



Fausto Viana, Maria Celina Gil e Tainá Macêdo Vasconcelos  
(org.)

# **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais**

**Volume III**

DOI 10.11606/9788572051958

São Paulo  
ECA - USP  
2018

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

### Nossa capa

As fotos que estão na capa deste volume seguem a nossa linha editorial. Sempre que possível, mergulhamos, sondamos o que é oculto ou não imediatamente revelado. As fotos mostram glitter fotografado em microscópio ótico aumentado mil vezes, nas cores da bandeira LGBTI. A ideia pode sugerir festa, que adoramos. No entanto, funciona também como um alerta. O ensaio foi feito a partir de um estudo norte americano chamado Gliitter as forensic evidence, de Bob Blackledge, usado para identificação de vítimas em crimes ocorridos nos EUA.

Para lembrar e um dia esquecer, se possível, quando o problema não mais existir: no Brasil, a cada 19 horas um LGBT é assassinado ou se suicida vítima da homotransfobia (Dados do jornal O Globo, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/assassinatos-de-lgbt-crescem-30-entre-2016-2017-segundo-relatorio-22295785>>. Acesso em 27 Mai.2018.)

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

D722v      Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico]: cenografia, figurino, maquiagem e mais – volume III / Fausto Viana, Maria Celina Gil e Tainá Macêdo Vasconcelos (orgs.) -- São Paulo: ECA/USP, 2018. 328 p.

ISBN 978-85-7205-195-8 (e-book)  
DOI 10.11606/9788572051958

1. Teatro 2. Cenografia - Produção 3. Figurino – Produção 4. Vestuário – Produção 5. Figurinistas – Entrevistas 6. Cenógrafos – Entrevistas 7. Costureiros – Entrevistas I. Viana, Fausto Roberto Poço II. Gil, Maria Celina III. Vasconcelos, Tainá Macêdo.

CDD 21.ed. – 792.025

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

## SANGUE, SÊMEN E OUTROS FLUIDOS CORPORAIS COMO TRAJE DE CENA DA PERFORMANCE

Fausto Viana

### Resumo

Como encontrar a beleza e a poesia nos imensos centros urbanos? Como o teatro e a performance reagem às necessidades contemporâneas urgentes dos performers? O que esses artistas precisam vestir para atingir seus objetivos por vezes quase (im) possíveis? Este artigo investiga como um artista latino-americano tem lidado com fluidos corporais como traje. Ele é T. Angel, de São Paulo (Brasil), e tem usado com frequência nas suas performances sêmen e sangue como trajes e transformaram estes elementos fluídicos em símbolos viscerais, potentes e fortes, que são provocativos para a plateia, especialmente por serem considerados restos humanos e (como muitos pensam) deveriam ser descartados e não utilizados com finalidade artística.

T. Angel afirmou em uma entrevista que ele cria trajes fluidos, que fluem com ele e sua performance artística no palco, independente de onde for o espaço teatral: numa festa ao ar livre para milhares de pessoas ou em pequeno espaço onde o intérprete é cercado por um público muito pequeno, que pode ficar extremamente perto do corpo do intérprete. No entanto, ao ressignificar o sentido desse tipo de excreção humana, ele levanta, como será visto, questões políticas, sociais, econômicas e artísticas dentro de sua própria comunidade. Nesse

sentido, os trajes de cena têm um papel importante na criação de uma conexão visual com o público, que está acostumado a usar trajes apenas no seu dia-a-dia (ainda que a maneira com que um traje é usado no palco possa mudar e subverter totalmente o seu uso comum); no estímulo do ator e na ativação do seu corpo.

**Palavras-Chave:** traje; projeto do traje; performance; performance art; América Latina.

### **Abstract**

How to find beauty and poetry in the immense urban centres? How does theatre and performance react to the urgent contemporary needs of performers? What do these artists need to wear to achieve their goals sometimes almost (im) possible? This article investigates how one Latin American artist has dealt with body fluids as costume. He is T. Angel, from São Paulo (Brazil), and he has often used semen and blood as costumes and turned those fluidic elements into strong, powerful visceral symbols that are provocative to the audience, especially as they are considered human remains and (as many people think) should be discarded and not used for artistic purposes.

T. Angel stated in an interview that he creates flowing costumes that flow with him and his artistic performance on stage, regardless of where the presentation is: an outdoor party for thousands of people or in small space where the performer is surrounded by a very small audience, which can be extremely close to the body of the interpreter. However, by

re-meaning this type of human excretion, they raise, as will be seen, political, social, economic, and artistic issues within his own community. In that sense, costumes play an important part in creating a visual connection with the public, who is accustomed to wearing clothes only in their daily lives (although the way a costume is worn on stage may change and totally subvert their common usage); in the stimulus of the actor and in the activation of his body.

