



**A moldura do desnudamento.
Tensionamentos do dispositivo
nudez/veste no figurino de Fábria
Bercsek para a performance musical
de Laura Diaz (Teto Preto)**

Framing denudation. Tensioning the nudity/dress apparatus on the concert outfits made by Fábria Bercsek for the musical performance of Laura Diaz (Teto Preto)

Renato Gonçalves Ferreira Filho¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2835-5607>

[resumo] Este artigo busca desenvolver uma reflexão filosófica acerca dos sentidos do desnudamento a partir de um estudo de caso dos figurinos assinados por Fábيا Bercsek para as performances de Laura Diaz, vocalista do grupo musical independente Teto Preto. Em diálogo com as discussões empreendidas por Giorgio Agamben sobre a nudez e a noção de performance de Paul Zumthor, observamos como a veste pode se colocar como um agente a emoldurar e ressignificar a nudez no contexto performático. Como corpus de análise, elencamos três peças usadas em cena e analisamos suas modelagens, suas dinâmicas e seus sentidos em relação à tríade *corpo vestido-espaco-espectador*, que propomos como modelo analítico. Como resultados, destacamos as possibilidades e as potencialidades políticas do figurino de Fábيا Bercsek, considerando-se a modelagem, a leitura de gênero e o tensionamento do dispositivo nudez/veste.

[palavras-chave] **Figurino. Nudez. Filosofia da moda. Performance. Música brasileira.**

[abstract] This article aims to develop a philosophical reflection on the meanings of denudation based on a case study of the concert outfits designed by Fábيا Bercsek for the performance of Laura Diaz, lead singer of the musical independent group Teto Preto. In dialogue with the discussions undertaken by Giorgio Agamben on nudity and Paul Zumthor's notion of performance, we observe how clothing can be placed as an agent to frame and re-signify nudity in the performance context. As a corpus of analysis, we list three outfits used in scene and analyze their modeling, their dynamics and their meanings in relation to the body dressed-space-spectator triad, which we propose as an analytical model. As a result, we highlight the possibilities and political potential of Fábيا Bercsek's outfits, considering the modeling, the reading of gender and the tensioning of the nudity/dress apparatus.

[keywords] **Concert outfit. Nudity. Philosophy of dress. Performance. Brazilian music.**

Recebido em: 16-05-2022

Aprovado em: 23-06-2022

¹ Pós-doutorando pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Mestre em Filosofia pelo IEB-USP. Docente na ESPM-SP. E-mail: r.goncalves.f@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3919121648225973>

Introdução

No cenário musical brasileiro pós-jornadas de junho de 2013 (GONÇALVES, 2020), o coletivo Teto Preto tem se destacado pela confluência entre música, ocupação da cidade, postura de combate político e performance. Apostando em sua presença de palco, Laura Diaz, fundadora e vocalista do grupo, teve, entre 2017 e 2019, o apoio e o suporte da estilista Fábica Bercsek, que assinou grande parte de seus figurinos. Por meio de modelagens inovadoras, a partir das quais o corpo da *performer*, por vezes, esteve exposto em sua nudez, os figurinos de Bercsek para Diaz logo se tornaram um dos principais elementos a traduzir e conduzir a potência política e performática do grupo.

Neste artigo, realizamos uma reflexão de natureza filosófica a partir da análise de três figurinos assinados por Fábica Bercsek e utilizados por Laura Diaz em performances musicais do Teto Preto, objetivando a interpretação dos sentidos políticos neles contidos ao redor do desnudamento que promovem. Nossa percepção é a de que o figurino de Bercsek, quando utilizado por Diaz, emoldura a nudez.

Inicialmente, destacamos alguns pontos fundamentais da trajetória de ambas as artistas para se compreender não apenas o contexto da parceria, mas também os aspectos que as aproximam. Posteriormente, apresentamos nossa fundamentação teórica a partir das discussões de Giorgio Agamben (2016) sobre a nudez e a sua herança teológica e dos estudos da performance liderados por Paul Zumthor (2018), a fim de instrumentalizarmos nossa abordagem analítica em busca dos sentidos dos figurinos de Bercsek no contexto performático de Diaz. Após realizarmos a leitura dos três figurinos, realizamos um esforço de síntese a respeito das potencialidades políticas do material selecionado em relação à modelagem, à leitura de gênero e ao tensionamento do dispositivo nudez/veste.

