

A PELE BORDADA COMO TRAJE DE CENA

Resumo



Este artigo investiga a possibilidade de compreender a pele do ator como traje de cena a partir da perspectiva do bordado. Sem se propor a chegar a uma conclusão definitiva à questão, o artigo se apoia em duas noções: a de que o ator e a personagem são *pessoas* diferentes; e a ideia de que a nudez não representa o grau zero do traje de cena. Duas performances envolvendo modificação corporal com bordado exemplificam essas ideias, com suporte teórico em Pires, Viana e Pavis.

Palavras-chave:

Bordado. Traje de Cena. Modificação Corporal.

MARIA CELINA GIL
FAUSTO VIANA

A PELE BORDADA COMO TRAJE DE CENA

MARIA CELINA Gil (USP)¹

FAUSTO VIANA (USP)²

¹ Mestra em História do Teatro (USP – 2018) e doutoranda também em História do Teatro pela mesma universidade. Pesquisa a artesanaria nas artes cênicas e os processos de feitura manual do traje de cena. É figurinista do Coletivo Inominável. E-mail: mariacelina.gil04@gmail.com

² Professor livre docente de cenografia e indumentária do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. E-mail: faustoviana@uol.com.br

Introdução

Uma mulher vestida de branco caminha em direção a um banco. Não vemos seu rosto. Ela senta sobre o banco e calmamente passa uma linha de costura pelo buraco de uma agulha. Depois de passada a linha, a mulher dobra a perna e vemos apenas seu pé esquerdo e suas mãos em cena. Ao longo dos próximos dez minutos de vídeo, o público verá a mulher bordar sobre a pele da sola do pé a frase *Made in Brasil*. Assim se inicia a obra de arte em vídeo *Marca Registrada* (1975), da artista brasileira Letícia Parente (1930-1991).

O momento de feitura da obra não poderia ser mais apropriado. Em 1975, o Brasil ainda enfrentava o regime ditatorial militar que se encontrava nesse momento em seu período mais duro: desde o fim de 1968 estava em vigência o AI-5, decreto que deu poder de exceção ao governo, possibilitando uma série de perseguições e arbitrariedades contra vozes dissonantes. Segundo análise da obra pelo site ArteRef, um processo artístico

como o citado ser feito no Brasil, naquele momento, representava dor, sofrimento e possibilidade de tortura³.

O que chama a atenção aqui é o fato de a artista ter bordado diretamente sobre a própria pele. A ação pretendia provocar a sensação de aflição no espectador, que assiste à artista realizar a performance em vídeo em tempo real. Provocar modificações no próprio corpo é uma ação frequente para performers. Há segundo Pires (2005) dois grandes grupos de modificações corporais possíveis: o primeiro englobando as modificações que buscam moldar o corpo de modo a se aproximar do padrão de beleza vigente; e o segundo, “formado por indivíduos que se utilizam de elementos e formas que não possuem correlato com os pertencentes ao corpo humano” (p.19). Ainda segundo a autora, é possível subdividir este segundo grupo em mais dois: um formado por seguidores da moda e outro por pessoas que utilizam modificações corporais para compartilhar ideias ou mensagens, muitas vezes reelaborando as modificações de forma artística. É sobre este último grupo que este artigo se debruça.

Sem se propor a uma resposta definitiva sobre a questão levantada, se investigará a possibilidade de compreender a pele do ator também como traje de cena a partir da perspectiva do bordado. Nos estudos da moda, a ideia de que a pele pode ser considerada como uma espécie de tecido – ou que as roupas nada mais são que uma segunda pele – que traz uma série de informações sobre aquele que a “usa” já possui certo espaço. Principalmente Horn (1968) discute essas ideias no livro *The second skin: an interdisciplinary study of clothing*. A proposta aqui é pensar neste conceito também no traje de cena a partir de duas noções: a de que o ator e a personagem são pessoas diferentes; e de que a nudez não representa o grau zero do figurino, como aponta Pavis (1996).

A escolha de bordar a própria pele não é gratuita ao ser performada por uma artista do gênero feminino. A relação do bordado com as

mulheres data de momentos muito antigos da história da humanidade e assume diferentes significados dependendo do modo como é utilizada. O trabalho de duas artistas será acessado para exemplificar as ideias levantadas ao longo do artigo: o próprio *Marca Registrada* (1975), de Leticia Parente; e *A Woman's Work Is Never Done* (2012/2014), de Eliza Bennett. É também visando questionamentos dos papéis de gênero que o bordado tem sido acessado nas artes visuais, criando uma possibilidade de tecer político nas artes.