**Keywords:** costume, costume Project, performance art, Latin America.

## Introdução

Rachel Hann escreve que o traje de cena e o estudo da indumentária na performance é uma área relativamente recente nas pesquisas acadêmicas (Hann, 2015:3). Apesar de os trajes de cena remontarem aos rituais que precedem o teatro grego, marco convencionado do início do nosso teatro ocidental, os trajes apenas recentemente começaram a ser analisados como parte importante da performance. Não se entende esta atenção tardia destinada ao traje como uma forma de subavaliar o papel dos trajes ou o desempenho do figurinista. Vivendo no Brasil, um país de Terceiro Mundo – e muitos tentarão substituir o termo pelo mais politicamente correto “País em desenvolvimento” – tive que entender que os acadêmicos precisaram focar em um item para começar suas pesquisas, porque não havia dinheiro de associações culturais, institutos ou outras formas de patrocínio, pessoal ou institucional para investir naquele período. Como ainda não há muito dinheiro sendo

investido hoje. É importante destacar que o suporte financeiro, providenciado pelas instituições da elite dominante, sempre é direcionando para as formas tradicionais de teatro e dança. Apenas recentemente, a partir de 1990, é que a performance e o teatro experimental têm sido estimulados. Os acadêmicos escolheram então a atuação cênica e todas as suas necessidades nos anos de 1970, quando a tradução de livros e pesquisa em atuação começou. A pesquisa em direção surgiu nos anos de 1980 e 1990, revelando importantes artistas no país como um todo. Na virada do século, alguns poucos livros sobre traje de cena e cenografia tinham sido publicados. Não eram, no entanto, críticos ou analíticos. Alguns deles traziam importantes coleções de material iconográfico que pode hoje ser usado para reflexões, e por isso devemos agradecer aqueles que em um momento de generosidade compartilharam suas memórias e também seus acervos pessoais.

A criação de trajes é de fato uma área de estudo acadêmico recente no Brasil, mas dada a ampla informação que foi acumulada pelos pesquisadores internacionais – que nós conhecemos e estudamos – fomos capazes de rapidamente absorver e produzir novas teorias sobre o que o traje de cena representa. Já estamos longe da definição dada por Barbara e Cletus Anderson:

Tudo vestido em uma produção é um figurino, que sejam camadas de roupa ou absolutamente nada. Um figurino é descrito como um traje geral, incluindo o que está por baixo, acessórios, perucas e maquiagem. Pode ser o estilo distinto de

um certo tipo de pessoa, classe social, lugar ou período.  
(Anderson & Anderson, 1999, p. 18).

Em uma abordagem muito mais moderna, Jean-Jacques Roubine declarou que:

O traje de cena, no entanto, tem que ser entendido como uma espécie muito específica de objeto cênico. Ele tem uma função específica, que é contribuir com o ator na elaboração da personagem, também é um grupo de cores e formatos que interferem no espaço da performance e devem, portanto, estar integradas nele. (Roubine, 1996, p. 130).

O traje de cena das artes cênicas não pode deixar de lado o importante trabalho feito pelos designers do cinema. Edith Head disse uma vez que “O que o figurinista faz é um cruzamento entre a magia e a camuflagem. Nós criamos a ilusão de transformar atores no que eles não são. Pedimos que o público acredite que toda vez que ele vir o ator na tela, ele se tornou uma pessoa diferente (HEAD, s.d.

Patrice Pavis, professor de Estudos Teatrais, baseado em sua pesquisa sobre semiologia e interculturalismo, mostra no seu Dicionário do teatro: termos, conceitos e análise a importância do traje do palco contemporâneo.

Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a “segunda pele do ator” de que falava Tairov, no começo do século. O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral

como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo como simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade. (1999:80)

No ano 2000, como parte do meu mestrado em artes cênicas na Universidade de São Paulo, eu tive que definir o traje de cena de maneira que hoje considero muito “acadêmica”.

O bom figurino é aquele que respeita as regras da encenação proposta. Interage com o conjunto do espetáculo, não sendo uma peça alheia à realidade da produção em todos os sentidos, desde o econômico até as opções estéticas a serem seguidas. É criado por alguém que conhece o espetáculo, estilos históricos e códigos teatrais em voga e sabe como construir os trajes para apoiar o trabalho dos atores, que devem usá-lo como um instrumento a seu favor. (Viana, 2014: 29)

É interessante perceber como todas as definições até agora, incluindo a minha, são baseadas no aspecto material, concreto do traje. Adolphe Appia, no entanto, no começo do século XX, disse que a alma de um ser humano que está dentro de um traje de cena não tem data: é apenas

uma alma humana simples e plena. O traje, em sua opinião, nada mais era do que um abrigo, um invólucro material para um espírito eterno (idem, p. 26) Partindo deste ponto de vista mais espiritual, Appia e Kazuo Ohno compartilham a mesma opinião. Ohno, Famoso no mundo todo pela criação do butoh, uma mistura de teatro e dança que lida com temas como o nascimento, sexualidade, morte, o inconsciente, o grotesco, diz que “Quando estou no palco, eu me vejo rodeado de pessoas vivas e mortas. Essas imagens me ajudam a dançar; se há vida, é porque a morte está viva; se a morte está presente, é porque a vida está ali” (idem).