O presente estudo persegue a ideia de que a veste, no contexto da performance, pode ser um agente a destacar o desnudamento e trazer tensões para os sentidos que ambos, veste e nudez, carregam.

Experimentações no palco e no ateliê: sobre o objeto de análise

A parceria entre Fábica Bercsek e Laura Diaz se estabeleceu à ocasião da formação e consolidação do grupo musical Teto Preto. Nascida em meio às festas de música eletrônica organizadas pelo coletivo Mamba Negra, a proposta musical do grupo, desde o início, esteve atrelada à experimentação e a uma postura política de ocupação da cidade e de liberdade dos corpos, o que pareceu encontrar em Bercsek uma aliada para a consolidação de uma estética performática em conformidade com os propósitos do grupo.

Bem resumidamente, podemos apontar que, em suas canções e performances, o grupo Teto Preto trabalha questões relacionadas à insubmissão às grandes narrativas do que viriam a ser o Estado e a cultura brasileira, identificando-se ao que viria a ser uma “juventude insubmissa no cataclismo último do capital”, verso da canção “Bate mais” (Laura Diaz). Além disso, o coletivo desenvolve uma estética de confronto em diálogo aos ecos das jornadas de junho de 2013, marco na história política recente, e caminha na direção da luta por reconhecimento político de minorias (como fica explícito na citada canção, que, entre outras pautas

sociais, reivindica o direito à memória de Marielle Franco e Matheusa, personalidades públicas de grande projeção política que foram assassinadas em crimes hediondos em 2018).

Em sua formação mais longa, que durou de 2016 a 2021, o grupo foi composto por cinco integrantes, sendo os mais expressivos, em termos de performance, Laura Diaz, vocalista e compositora, e Loic Koutana, dançarino, que assumem a frente do palco. Nesse contexto de apresentações ao vivo, principal braço de atuação do Teto Preto, o figurino tem sido um dos destaques da performance do grupo, como aponta Laura Diaz (2021):

o TETO [sic] é uma banda que trabalha, desde o início a dimensão performática, poética, gráfica e audiovisual do espetáculo. A gente disputa imagens, sonhos, ideias, momentos de liberdade. A gente luta com esse arsenal. O corpe [sic] é ferramenta y [sic] suporte para essas experiências e a moda está totalmente ligada a esses processos.

Por sua vez, Fábria Bercsek, que na atualidade direciona sua carreira para a área das artes visuais, advém de uma trajetória mais clássica da moda, mas sempre flertou com a arte e as linguagens experimentais. Entre 2000, ano em que se forma na Faculdade Santa Marcelina, e 2017, quando deixa o Brasil para viver em Portugal, Bercsek desenvolveu um projeto de moda autoral. Enquanto estilista, apresentou 24 coleções próprias em desfiles promovidos por eventos de grande projeção autoral como São Paulo Fashion Week, Casa dos Criadores e Amni Hot Spot, além de ter assumido posições de destaque como diretora criativa nas marcas Cravo & Canela e Cavaleira e ter sido assistente de Alexandre Herchcovitch.

Entre Diaz e Bercsek parece haver a comunhão de um propósito de experimentação artística, que, em grande parte, justificará a pouca convencionalidade dos figurinos que resultam desse encontro. Diante da recusa em fazer parte do grande mercado moda, Fábria Bercsek (2010), que em diversos momentos abandonaria e retomaria sua marca comercial, comentou:

Com tantas experiências vividas na moda, não só com a FB [a marca Fábria Bercsek], mas antes, nos meus primeiros empregos, hoje eu posso chegar à conclusão de que o que eu quero é fazer arte. Eu me tornei conhecida pela liberdade, pelo ineditismo, pioneirismo, exclusivismo. Não poderia negar as minhas vontades mais verdadeiras no sentido da criação. E na indústria não há como sobreviver assim.

Em certa medida, a experimentação é refletida na construção do figurino, perseguindo-se um “olhar criativo, crítico e mobilizador” que conduz a desnaturalização dos modos de existir e de criar moda, como aborda Andrea Saltzman (2015, p. 85-86): “o reconhecimento nas mudanças de comportamento induz alterações nas formas de vestir. Exige, por parte do designer, um profundo compromisso com o corpo e as maneiras de habitar”.