Uma modificação corporal é um traje de cena?

A primeira questão que se coloca ao pensar na relação entre traje de cena e modificação corporal é: seria possível chamar modificações como tatuagens, escarificações, piercings, etc. de trajes de cena? Esta pergunta parece se fundar numa necessidade de definir o que é, de fato, um traje de cena.

O traje de cena existe desde o surgimento daquilo que se entende por representação. Desde as primeiras representações houve a necessidade de criar trajes que vestissem os atores, ainda em fase anterior ao surgimento das personagens. Sua função ao longo do tempo, porém, sofreu modificações e ganhou novos significados. Segundo Pavis (2008):

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. (PAVIS, 2008, p. 168)

Tudo o que se veste em cena pode ser considerado figurino. No entanto, espera-se que

³ Disponível em: < <https://arteref.com/video/marca-registrada-leticia-parente/> >. Acesso em 10 Dez. 2018.

o figurino comunique com a plateia, prendendo sua atenção sem ofuscar o restante do espetáculo. Ele deve ser coerente com a linguagem e espírito do todo apresentado. Para Barthes (1972) um figurino não pode nem chamar mais a atenção do que os outros elementos em cena, tirando o foco do todo da peça, e nem deve compensar a falta de qualidade em outros aspectos da peça. Um bom figurino, para Barthes, “não estava lá apenas para ser visto, ele também estava lá para ser lido, ele comunicava ideias, informação ou sentimentos” (1972, p. 46).

Um traje de cena pode informar a localização geográfica em que se passa o espetáculo, o clima ou época do ano, a idade da personagem, o sexo, a ocupação, posição social, etc. (VIANA; PEREIRA, 2015, p.12). Pode também subverter todos estes referenciais se este for o objetivo estético do espetáculo. Ele deve também colaborar com a performance do ator, auxiliando na construção da personagem. Idealmente, um traje deve se preocupar com alguns aspectos materiais em sua construção para que possa comunicar com mais eloquência a mensagem desejada pelos artistas responsáveis por sua criação: cor, forma, volume, textura, movimento e origem (*Idem*, p.13).

O que se questiona aqui é: será que apenas materiais têxteis são capazes de executar as funções de um figurino? Há trajes feitos de toda sorte de materiais: tecidos, papel, plástico, metal e outros. No entanto, independente do material com que são confeccionados, é costumeiro se pensar em trajes de cena como elementos “vestíveis”, ou seja, que são colocados sobre o corpo do ator no momento do espetáculo e retirados ao fim deste. Porém, seria mais importante definir um traje de cena por seu aspecto transitório, por suas funções em cena e participação na estética do espetáculo ou por uma combinação de todas essas questões?

Se pudermos definir um traje de cena não necessariamente pelo material que é feito, mas sim pela sua função e significados, parece possível afirmar que, sim, a pele pode também ser um traje de cena. Além disso, pensando que tanto as modificações corporais quanto o traje

de cena parecem ter suas origens ligadas a um aspecto ritual, ambos atuam como forma de modificar – interna e externamente – aquele que os ostenta.

Uma das origens mais aceitas sobre o surgimento do teatro no ocidente é que ele seria um espetáculo criado a partir dos ditirambos realizados nos rituais dionisíacos. Para Berthold (2014), porém, as raízes do teatro estão em diversos eventos ritualísticos:

O teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose – dos encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos. (...). Não somente os festivais de Dioniso da antiga Atenas, mas a Pré-história, a história da religião, a etnologia e o folclore oferecem material abundante sobre danças rituais e festivais das mais diversas formas que carregam em si as sementes do teatro. (BERTHOLD, 2014, p.2)

Para Cunningham (1989), o traje de cena é um traje mágico. Se desde a pré-história os homens usavam trajes rituais para transportar seus espíritos e assumir outras personas, os trajes de cena teriam herdado esse aspecto mágico atribuído a vestes em representações. Pavis (2008) afirma também que o figurino sempre esteve presente enquanto traje ritual ou cerimonial em diferentes momentos históricos em que a encenação teatral e mítica/religiosa se entrelaçavam.