Ohno é responsável pelo que considero a definição mais poética e delicada sobre o que é um traje de cena: “o traje do butoh é como jogar os cosmos nos ombros de alguém. E para o butoh, enquanto o traje cobre a pele, é o corpo que é o traje da alma” (idem). Esta definição, tão poética e plena de sabedoria, fez com que eu repensasse a minha própria definição de quase vinte anos atrás e entender como eu desejo, hoje, como figurinista, atingir a liberdade poética, artística e criativa. Penso que seja isso que o traje contemporâneo ambicione: ser sublime, sutil, delicado e grotesco, quando ninguém pensa que esta ideia vá surgir. Como se encontra o poético em uma cidade como São Paulo, onde o nosso performer reside? Onde se encontram forças para seguir adiante em uma cidade como São Paulo, onde 35% da população tem algum tipo de distúrbio mental, incluindo a depressão?

Antes de abordarmos os trajes do performer, vale mencionar mais uma vez o já citado editorial do primeiro parágrafo:

Na falta de um cânone literário ou métodos de investigação estabelecidos para o traje de cena, os pesquisadores que trabalham na área estão aplicando métodos pré-existentes ou enquadramentos teóricos, bem como abordagens pioneiras, para debater distinções práticas e críticas entre corpo, design e performance (Hann, 2015:3).

É muito importante que se comece a trabalhar em abordagens contemporâneas do traje e suas especificidades. Como Hann disse, podemos usar parte de estudos pré-existentes de moda e considerar sua adaptação para os estudos de teatro e performance, onde materiais variados como urina e sangue estão requalificando a definição de traje de cena.

A teoria de Roland Barthes, introduzida em seu livro *O Sistema da moda*, apresenta temas que podem muito bem serem utilizados para o design de traje de cena, ainda que sua teoria parta da análise de fotografias de moda, posadas para revistas de moda, e não de desfiles de moda, por exemplo, que incluem movimento dos trajes. Seis dos temas propostos por Barthes na sua análise semiótica podem ser facilmente adaptados para o traje de cena: cor, formato, volume, textura, movimento e origem. Eles fazem parte de uma lista extensa de trinta itens do Inventário de variantes de Barthes, que ainda precisam ser adaptados para o estudo dos trajes de cena.

Estes seis itens foram escolhidos pela relativa facilidade de sua percepção tanto pelo artista-criador como pela plateia / receptor. O quadro a seguir explica os seis itens.

|                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Cor                                                                                                    | O teatro ocidental ainda está ligado ao sistema de teatro grego, que identifica cores específicas para determinadas personagens. Por exemplo, o vermelho é para os heróis românticos, personagens apaixonados. Barthes diz que este é um dos maiores grupos de variantes.                           |
| Formato                                                                                                | A maneira com que uma peça de roupa é cortada determina sua forma, seu formato. Os trajes, ao longo dos séculos e décadas, têm mudado seus formatos, refletindo assim um grupo de características: riqueza, pudor e outras, por exemplo.                                                            |
| Volume                                                                                                 | Refere-se ao espaço que o traje e seus detalhes e acessórios vão ocupar.                                                                                                                                                                                                                            |
| Textura                                                                                                | A textura não se refere apenas à tecidos que tenham relevo. A textura é obtida também quando um traje é desenvolvido de maneira que diferentes superfícies possam interagir com a luz. Um tecido plano pode ser uma textura: textura plana. No entanto, deve-se checar se esse é o efeito desejado. |
| Movimento                                                                                              | Gordon Craig dizia que o movimento de um traje pode impressionar a retina do espectador e mantê-lo atento à performance. Um anti-movimento, como um traje feito de madeira ou gesso também tem esta característica.                                                                                 |
| Origem                                                                                                 | Refere-se basicamente ao lugar de origem do traje: uma saia indiana ou a saia dos dervixes dançantes da Turquia. Estes exemplos revelam também que os trajes citados têm um significado especial nas culturas em que estão inseridos.                                                               |
| <b>Quadro 1 – Características do traje de cena, adaptadas do sistema de Barthes (Viana 2015, p.13)</b> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |

T. Angel, o artista que discutiremos a seguir, criou o que ele chamou de “traje fluídico”: é flexível e pode se mover, e ao mesmo tempo é feito de um fluido (esperma humano). Seu corpo nu era coberto com um produto que não tem apenas potencial imagético mas também um cheiro forte. As pessoas – entre elas, muitas conservadoras – reagiram ao traje com nojo, indiferença ou prazer. A fluidez e o odor, que são muito importantes no desenvolvimento e no entendimento desta nova abordagem dos trajes nunca foram mencionados por Barthes, no entanto. Pode-se dizer que as fotografias posadas, paradas, das revistas de moda, objeto de sua investigação, não têm cheiro. Três outros experimentos muito significativos poderiam ser adicionados a esta análise: luminescência (a emissão de luz pelo traje ou por fonte nele contida), a emissão de som (som feito pelo traje ou por elementos nele contidos) e emissão de imagem (imagens de vídeo em movimento – ou não só). Separadamente ou combinadas, elas têm sido usadas em muitas experimentações, mas não por T. Angel. Ainda.

Artistas como T. Angel têm estimulado novos pensamentos em que o traje é seu próprio corpo com uma camada sobre ele, seja feita por sangue, sêmen, urina ou outro fluido ou material qualquer, como veremos adiante. O uso de material biológico como este não é novo nas artes e os performers do passado já se valeram deles. É a requalificação destes materiais que precisa ser entendida – tanto como traje como acessório de um traje. Também é importante destacar que estes são

performers de uma nova geração, e como designers de traje, temos que saber como vesti-los ou ajuda-los a vestirem-se.

## **T. Angel**

Vamos analisar nesta parte do artigo os trajes usados na performance Semen-te. Mas antes é necessário entender o pano de fundo que rodeia este artista de São Paulo, cujo nome verdadeiro é Thiago Soares (Figura 1). Eu estava investigando um traje usado por um amigo dele, Fábio Lucchiari (Figura 2), em um livro que foi publicado em 2005 por Beatriz Pires, sobre modificação corporal e o corpo como suporte da arte. Lucchiari disse que ele faz uma performance ritualística baseada na tradição dos índios norte-americanos. “O ritual da suspensão era usado na Dança do Sol, entre os nativos Americanos e os O-Kee-Pa da Tribo Mandan”, diz Pires, “Eles foram reintroduzidos nos tempos modernos por Fakir Musafar e Jim Ward” (2015, p. 122). Nestas culturas específicas, as mulheres sangram todos os meses (como em muitas outras culturas!) e os índios consideram isso um pagamento de gratidão para a Terra. Como os homens não menstruam, são suspensos, como veremos, e sangram, de maneira que seu sangue possa ser dado à Mãe Terra. Pessoalmente, o procedimento não parece fácil e me preocupa a concepção moderna que os performers dão a este ritual antigo. Eles dizem que a motivação é a mesma: pagar à Terra em agradecimento por sua própria existência.



Thiago Soares em ensaio fotográfico, em 2014, no Pico do Jaraguá. Foto: Thiago Lima.



Fábio Lucchiari em uma suspensão. Campinas (2010). Foto: Beatriz Pires.

O que se vê na Figura 2 é uma performance de Fabio Lucchiari. Não tem nome e aconteceu em uma festa, entre amigos que se juntaram para fazer a suspensão. Em termos do traje, Lucchiari veste shorts branco. Pudor para prevenir a nudez? Ele negou que fosse por isso em entrevista. Disse que queria algo neutro para evitar que as pessoas ficassem olhando para os seus genitais ao invés de focarem na performance em si, um tema que Monks (2010, p. 111) discute, como veremos adiante. Infelizmente, o que ele conseguiu atingir com os shorts branco como traje, aliado aos braços abertos, foi a imagem de um Cristo crucificado. Tenho certeza que não era esta sua intenção consciente ao escolher um traje branco para fazer um ritual norte-americano. Foi Lucchiari que me falou sobre o trabalho que T.Angel estava desenvolvendo naquele momento.

Thiago Soares é performer, tem 35 anos e publicou recentemente um livro sobre modificação corporal. Ele estudou moda na universidade antes de começar a performar sob o nome de T.Angel em 2005. Mora em Osasco, um dos subúrbios de São Paulo, e um área bastante violenta. As taxas de criminalidade são altas nas duas cidades, e a violência contra homossexuais e transgêneros também: a cada 27 horas (dados GGB 2015), um gay é assassinato por homofobia no Brasil. T. Angel diz que suas performances seguem dois caminhos muito bem definidos: um é a discussão de gênero, extremamente necessária em um país onde as pessoas são brutalmente assassinadas em função das suas preferências sexuais, comportamento, desejos, atração pelo

mesmo sexo, ou padrões sexuais diferentes que possam impedir a continuidade da família tradicional brasileira, suas crenças e raízes.

O outro caminho usado por T. Angel é o ritual como proposta artística: este é o lugar onde ele inclui a suspensão e outros rituais que eu poderia considerar tão dolorosos como o visto na figura 2.



Figura 3– Performance Narcissus, 2009. Foto: Pedro Spagnol.