Um outro ponto na trajetória de Laura Diaz, remontada em Gonçalves (2020), vai ao encontro da proposta da indumentária de performance de Fábria Bercsek que aqui analisaremos: o fato de a cantora e compositora ter se apresentado como uma “ativista da nudez”. Em 2013, recém-saída do movimento estudantil da Universidade de São Paulo, onde terminava sua graduação em audiovisual, Diaz, ao ser entrevistada pela Revista Trip, afirmou que: “tirar a roupa ou ficar com ela não tem nada a ver com a luta, do ponto de vista estrutural. Quando a gente coloca o corpo dessa maneira a gente se opõe à violência da vida” (DIAZ, 2013). A genuína relação

da artista com o seu próprio corpo e a sua nudez parece sustentar a escolha da indumentária que posteriormente utilizaria em cena como vocalista do Teto Preto.

Do dispositivo nudez/veste à performance: sobre a perspectiva teórica e metodológica

Para interpretar a indumentária de Fábria Bercsek no contexto da performance de Laura Diaz, comecemos com a questão da nudez, que nos parece ser primordial tanto no que diz respeito à modelagem e à estrutura das vestes quanto aos sentidos políticos que o corpo vestido em performance carrega.

Como aponta Giorgio Agamben (2015, p. 91), “a nudez, em nossa cultura [ocidental], é inseparável de uma assinatura teológica”. A partir dessa constatação, o filósofo percorre a trajetória conceitual e teológica da nudez tendo como ponto de partida a passagem no Gênesis, primeiro livro do Antigo Testamento, em que Adão e Eva são despidos de suas vestes de luz após experimentarem o pecado. Logo, descobrem-se nus, o que lhes causa pudor e os faz improvisar novas vestes, cobrindo-se, inicialmente, com folhas de figueira e, posteriormente, com peles de animais. A passagem bíblica nos coloca diante de um mito fundante sobre as relações entre corporeidade, nudez, pecado e graça, como sintetiza o filósofo:

Se antes do pecado havia necessidade de cobrir com o véu da graça o corpo humano, isso significa que à beata e inocente nudez paradisíaca, preexistia outra nudez, aquela ‘nua corporeidade’ que o pecado, despindo a veste de graça, deixa impiedosamente aparecer (AGAMBEN, 2015, p. 95).

Em outras palavras, as vestes construídas pela cultura vêm cobrir o corpo-pecado da “nua corporeidade”, que é o corpo despido das vestes da graça. Daí a ideia de que “o problema da nudez é (...) o problema da natureza humana na sua relação com a graça” (AGAMBEN, 2015, p. 95). O gesto do desnudamento precedeu a percepção e a consciência da nudez do corpo.

É a partir da privação e da falta, advindas de uma ordem punitiva, que se percebe o corpo nu, pelo qual se deve sentir vergonha e, portanto, cobrir. Sendo assim, afirma-se que a relação nudez/veste é, em termos foucaultianos, um dispositivo de controle moral e político dos corpos. Ainda que o passado judaico-cristão² possa ter sido ressignificado, “uma pesquisa que procure confrontar-se seriamente com o problema da nudez deveria (...) remontar à origem da oposição teológica nudez-veste, natureza-graça (...) para compreender e neutralizar o dispositivo que a produziu” (AGAMBEN, 2015, p. 102).

Na medida em que “a nudez não é um estado, mas um acontecimento” (AGAMBEN, 2015, p. 101), podemos promover uma aproximação entre as discussões filosóficas da nudez e os estudos da performance, sobretudo aqueles conduzidos por Paul Zumthor (2018, p. 30), para quem “a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”. Sendo assim, o desnudamento ou o se vestir devem ser vistos como atos que, enquanto acontecimentos, estão circunscritos a uma situação. Isso implica considerar não apenas o gesto de quem se despe ou se veste, mas também a presença daquele que o

² Vale apontar que a existência de uma veste de graça primordial também surge no Zohar, livro que fundamenta o judaísmo.

percebe e interpreta e o contexto em que o ato se dá. Em termos metodológicos dos estudos da performance, deve haver a compreensão de um circuito que passa não somente pelo ato em si, mas também pela sua recepção e sua mediação.