A modificação corporal parece ter, de igual maneira, uma origem ritual/mágica. Fontes documentais de diferentes naturezas apresentam modificações desta sorte em povos e culturas de muitos locais e diferentes épocas. Em pinturas, esculturas e outras fontes pictóricas é possível perceber a representação de corpos com alguma modificação. Segundo Viana (2017):

As razões para se ter tatuagens são muitas: decoração (adorno) e proteção contra magia

e maus espíritos são as mais conhecidas. Mas Schiffmacher, [...] lista ainda outras funções da tatuagem: camuflagem durante a caça; a de cunho religioso; ícones de memória para seres amados que já partiram e outras que são partes de ritos de iniciação em determinadas comunidades. (VIANA, 2017, p.23)

Pires (2005) ressalta a importância dessas modificações corporais como ritualísticas, principalmente para sociedades que, diferentes da contemporânea, não se baseavam no modelo atual de racionalidade e cientificismo, mas se encontravam muito mais ligadas à relação com o transcendente e a natureza. Os ritos de passagem dessas sociedades são particularmente ligados às modificações corporais.

Diferente do modo como se realizam hoje as modificações em sua maioria, naquelas civilizações as tatuagens, piercings e afins eram realizados por um sacerdote ou pessoa com conhecimentos e experiências espirituais específicas. Os símbolos aplicados também não eram escolhidos pela pessoa que os receberia na pele, mas sim pelo sacerdote ou a partir de um código cultural de símbolos compartilhado por todos na sociedade. No contemporâneo, as modificações se tornaram mais ligadas às expressões artísticas/decorativas realizadas por profissionais com formação técnica sobre o assunto, mas nem sempre espiritual como se descreve nessas sociedades. Esse aspecto ritual/mágico pode, no entanto, ser recuperado por artistas da performance que utilizam as modificações corporais de maneira artística.

Um exemplo dessa possibilidade é descrita por Pires (2005), ao falar sobre o trabalho do performer Fakir Musafar (1930 – 2018), apontando o caráter ritualístico das práticas de modificação corporal do artista, que se referia às suas performances como *jogos com o corpo*:

Para ele, toda e qualquer alteração corporal é resultante de um desejo proveniente de uma memória ancestral. As marcas feitas no corpo resgatam conhecimentos primordiais e estabelecem uma ligação tátil e visível entre o indivíduo e o cosmo. O ato de executá-las, que obrigatoriamente envolve a manipulação

– logo a tomada de consciência, por parte do indivíduo, do seu próprio corpo –, faz com que surjam pontes entre o real e o imaginário, e entre diferentes tempos e realidades. (PIRES, 2005, p.106)

Considerando o nascimento ritual tanto do traje de cena como da modificação corporal, cabe não apenas relacioná-los como também questionar os limites entre eles. Ao tatuar seu corpo, uma pessoa estaria colocando um traje permanente sobre si? Parece possível afirmar que os limites entre traje, modificação corporal e caracterização ficam mais fluidos quando se pensa no traje de cena.

A pele como traje

Se convém afirmar que o traje de cena existe desde o surgimento do teatro, então ele também carrega em si uma raiz ritual. Porém, além de sua origem, um dos aspectos rituais do traje de cena é sua capacidade de apoiar o ator através do traje que veste a personagem. É comum a afirmação que o que caracteriza o ato teatral é a presença física do corpo do ator aos olhos do espectador. Pensar o corpo, portanto, é essencial na análise teatral.

Quando se fala da relação entre o traje de cena e os corpos dos atores, é importante frisar que o traje é pensado para um corpo em especial – o ator que o usará – de modo a fazer parte da constituição do corpo de uma personagem específica. Inclusive, nem sempre o corpo do ator e o corpo da personagem são os mesmos: por vezes o traje de cena tem a função de desenhar o corpo da personagem de modo que ela possa criar vida. Volumes, formas, enchimentos ou trajes interiores: tudo pode servir para criar uma silhueta diferente que permita ao ator criar o corpo da personagem que viverá.

Porém, como aponta Júnior (2012), formas teatrais distintas cobriam (e cobrem) o corpo dos atores com outros materiais, não necessariamente de origem têxtil. Pintar o corpo nu de um ator com tinta, por exemplo, modifica a aparência de sua pele e cria narrativas visuais para o espetáculo. Isto não seria um traje tam-

bém? Ou a ausência de trajes confeccionados com materiais de natureza física mais concreta – como tecidos de modo geral – significa que não há traje de cena?