Narcissus é um exemplo da performance ritualística (Figura 3). A proposta da performance é discutir a beleza nos tempos contemporâneos. T. Angel aborda os processos de auto adoração, autoflagelação e auto alienação para discutir o tema. Lanças pressionam seu corpo contra o chão, na sua carne, o que o impede de se mover. Em termos de traje, ele usa um pedaço de tecido leve, remetendo ao líder espiritual indiano Gandhi. É branco, translúcido.

Quando eu o questionei em entrevista sobre a razão de usar branco, uma cor que é tantas vezes ligada à paz, às vítimas de sacrifício, à purificação e limpeza, ele me disse que tinha sido uma criança muito doente e que tinha passado parte de sua infância em um hospital. Branco é a cor que ele mais teme, porque era a cor do uniforme dos profissionais do hospital. Ele usa branco para superar o medo – mesmo sabendo que esta cor pode oferecer ao espectador um significado diferente, muitas vezes ligado ao cristianismo e seu principal mártir, Jesus Cristo.

“É neste momento que eu preciso que os trajes me permitam ter mais fluidez nos movimentos corporais e, ao mesmo tempo, mostrarem a nudez necessária para o ritual. (...) A ideia da vestimenta ou do corpo nu estão muito ligados para mim”, ele disse em entrevista, provocando dois tipos de pensamento: o que é esta fluidez que ele menciona e o que significa estar nu para ele.

Por fluidez aqui ele quer dizer que um traje se move adequadamente, que é macio, fácil de manusear. Monks afirma que "a nudez é uma forma de traje e não poderia acontecer sem ele. (...) A nudez no palco é muitas vezes alcançada através do ato visível e teatral do despir-se, e [...] é o despir, ao invés da nudez, que produz esse efeito na presença do ator "(MONKS, 2010, p. 100). Eu iria um pouco além: quando as luzes estão acesas e o ator nu, aquele corpo nu é um símbolo no palco e tem um significado específico para o público. Despir-se no palco é algo completamente diferente em termos de semiologia. É bem verdade que

o entendimento de símbolos varia de acordo com os diferentes níveis culturais daqueles que estão expostos a eles: como receptores, as pessoas de diferentes culturas interpretam as coisas de maneiras diferentes. É o trabalho do ator que cria o símbolo mais facilmente perceptível, como por exemplo, o ator mostrar que está se despindo para ter relações sexuais. Seu corpo e atitudes têm que ser diferentes de quando ele se despe para tomar um banho sozinho no banheiro.

Mas o que acontece quando se trata da pessoa que produz, ou representa, ou detém o status do símbolo, neste caso, o ator? Bem, ele tem que estar ciente do que está indicando, como mostrado no exemplo anterior. Quando se trata de analisar o corpo nu do ator / performer Thiago Soares (e observe que eu não estou me referindo à persona teatral T. Angel) que pode ser visto nas figuras 3, 6 e 7, pode-se notar que existem diferentes modificações: tatuagens, piercings, implantes sub-dermais 3D e expansores de lóbulos da orelha, conhecido popularmente como *flesh tunnels*.



Figura 4– Uma visão geral do corpo do performer T. Angel. Notem-se as diversas tatuagens, os três implantes 3D subdermais, alargadores nas orelhas, e piercings (em destaque, um deles no umbigo). Foto: Thiago Marzano.

A pesquisadora Beatriz Pires diz que:

O corpo humano, outrora considerado (erroneamente) como obra da natureza – evocando-nos, por isso, a ideia de algo intocável– passa agora, principalmente devido aos avanços tecnológicos e científicos, a representar, de forma contundente, um misto entre o inato e o adquirido. (PIRES, 2005:18)

Assim, se o corpo humano pode ser mudado, o corpo do performer também pode. A única diferença é que este novo corpo alterado tem um significado e isso certamente interfere na cena, quando o corpo do artista / performer é revelado. Há sinais que vão ser notados e interpretado pelo público. Isso não tem necessariamente a ver com uma personagem, uma vez que elas raramente existem no tipo de performances artísticas mostradas aqui.

A questão é: se a pele do intérprete é um traje, qual a mensagem que ele emite quando se trata das alterações inseridas *na*, *sobre* ou *por baixo* da pele? Surge uma gama de possibilidades. Uma simples tatuagem na pele pode ressignificar a pele da pessoa. Se um performer escrever um texto com caneta ou pincel na pele de outro performer, ou na sua própria, ele adquire o mesmo status como símbolo. A única diferença é que uma tatuagem não é removível por lavagem. Se o performer não escreve, mas pinta símbolos na sua pele, é a mesma coisa (escrever é basicamente uma combinação de símbolos). A pintura segue o mesmo princípio: uma pele pintada é uma pele customizada, e assim representa um traje, no palco. As circunstâncias que envolvem a análise de um corpo tatuado ou pintado (mais comumente a pintura facial, em tempos contemporâneos) em um ambiente social têm que ser analisadas fora do contexto artístico proposto neste artigo. Ainda assim, um argumento é válido: nenhuma tatuagem e nem nenhum tipo de

pintura são inseridos em um corpo humano sem uma razão ou motivação.