Pelo prisma da performance, os sentidos de um figurino só estarão completos quando se leva em consideração a condição performativa à qual está submetido. Analisar somente a sua modelagem, isto é, a sua construção em termos formais não basta. É na experiência, circunscrita a um aqui-e-agora, que devemos realizar nossa leitura, ainda mais quando falamos de uma indumentária voltada à performance musical, como é o caso das peças que analisaremos a seguir.

Um exemplo aplicado que se relaciona com a questão nudez/veste de um figurino: a potência política do conjunto de calças e camisa largas, em tese, uma escolha conservadora, utilizado por Gal Costa no espetáculo *O sorriso do gato de Alice* (1994), dirigido por Gerald Thomas, só faz sentido no contexto do palco, quando a artista levanta o braço no refrão da canção “Brasil” (Cazuza), balança seu torso ao ritmo da música e deixa à mostra um dos seios porque os botões da camisa estavam intencionalmente abertos, reforçando o que bradava em sua letra: “Brasil, mostra a tua cara, quero ver quem paga pra gente ficar assim”. O desnudamento se dá a partir de um uso criativo da veste em movimento, mostrando pertinência ao discurso daquele momento do espetáculo.

FIGURA 1 – GAL COSTA NO ESPETÁCULO *O SORRISO DO GATO DE ALICE* (1994)



FONTE: Reprodução

Portanto, poderíamos dizer que se faz necessário analisar o figurino a partir da tríade *corpo vestido-espaco-espectador*.

Por *corpo vestido*, compreendemos a relação entre veste e corpo, entendendo que “o corpo, como expressão social, é um corpo vestido”, como define Andrea Saltzman (2015, p. 84). Nesse ponto, o *corpo vestido* também deve ser pensado a partir de sua dinâmica, de seu movimento e de outras escolhas cênicas do *performer*.

Por *espaco*, consideramos não apenas a dimensão espacial, mas também temporal e contextual, como se esse *espaco* fosse o lugar de mediação entre o *corpo* e o *espectador*. Isso se aplica ao palco, mas nele não se restringe. É salutar considerar o tipo de casa que recebe o espetáculo, a quem ele se destina, se será gravado ou não, entre outras variáveis que formam a performance. No caso dos figurinos de Fábria Bercsek, como veremos a seguir, parece haver negociações em relação a como e o quanto de nudez ficará exposto, dependendo do espaco no qual a performance de Laura Diaz ocorrerá.

E, por fim, por *espectador*, colocamo-nos na posição daquele que observa o *corpo vestido* em ação. Como a questão do ponto de vista é fundamental para a leitura de uma performance, neste artigo, tentamos driblar a limitação da presença ao assumirmos a perspectiva do material audiovisual que registrou as performances, duas em espetáculos ao vivo no palco (“Boiler Room x Ballentine’s True Music São Paulo”³, 2018; e “Festival Bananada”⁴, 2019) e uma em um videoclipe (“Pedra Preta”⁵, de 2018).

O desnudamento em três tempos: análise de três figurinos de Fábria Bercsek usados por Laura Diaz

A ordem de apresentação das peças que aqui analisamos foi definida por uma sequência inversa de desnudamento: da maior à menor exposição da nudez. A escolha é tomada tendo em perspectiva a relação *corpo vestido-espaco-espectador*, a partir das quais se observam diferentes modelagens relacionadas a distintas dinâmicas e condições performáticas.

A primeira delas é um conjunto utilizado por Laura Diaz no Festival Bananada (figura 2), realizado em Goiânia (Goiás) em 2019.

³ “Teto Preto Live Show / Boiler Room x Ballantine’s True Music: Hybrid Sounds Sao Paulo”. Disponível em: <https://youtu.be/SbPmnFaNgCE>. Acesso em: 24 de fev. 2022.

⁴ “Teto Preto @ Festival Bananada 2019 (17.8.2019)”. Disponível em: https://youtu.be/xdgLL0Bl_dM. Acesso em 24 de fev. 2022.

⁵ “TETO PRETO – PEDRA PRETA”. Disponível em: <https://youtu.be/5nflC6GkQ8Q>. Acesso em 24 de fev. 2022.

