que se faz pelo meio, sem início nem fim.

Ao produzir um plano, em suas articulações e desarticulações com o mundo e com alguns aspectos historiográficos, mostra-se como as sutilezas dos problemas da produção de figurinos se misturam a novos saberes, em um processo imanente a uma aprendizagem. Poderia se dizer, então, que esta pesquisa não é sobre figurino, muito menos sobre performance, mas sobre aquilo que se pode produzir a partir do que se pode pensar entre a Moda, a Arte e a Educação, por meio da filosofia. Então, é possível

dizer que se trata de uma criação transversal entre artes, saberes e políticas moleculares, tendo em vista as micropolíticas que atravessam o corpo e criam uma performance.

Produz uma materialidade que é feita de encontros, empiria ordinária de afetos que se desdobram no atrito das superfícies móveis. Neste caso, a vida da pesquisadora, as ações que marcam sua prática, sua existência, são estratégicas *toilettes* de pensamento. São estes fazeres que buscam criar possibilidades para que apareça a artista-educadora, que existe através das suas práticas.

REFERÊNCIAS

ANAWALT, Patrícia Rieff. **A história mundial da roupa**. Tradução: Anthony Cleaver e Julie Malzoni. São Paulo: Editora Senac, 2011. 608 p.

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

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 480 p.

CAMILLE, Michael. **El ídolo gótico**: ideología, y creación de imágenes en el arte medieval. Traducción: Juan José Usabiaga Urkiola. Madrid: Ediciones Akal, 2000. 392 p.

CLÉRAMBAULT, Gaetan Gatian de; ARNOUX, Danielle; ÁLVAREZ, José María. **O grito da seda**: entre drapeados e costureirinhas, a história de um alienista muito louco. Organização e tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. 159 p.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papirus, 2011. 240 p.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: [s.n.], 1992. 240 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. V.1. Tradução de Ana Lucia Oliveira, Aurélio Gerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**: A obra prima desconhecida de Honore de Balzac. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012. 192 p.

LAVIER, James. **A roupa e moda**: uma história concisa. Tradução: Glória Maria de Mello Carvalho. 7. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 285 p.

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

RAHIM, Shakil Yussuf; RODRIGUES, Ana Leonor Madeira. O álbum de desenhos de Villard de Honnecourt: uma articulação entre o desenho de observação e o desenho arquitectónico. **Revista Tempo de Conquista**, n. 16, Lisboa, Portugal, dezembro de 2014.

SABINO, Marco. **História da Moda**. Marketing Cultural, 2011. 415 p.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**: o corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. 247 p.