Sara Panamby, uma performer e professora de arte no Rio de Janeiro, inseriu 75 penas de urubu na sua pele com o uso de agulhas cirúrgicas (ver Viana, 2014, p. 228). Fábio Lucchiari, o amigo de Soares, bordou certa vez poemas em sua pele, com agulha e linha cirúrgica. Este tipo de linha lentamente cai e é eliminada pelo corpo. É uma imagem muito forte e ele sabia que elas iam cair e que seu corpo seria novamente uma tela em branco para outras performances. O mesmo não aconteceu com uma performer<sup>77</sup> de São Paulo que decidiu transformar sua pele na pele de uma vaca holandesa. Ela tatuou manchas pretas em todo o seu corpo, incluindo o rosto e agora, dez anos depois, ela tenta apagar tudo isso porque seu corpo não é mais adequado para nenhuma outra performance. Isso nos faz perguntar: quão permanentes podem ser as alterações no corpo de um performer? Como isso afetará seus projetos artísticos ao longo da vida?

Ainda temos a interferência do que está por baixo da pele, como os implantes sub-dermais 3D que aparecem sob a pele de T. Angel. Para mim, ainda parece difícil de escondê-los dos olhos do público, que não vai disfarçar o significado de sua presença (agressiva ou não). E fica ainda mais difícil disfarçar ou remover os aparatos como piercings, expandidores – e sua remoção nem sempre é possível a curto prazo.

---

<sup>77</sup> Optei por omitir o nome da performer no artigo.

Foi assim que Thiago Soares explicou em sua entrevista para mim o seu corpo tatuado de performer:

Puxa, quando eu comecei a fazer performance eu já tinha o corpo tatuado. Então já era o corpo que eu tinha. Não havia uma preocupação com “agora posso mostrar”, “agora não posso mostrar”. Eu nunca tive preocupação com isso. Só houve um trabalho que eu fiz (mas não fui eu que escrevi) chamado *Samsara*. Foi um amigo que escreveu. Ele queria um corpo o mais livre de marcas possível. Tinha uma ligação com o butô. Ele pediu para tirar os piercings, alargadores e tudo o mais e também que eu cobrisse com alguma tinta o máximo possível das tatuagens. Para conseguir chegar o máximo possível perto desse corpo sem registros, neutro. Foi uma preocupação ali dele, mas no meu trabalho cotidiano eu não tenho muito, não.

A pré-existência de uma tatuagem em um corpo não elimina o poder simbólico que ela tem no corpo de performer no caso de uma performance. A relação do ator com seu corpo tem que ser transmitida para o público. Também tivemos que discutir a relação de T. Angel com nudez e como ele se sente sobre isso. Ele declara que:

Quando estou sem roupa, nu, é um nu total. Porque tem muitas tatuagens, enfim, tem várias tatuagens que são muito pessoais e ali naquele momento elas estão à mostra por inteiro. Não há uma peça de roupa que cubra ou camufle esses “segredos de esfinge”. Mas estão todos ali, então é um momento de nudez total.

Sua interpretação do seu traje tatuado, no caso sua pele tatuada, é muito diferente do que eu poderia analisar. Depois de muitos anos coexistindo em um corpo, suas tatuagens são tão próximas, íntimas para ele e tão relacionadas com seu corpo e auto percepção que ele esquece seu poder simbólico. Mostrá-las deliberadamente no palco pode ser como deixar luzes piscando nos olhos do espectador – novamente, este é um ponto de vista muito pessoal. Se visualmente as alterações em seu corpo são adequadas para a performance, sem problemas. Se elas não forem apropriadas para a performance ou, digamos, para uma montagem tradicional *Hamlet*, ao menos uma destas três coisas pode acontecer com a reação do público: aversão (que não vai ajudar na apreciação de um contexto geral), neutralidade (que raramente é boa ou esperada quando há intenções artísticas envolvidas) e aceitação (quando esse tipo de interferência visual não prejudica o espectador).

Se definir fluidez de um traje pareceu fácil até agora, no sentido de um traje com movimento fluídico, vamos investigar *Semen-te*.



Figura 5: O momento da suspensão em *A poética da alma sem corpo e as memórias de nós*. Notar os ganchos de açougue nas costas e nas pernas, por onde o corpo será suspenso no ar por vinte ou trinta minutos. *Festa Cupido no Inferno*, São Paulo, 2011. Foto: Juliana Coringa.