FIGURA 2 – LAURA DIAZ NO FESTIVAL BANANADA EM 2019



FONTE: Elaboração do autor a partir de registro audiovisual da performance

Em termos formais, na cor preta, a peça é estruturada por uma gargantilha presa ao pescoço da qual se estende um fio que a conecta à região da pélvis. O torso da cantora está nu, deixando à mostra seus seios, simetricamente divididos na vertical por essa gargantilha. Na parte de baixo, Diaz veste uma calça desestruturada de cintura alta que é vazada de forma a expor sua púbis e suas nádegas. A parte alta da calça que se prende à cintura vai descendo pelas laterais do quadril e se junta às duas pernas da calça, de modelagem larga com boca de sino. Completam a composição uma luva que vai até depois dos cotovelos e diversos adereços metálicos, como guisos e correntes, que acompanham o desenho das vestes.

Em sua dinâmica, o figurino coloca em evidência três zonas usualmente cobertas, a saber: os seios, as nádegas e a região da púbis. Em uma perspectiva gestáltica, a “configuração por contraste” (ARNHEIM, 2015, p. 39) entre os elementos roupa e zonas erógenas do corpo feminino evidencia tais partes corpóreas. Como se destacassem a nudez, as vestes emolduram o corpo nu da artista. O equilíbrio entre as pernas extremamente cobertas e as regiões do torso, das nádegas e da pélvis radicalmente expostas faz com que o espectador se depare com uma inversão: o que usualmente está exposto mostra-se coberto e o que é obscuro e que, por isso, deveria ser coberto pela roupa está posto em cena.

Interessante apontar que o ambiente do Festival Bananada, que, desde 1999, tem uma proposta curatorial de apresentar, em Goiânia, artistas *underground*, tem uma similaridade ao contexto dos eventos da Mamba Negra organizados em São Paulo, berçário do Teto Preto. Como se observa no registro audiovisual que tomamos como base, assim como na festa paulista, a plateia dança e fuma sem qualquer restrição, há uma interação direta entre performer e público e no palco dispensam-se grandes artifícios cênicos, deixando à mostra a construção crua da aparelhagem do *set* eletrônico. Em parte, esse espaço do Festival, que

dialoga com a proposta contestadora da Mamba Negra, parece chancelar a nudez tal e qual ela foi proposta originalmente nas primeiras aparições de Laura Diaz.

A segunda peça escolhida para nossa análise foi empregada na gravação do videoclipe de “Pedra Preta” (figura 3), um dos singles do disco de estreia do grupo Teto Preto.

FIGURA 3 – LAURA DIAZ NO VÍDEO-CLIQUE “PEDRA PRETA”



FONTE: Elaboração do autor a partir de registro audiovisual da performance

Trata-se de um macacão vermelho que cobre Laura Diaz da cabeça aos pés. A peça única é contínua desde a balaclava, que deixa seu rosto à mostra, cobrindo os cabelos e deixando as orelhas de fora, até os tornozelos e as mãos, essas cobertas por luvas de mesmo material. A ombreira é proeminente, com mangas compridas drapeadas, enquanto um aplique de cabelo surge da touca a emular um penteado “rabo de cavalo”. Com grande destaque, sua modelagem tem dois grandes espaços abertos, um na região dos seios e outro a expor a pélvis e as nádegas. A nudez das partes íntimas por eles é exposta, como grandes rasgos. O tecido vinílico que compõe a indumentária aponta para uma linguagem do fetichismo, tomando dele não só a questão da sexualidade, mas também a produção do desejo, como nos aponta Valerie Steele (1997).

Em sua dinâmica, há um jogo de vedação. O corpo conectado e moldado pelo vinil encontra-se vedado, a despeito do recorte estratégico na zona dos quadris e pélvis que acompanha as articulações necessárias aos movimentos das pernas, enquanto, no torso, o corte horizontal deixa “vazar” as mamas. O *corpo vestido* faz o olhar do espectador percorrer a lisura do tecido e se deparar com as regiões desnudas com grande destaque.

Possivelmente, ao visar a veiculação nas plataformas digitais, tanto seios quanto púbis estão pintados de negro. As aréolas dos seios estão cobertas de tinta em formato de cruz, fazendo referência ao símbolo geométrico que identifica o grupo Teto Preto, enquanto a

região pubiana tingida funde e confunde tinta e pelos. Nesse ponto, mais uma vez se faz importante considerar a questão do *espaço* de mediação da performance entre *corpo vestido* e *espectador*, pois tal estratégia ajuda a burlar a censura dos algoritmos que privam a exibição de seios femininos. No campo da música, foi exemplar a censura sofrida por Karina Buhr em relação à capa do disco *Selvática* (2015), em cuja foto a artista aparece com os seios desnudos. Foi um dos primeiros debates públicos sobre nudez, arte e censura algorítmica das plataformas digitais em relação à exibição do seio feminino nu.