Pavis (1996), ao pensar a relação do traje de cena com o corpo diz que “nudez, não é o grau zero do figurino – seria antes o figurino que, por sua familiaridade e sua adequação aos nossos valores, representa o grau zero. A nudez pode acolher todas as funções: erótica, estética, ‘estranheza inquietante’ etc.” (1996, p.165). Esta afirmação suscita uma série de ideias. Se forem levadas em conta as funções do traje de cena elencadas por Pavis (1996, p.164) – caracterização, localização dramaturgica, identificação e localização do *gestus* global do espetáculo – a nudez parece ser capaz de realizar tudo aquilo que o pesquisador considera importante para um traje de cena. Além disso, há uma narração envolvida no modo como essa nudez se apresenta, já que a movimentação e o gesto performado modificam também o significado da nudez em cena.

Cabe pensar em um exemplo menos abstrato para que se possa avançar neste questionamento: um corpo inteiramente tatuado, está nu em cena? Viana (2018), pensando sobre as tatuagens no corpo de um performer diz:

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 [...]. 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. (VIANA, 2018, p.292)

Ainda que se pense que as modificações corporais de um ator não são necessariamente um traje, é preciso que se considere uma última questão: se elas não são parte do corpo da per-

sonagem, o que fazer com essas modificações numa situação de nudez em cena? Se não é parte da estética do espetáculo que os personagens tenham tatuagens, então elas devem ser cobertas como parte do processo de caracterização. Neste caso, seria necessário criar uma “nova pele” para transformar o performer em personagem. Não seria possível então afirmar que, ao apagar suas modificações, ele veste a pele da personagem, corroborando, portanto, a ideia de que a pele é também uma espécie de vestimenta?

De fato, parece que é possível então pensar a relação do traje de cena e da modificação corporal a partir das seguintes questões:

1. Tatuagens, piercings, escarificações e outros tipos de modificação corporal parecem transitar entre traje de cena e caracterização, dependendo do modo com que são utilizados ou significados.
2. Quando há nudez em cena, não é possível afirmar que não há traje, porque o corpo modificado também é uma espécie de veste, recoberta de valores simbólicos.
3. O corpo do ator e o corpo da personagem muitas vezes não são o mesmo, o que torna necessário entender como lidar com os signos anteriores presentes no corpo do performer.

Bordado e tatuagem

Neste artigo, interessa uma modificação corporal bastante específica: o bordado sobre a pele. Menos perene que tatuagens ou escarificações, muitas vezes os artistas não chegam a perfurar a pele por completo ao utilizá-la como suporte para o bordado. A técnica mais comum parece ser bordar com linhas e agulhas finas, perfurando apenas a camada superior da pele, bastante fina. Isto não torna a ação, no entanto, menos potente.

Para Paine (2010), é provável que o bordado primitivo fosse uma transferência daquilo que estava na pele para o tecido. Se antes o homem se tatuava para se proteger dos espíritos e dos deuses vingativos, quando passa a usar roupas – deixando o corpo e as proteções cobertas – reproduz no tecido os símbolos sagrados. Os

padrões de tatuagens de diversos povos podem ser encontrados também nos bordados, o que fortalece a hipótese. A autora comenta também uma citação de Marco Polo que diz que a tatuagem é o “bordado na carne”. Essa proximidade entre ambos aparece também na própria ferramenta. As duas atividades são realizadas com uma agulha: a tatuagem furando a pele para depositar a tinta e o bordado furando o tecido e entrelaçando uma linha.

Leslie (2007) confirma essa afirmação e também descreve como potencial surgimento do bordado a tatuagem:

O ancestral das decorações simbólicas nos trajes e objetos pessoais pode ser a tatuagem. A migração de povos pré-históricos para climas mais frios necessitava de coberturas de pele tingida e couro. O bordado começou quando pontos básicos usados em costura simples começaram a ser usados para replicar padrões de tatuagens em linha. Com o passar do tempo, os motivos vinham para comunicar a identidade de um indivíduo ou grupo. Bordado foi e continua sendo um modo de adornar bem como de expressar status político, econômico e social. (LESLIE, 2007, p. 78, tradução nossa).