### *Semen-te*: direções para o conceito de traje de performance

*Semen-te* é o nome de uma performance apresentada por Thiago Soares no Pop Porn Festival, em 2014, em São Paulo. *Semen-te* traz um trocadilho com semente e sêmen, ou em português muito informal, “Você mente”.

Para essa performance, ele fez uma chamada na Internet pedindo a doação de esperma e vídeos onde o doador estivesse se masturbando. Ele não sabe dizer quantas pessoas doaram, mas "seis pessoas doaram quantias generosas, congelaram e me enviaram", diz ele. Muitas pessoas enviaram apenas vídeos, porque estavam muito longe para enviar o material biológico, que viria de outros continentes, em alguns casos.



Figura 6 –T. Angel na performance *Semen-te*, no Festival Pop Porn. São Paulo, 2014.

Foto: Pri Nunes.

Soares congelou todo o sêmen que recebeu na forma de um coração, como ele mostra na Figura 6. É branco e translúcido. Na nossa conversa, ele explicou que “Semen-te é uma performance e é arte, com certeza”. A questão está sempre presente: a arte e a performance são a mesma coisa? A performance é arte? E assim por diante, ao que ele rapidamente respondeu que era uma performance e arte.

Na performance, Thiago entrava vestido de branco (a cor que ele, quando uma criança doente, temia), de camiseta e shorts. Estava chupando um pirulito, que entregou para alguém da plateia. Com os vídeos que recebeu das pessoas da internet se masturbando projetados numa tela no fundo, ele se despiu, pegou o coração congelado e lentamente o pressionou contra seu corpo. O coração lentamente derreteu sobre seus cabelos, olhos, boca, barriga, pernas e pés até seu total desaparecimento.

Thiago explicou que a ideia veio dos *dark rooms* (espaços reservados em clubes, discotecas ou outros lugares onde não há luzes e as pessoas fazem sexo anônimo) e *bucake* (uma prática sexual onde muitos homens ejaculam sobre o corpo da mesma pessoa): “Eu simplesmente usei referências que não fazem parte da minha vida diária”. Ele adiciona:

Foi um experimento. Mesmo tendo tudo aquilo como referência, acho que o mote principal do trabalho – como é na maioria dos meus trabalhos – é trabalhar com fluido corporal. Vivemos em um tempo em que a gente se afasta cada vez mais de nós. Tudo que é chamado de ‘sujeira’ a gente lida muito mal! Com o sangue, com o esperma... que não é uma coisa do

nosso tempo, tem registros desde a idade média de como lidavam mal com isso.

A maioria das pessoas, como eu, teria uma preocupação evidente sobre a contaminação que este tipo de material poderia oferecer, como AIDS, hepatite e tantas outras doenças sexualmente transmissíveis. Soares disse que não se preocupava com proteção: "Eu não pensei em autoproteção. Eu enfrentei o risco, qualquer que fosse. Eu estava disposto a fazer, aconteceu. De qualquer forma, as pessoas viram isso acontecendo e viram que era real. É a sequência de outras performances minhas que tentam criar a recepção sobre nós mesmos e dos nossos fluidos corporais", diz ele.



Figura 7– O final da performance. Foto: Pri Nunes.

É muito fácil ser crítico em termos da finalidade da performance e do material que ele usou para desenvolvê-la. Mas quando se trata do fluido em si, é mais fácil determinar se ele constitui um traje ou não se pensamos nele como outro líquido: tinta ou água. Até agora, concordamos que a nudez é um traje. Uma tatuagem pode requalificar a nudez, dando-lhe assim o status de um “corpo vestido”. A pintura sobre um corpo também constitui um traje – mas que não é tão provocativa ou estranha quanto o sangue e a urina. Muitas civilizações e comunidades no passado, em diferentes momentos de suas trajetórias, usaram tinta corporal para realizar os mais variados rituais religiosos ou sagrados, como muitas tribos na África e no Brasil ainda fazem. Nesses casos, a pintura corporal tem que ser analisada em um contexto social que não é o teatral. A pintura corporal também tem sido realizada em muitos eventos artísticos, mas suas raízes ancestrais nos deixam mais confortáveis para explicar seus significados.

Novamente, se um ator está nu no palco, temos um significado, determinado pelo resto do show – e é sempre importante lembrar que um traje sozinho não tem “vida independente” – ele tem que ser animado por um performer ou ator para que ele possa desempenhar o seu papel. Se este ator está nu no palco e molhado pela água, há outros significados possíveis: ele/ela pode estar vindo de uma praia de nudismo ou de seu batismo nas águas de um rio como parte da iniciação em algum tipo de associação religiosa... as possibilidades são

vastas, mas oferecem significado dentro de um contexto. A água torna-se então o símbolo no corpo daquele ator que oferece ao público a legibilidade necessária mencionada por PAVIS (1999, p. 80). A água é então o traje, fluido e “fluídico”.