O potencial caráter mágico do bordado nos trajes é uma referência comum em outros momentos da história, indicando que esse aspecto ritual descrito por Paine (2010) e Leslie (2007) se manteve. Um exemplo dessa referência se encontra em relatos de batalhas, onde por vezes os bordados são utilizados como forma de proteção nas armaduras dos soldados:

Soldados gregos usavam túnicas bordadas como uma forma de armadura. A crônica da Batalha de Maratona (490 A.C.) fala de soldados persas vestindo armaduras de retalhos costurados. A efetividade dos retalhos na batalha não era apenas por conta da grossura do traje, mas possivelmente porque costurar

ou reconstruir trajes sempre foi associado a uma magia poderosa, a medicamentos, a dervixes vagantes e xamãs. O uso de retalhos como oferenda em lugares sagrados a árvores da vida ou santuários, é praticado ao redor do mundo [...]. Havia também os Casacos Talismã, que eram bordados com fórmulas mágicas. (DHAMIJA, 2004, p.1-82, tradução nossa).

O uso ritual do bordado não tem apenas relação com a religiosidade, mas também com a cultura de um povo – ainda que muitas vezes ambas as instâncias se misturem sobremaneira. Cada região tem seus motivos e desenhos próprios, com significados que são passados ao longo do tempo para as gerações. Kelly (1996), argumenta, ao investigar os tecidos e bordados rituais russos, que “o poder espiritual do tecido ritual demandava que os símbolos fossem usados corretamente, seus significados criados especificamente para seu propósito” (1996, p.166). Além dos motivos, a posição em que os bordados se encontram também é importante. Ainda segundo Kelly (1996):

De certo modo, a ancestral camisa de linho branco eslava utilizada igualmente por homens, mulheres e crianças era como uma pele, um alter-ego que os separava da não-existência. Ornamentada como era no pescoço, pulsos e barras – em suma, em todas as aberturas através das quais o mal poderia atacar o corpo – a camisa se tornou tanto uma pele protetora quanto um identificador da pessoa. (...) Colocar uma camisa branca “protegida” pela linha vermelha em um bebê recém-nascido também o identificava como humano; apenas após isto a criança poderia ser chamada por seu nome. (KELLY, 1996, p.167, tradução nossa).

Aparentemente, os dados apresentados por Kelly (1996) corroboram a teoria de Paine (2010) acerca do surgimento do bordado e sua

⁸ Ver <<http://www.literarydevices.com/allegory/>>. Acesso em 14 jan. 2019.

⁹ Ver HERNANDES, Paulo Romualdo. José de Anchieta, o teatro e a educação dos moços do Colégio de Jesus na Bahia do século XVIII. Disponível em:

<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/download/8640037/7596>>. Acesso em 14 jan. 2019.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

relação com a própria pele. Chamam a atenção, portanto, principalmente duas questões que ligam o bordado e a tatuagem: a similaridade entre os instrumentos de realização de ambos; e a questão do significado dos símbolos e posicionamento dos mesmos na superfície em que são aplicados. Estas duas questões serão essenciais para uma análise de performances que envolvam o bordar sobre a pele.

Eliza Bennett

Eliza Bennett é uma artista britânica contemporânea com formação em moda. Isso influenciou seu trabalho, pois ela tende a trazer texturas, técnicas, etc. utilizadas em moda para seu trabalho como artista visual. É o foco desta análise, especificamente, o trabalho em duas partes intitulado *A woman's work is never done*. Em 2012, a artista realizou a primeira etapa do trabalho: um registro fotográfico de uma série de bordados realizados em suas mãos. Em 2014, a convite do KODE (Museu de Arte de Bergen), Eliza realizou uma performance em vídeo em que se vê o processo da artista, bordando sua mão.



Figura 1 – *A woman's work is never done* (2012)
Fonte: Site Eliza Bennett



Figura 2 – Projeção da performance em vídeo na exposição Nalen's Oye, no KODE.
Fonte: Site Eliza Bennett

O vídeo se inicia de maneira muito semelhante à obra *Marca Registrada* de Letícia Parente, citada na introdução deste artigo. Eliza inicia o vídeo sentada em uma cadeira, usando um vestido longo branco. Ela pega delicadamente a agulha e a linha de cima de uma mesa, mas ao invés de começar a bordar em um tecido, ela estica a própria mão e começa a realizar o trabalho. Assim como no vídeo de Parente, no início o espectador vê o trabalho à distância e, apenas depois, a câmera foca no bordado em si. Ambos os trabalhos são exibidos em preto e branco – o de Eliza não em sua totalidade. Não há, no entanto, nenhum registro encontrado que possa afirmar que o trabalho de Eliza tenha sido inspirado no de Parente.