Se a moralidade permitir, nós podemos entender que T. Angel criou um traje que é uma cobertura corporal total de esperma, talvez mais enfático do que o traje da água, simplesmente porque teve uma outra propriedade física unida a ela, provocativa: o cheiro. Thiago Soares, em sua entrevista, disse que o público questionou se ele ia usar material real, o esperma verdadeiro doado por tantas pessoas. "Eles acharam que era um ‘mito da performance’ – ele não vai usar"! Mas quando sentiram o cheiro, “viram que era real”, diz ele, assim acrescentando à teoria de Barthes mais duas possibilidades: fluidez e cheiro.

Quando vi a performance, pensei que era repugnante e perigosa, mas senti a sensação que Thiago Soares espera que nós sintamos, para que ele possa alcançar seus objetivos (respeito e consciência de nosso próprio corpo e vida) como performer.

## **Conclusão**

O artigo não objetiva ser (auto)conclusivo. Muito pelo contrário – foi feito para ser questionado, discutido e “brigado”. Os estudos sobre traje de cena são recentes e eles só vão se expandir quando produzirmos pensamentos e, como no teatro e na performance contemporânea, sermos realmente cooperativos, juntando ideias de todas as pessoas.

Os trajes de performance resistem à classificação que damos aos trajes tradicionais, por exemplo, aqueles que são familiares às plateias por décadas (como algumas óperas) ou séculos (como na *commedia dell'arte*). Eu diria que estes trajes de performance tem um componente extra que não é nem material nem tangível.

Em *Semen-te*, Thiago Soares lançou as bases de sua performance muito antes de ela acontecer: seis meses antes da performance. Alguém, a quem vamos denominar de “fonte”, estava gerando energia sexual e mandando para o performer, tanto no formato de vídeo como em um produto físico que o performer usou para cobrir seu corpo e assim constituir um traje de maneira muito peculiar. Se a energia criada era de uma fonte que era contra assédio sexual, ela chegou; se era de alguma fonte doente ou mórbida que continha ódio, dor, desejo ou o que quer que seja, nós nunca vamos vê-la ou tocá-la, mas ela chegou. Podemos até senti-la – é uma daquelas sensações *je ne sais quoi* que nos atingem de vez em quando. Mas vê-la e tocá-la, não.

Se um exemplo de teatro tradicional é necessário, podemos pensar nas peças de Anton Tchekhov, por exemplo, e suas personagens, apenas para estabelecer um paralelo. O Jardim das cerejeiras tem uma personagem que não é revelada em nenhum momento, mas está sempre lá e toda a ação é conectada a ele: o jardim! Ou o tempo, em *A gaivota*. Não está lá, não pode ser visto, Mas está lá.

Me parece que agora para compreender plenamente um traje, vamos ter que estar cientes do antes, do durante e do depois das atividades desenvolvidas pelo performer e pelo figurinista, se houver um.

É um tempo para a poesia, para a sensibilidade, para o desafio. E uma oportunidade de dizer aos acadêmicos para se apressarem, porque novos gráficos, setas e classificações estão chegando.

### **Referências:**

Cletus, Barbara and Anderson (1999) *Costume design*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers.

Fischer, Stela (n.d.), 'Gender Expressions: the resignification of feminism in the creative processes of current Latin American performers and drama artists,' <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386775524\\_ARQUIVO\\_StelaFischer.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386775524_ARQUIVO_StelaFischer.pdf)>. Accessed 7 January 2016.

GGB / Grupo Gay da Bahia (2015), 'Assassinatos de LGBT no Brasil', <http://www.revistaforum.com.br/2015/01/13/assassinatos-de-lgbt-brasil-cresceram-4-em-2014-segundo-pesquisa>>. Accessed 6 January 2016.

Goldman, Francisco (2006), 'Regina José Galindo', Bomb Magazine, <http://bombmagazine.org/article/2780/regina-jos-galindo>. Accessed 7 January 2016.

Hann, Rachel (2015), 'Editorial: Critical costume', *Scene* 2:1+2, pp. 3–8, doi: 10.1386/scene.2.1–2.15\_1

Head, Edith (n.d.), 'Edith Head quotes', <http://m.imdb.com/name/nm0372128/quotes>. Accessed 4 January 2016.

Koudela, Ingrid. (2015), *Léxico da pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Monks, Aoife (2010), *The Actor in Costume*. London: Palgrave Macmillan.

Pavis, Patrice (1999), *Dictionary of the Theater: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.

PIRES, Beatriz (2005), *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: SENAC, 2005.

Roubine, Jean-Jacques (1996), *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

Soares, Thiago (2015), *A modificação corporal no Brasil – 1980–90*. Curitiba: Editora CRV.

Viana, Fausto (2014), *Traje de cena, traje de folguedo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

Viana, Fausto (2015), *Figurino e cenografia para iniciantes*. São Paulo, Estação das Letras e Cores.