Figura 3 – *Marca Registrada* (1975)
Fonte: Acervo



Figura 4 – *A woman's work is never done* (2014)
Fonte: Acervo

Em seu site oficial, Eliza descreve sua atuação como artista como ligada às questões da tensão entre o individual e a realidade social. Além disso, ela relata que o corpo e seu contato com o mundo é uma de suas inspirações. Em *A woman's work is never done*, a artista discute o conceito de trabalho de mulher e as acepções negativas ligadas à feminilidade. Consideradas de maneira estereotipada como mais frágeis, as mulheres assumem trabalhos que demandam esforço e força física – como limpeza, alimentação, trato com doentes – mas que são ao mesmo tempo mal pagos.

Como forma de representar esse paradoxo das funções ditas femininas, Eliza bordou em sua própria pele marcas simulando calos e machucados, como uma mão muito gasta pelo trabalho duro. Assim, ela tenta chamar a atenção para trabalhos muitas vezes inviabilizados na sociedade – seja quando são realizados por homens ou por mulheres.

A artista aprendeu a bordar ainda criança, na escola, numa aula de economia doméstica e, naquela época, já havia ficado impressionada com a possibilidade de passar o fio e a agulha de bordado pela pele praticamente sem dor. Anos mais tarde, esta lembrança voltaria reelaborada artisticamente. A escolha do bordado para esta obra, porém, não foi gratuita. Segundo a descrição no site oficial da artista, a ideia era aplicar uma técnica tradicionalmente associada ao feminino e à delicadeza para criar uma obra que

provocasse a sensação oposta.

Parker (2010) diz que o bordado combina a humildade da costura com a riqueza dos trabalhos com fios. Conota opulência e obediência. Assegurava às mulheres horas em casa, retiradas na privacidade, mas fazia uma declaração pública da posição do dono da casa e da condição financeira (2010, p. 64). Uma casa cheia de bordados era uma casa em que a mulher não precisava trabalhar fora e podia dedicar-se à vida do lar. Isso significava que o homem da casa tinha bons ganhos financeiros e podia sustentar sua família. Essa condição doméstica do bordado e sua ligação com o feminino também será uma das razões possíveis pelas quais a técnica foi sendo considerada artesanato e não arte.

Mas ainda que o bordado tenha sido companheiro de confinamento das mulheres por muitos anos, ele também foi fonte de renda de muitas que vendiam – e até hoje vendem – suas obras bordadas. Justamente por ser uma atividade cotidiana, era possível comercializá-lo a um preço acessível à classe média burguesa que, após a revolução industrial, buscava acesso às artes. Principalmente no século XIX, muitas mulheres da classe trabalhadora ajudaram a sustentar financeiramente suas casas através da venda de bordados. Segundo Cluckie (2008):

o bordado provia emprego para numerosas mulheres, assim provendo também sua independência, ganhos financeiros e empoderamento. Para isso, o bordado tinha que se tornar uma arte democratizada, comercialmente viável, uma commodity disponível para a classe média consumidora. (CLUCKIE, 2008, l. 638)

Numa perspectiva dialética, portanto, a ligação entre as mulheres e os têxteis promoveu tanto uma restrição a ambientes domésticos e às artes aplicadas, quanto fortaleceu as relações de grupo femininas e lhes deu fonte de subsistência. Este caráter ambíguo é, possivelmente, um dos responsáveis pelo forte aparecimento

¹⁵ Júpiter.

¹⁶ Véu.

do bordado como plataforma para obras de arte de cunho questionador, principalmente no tocante ao gênero, se alinhando a uma tendência de tecer político. O termo, utilizado por Bryan-Wilson (2017) tenta abarcar as possibilidades revolucionárias e de ruptura dos trabalhos têxteis:

Com a frase *tecer político* não pretendo apenas sugerir como os têxteis têm sido usados para avançar agendas políticas, mas também indicar um procedimento de fazer do material político: tecer como verbo transitivo. Referindo a outra palavra de raiz latina, *texere*, afirmo que tecer político é dar *textura* à política, recusar binarismos fáceis, reconhecer complicações: texturizado como irregular, mas também, como mostrarei, como trabalhado de maneira tangível e mantendo em si alguns traços do trabalho, seja ele suave ou rasgado. (BRYAN-WILSON, 2017, p.7, tradução nossa).

Se há uma possibilidade subversiva no bordado por ser capaz de reelaborar os estereótipos de gênero no contemporâneo, esta opção parece ganhar ainda mais força quando associada à modificação corporal. Pitts (2003) relembra que “modificações em corpos jovens, homossexuais ou femininos são especialmente prováveis de serem encaradas como socialmente problemáticas” (2003, p.24). Parente e Eliza unem as duas questões em um só trabalho ao propor o bordado como forma de intervenção no próprio corpo.

Parece, portanto, haver nestas ações duas possibilidades artísticas: o gesto e o resultado final. O gestual do bordado, enquanto performance, trazendo a memória ancestral e coletiva ligada aos têxteis; e o resultado de uma pele bordada, o corpo usado como local de experimentação e como tecido. A possibilidade de bordar a pele materializa a ideia de que o próprio corpo do ator pode ser traje de cena e mais: que o ator pode construir, ele mesmo, através de suas ações, seu próprio figurino em cena.

REFERÊNCIAS

A WOMAN'S work is never done. Direção: Eliza Bennett. Produção: Nome da Produtora. País. Ano. FORMATO. (duração em minutos). Disponível em: < <https://vimeo.com/181998122>> Acesso em: 11 Dez. 2018.

BARTHES, Roland. *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press, 1972.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BRYAN-WILSON, Julia. *Fray: art and textile politics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

CLUCKIE, Linda. *The Rise and Fall of Art Needle*. Bury Saint Edmunds: Arena Books, 2008. Edição do Kindle.

CUNNINGHAM, Rebecca. *The Magic Garment: Principles of Costume Design*. Nova Iorque: Longman Inc., 1989.

DHAMIJA, Jasleen. *Asian Embroidery*. Nova Dheli: Abhinav Publications, 2004.

KELLY, Mary B. *The Ritual Fabrics of Russian Village Women*. Bloomington: Indiana University Press, p. 152-176. 1996. Separata de GOSCILO, Helena; HOLM-GREEN, Beth. **Russia-women-culture**. Bloomington: Indiana University, 1996.

HORN, Marilyn J. *The second skin: an interdisciplinary study of clothing*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1968.

JÚNIOR, Geraldo Coelho Lima. *Pele do ator, pele da personagem: entre design de moda e figurino, reflexões para a cena contemporânea*. Cidade: Editora, p. 6-303. Ano. Separata de

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane, (Org.). **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

LESLIE, Catherine Amoroso. *Needlework through history: an encyclopedia*. Londres: Greenwood press, 2007.

PAINÉ, Sheila. *Embroidered Textiles*. Londres: Thames & Hudson, 2010.

REFERÊNCIAS

PARENTE, Leticia. Marca Registrada. [Filme-vídeo]. Brasil, 1975. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>>. Acesso em: 10 Dez. 2018.

PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: I. B. Tauris, 2010.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

PITTS, Victoria L. *In the flesh: The Cultural Politics of Body Modification*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2003.

VIANA, Fausto e PEREIRA, Dalmir Rogério. *Figurino e cenografia para iniciantes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VIANA, Fausto. *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*. São Paulo: ECA/USP, 2017.

_____. *Sangue, sêmen e outros fluidos corporais como traje de cena da performance*. São Paulo: ECA/USP, 2018. Separata de VIANA, Fausto; GIL, Maria Celina; VASCONCELOS, Tainá Macêdo, (Orgs.). **Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico]: cenografia, figurino, maquiagem e mais – volume III**. São Paulo: ECA/USP, 2018.

Abstract

This article investigates the possibility of understanding the actor's skin as costume from the perspective of embroidery. Without proposing to reach a definitive conclusion to the question, the article bases on two notions: that the actor and the character are different people; and the idea that nudity does not represent a zero degree of the costume scene. Two performances involving body modification with embroidery exemplify these ideas, with theoretical support on Pires, Viana and Pavis.

Keywords

Embroidery. Costume. Body Modification.

Resumen

Este artículo investiga la posibilidad de comprender la piel del actor como traje de escena desde la perspectiva del bordado. Sin proponerse llegar a una conclusión definitiva, el artículo se apoya en dos nociones: la de que el actor y el personaje son personas diferentes; y la idea de que el desnudo no representa un grado cero del traje de escena. Dos actuaciones que performan la modificación corporal con bordado ejemplifican estas ideas, Pires, Viana y Pavis.

Palabras clave

Bordado. Traje de Escena. Modificación Corporal.