No contexto do videoclipe, gravado na Casa do Povo, espaço cultural paulista de fomento à experimentação artística, a sensibilidade *camp* comum à indumentária de Fábria Berscek para Laura Diaz fica proeminente. Em meio a personas que exageram em suas atuações e cenas carregadas de uma dramaticidade *camp*, quando a malícia e o cinismo são as tônicas (SONTAG, 2020, p. 366), a nudez, na modelagem exemplar de Berscek, não é um mero detalhe, como poderia ser um decote em uma estrutura moderna de vestidos. Pelo contrário, ela é construída de tal forma exagerada que torna-se a mensagem principal do figurino.

Por fim, o terceiro figurino analisado (figura 4) foi utilizado na gravação da apresentação ao vivo do grupo Teto Preto em 2018 para o projeto Boiler Room x Ballantine's True Music, iniciativa internacional cultural de uma marca de bebidas alcoólicas que, desde 2014, apoia cenas locais de música eletrônica independente e disponibiliza os registros dos espetáculos ao vivo como conteúdos digitais.

FIGURA 4 - LAURA DIAZ NO ESPETÁCULO BOILER ROOM EM 2018



FONTE: Elaboração do autor a partir de registro audiovisual da performance

A indumentária é estruturada em duas peças: uma espécie de corpete com mangas compridas incorporadas e um par de perneiras. Entre elas há uma descontinuidade. O corpete, na cor branca, tem mangas desestruturadas que, devido ao exagero das formas, criam um aspecto de amassado e, em uma leitura gestáltica, colocam o peso visual maior sobre os

ombros da cantora a partir do isolamento (ARNHEIM, 2015, p. 17) do elemento veste. Feito de um tecido de alta gramatura, o *corset* tem um desenho que simula a modelagem clássica até a região dos quadris, mas que não se fecha no períneo, deixando assim nádegas e púbis à mostra. Por sua vez, o par de pernas é construído de forma a simular uma bota de cano alto até a altura dos joelhos com uma volumosa rebarba, constituída por um grande pedaço outrora projetado para as coxas dobrado para baixo, como se a *performer* tivesse dele se despedido.

Na dinâmica do *corpo vestido*, os seios estão cobertos, mas há um interessante jogo de ocultar e revelar a região pubiana e das nádegas da cantora. Grande parte da estrutura, quando a cantora está ereta, cobre ambas as regiões. Porém, devido aos seus movimentos de palco, muitas vezes, pode-se observar sua região genital. Em determinados momentos, ela flexiona seu tronco para trás, fazendo com que o corsete levante sua aba frontal. Em outros, coloca as mãos na pélvis. A nudez vai se revelando e sendo velada a partir das movimentações da *performer*.

Intencionalmente, Diaz se movimenta de forma a brincar com a sua nudez aparentemente negociada com o espaço de sua performance. Como o espetáculo, nesse caso, foi pensado para ser gravado e veiculado no YouTube, parece que a escolha dessa indumentária foi proposital na medida em que a *performer* pode jogar com a exibição ou não de sua nudez. Somos levados a crer nessa estratégia quando observamos que a mesma indumentária outrora foi empregada, por exemplo, na apresentação que o grupo fez no SESC Pompeia, em 2018, espaço cujas apólices de apresentação se mostram um pouco mais conservadoras do que o contexto da Mamba Negra ou do Festival Bananada.

Ainda que a nudez esteja colocada em cena, ela é suprimida pela inserção gráfica de recursos que a borram na edição veiculada no plataforma digital, o que de certa forma acaba reforçando ainda mais o caráter transgressor da nudez trazida pelo figurino de Bercsek.

Tensionamentos do dispositivo nudez/veste em Fábria Bercsek: um esforço de síntese

Encaminhando-nos para uma síntese de nossa análise, cabe destacarmos alguns pontos, a saber: (a) a relação nudez/veste pela modelagem do figurino; (b) as relações entre nudez e o *corpo vestido* feminino; e, em última instância, (c) os sentidos políticos do tensionamento do dispositivo nudez/veste em relação à performance.

Nos três casos analisados, observamos uma relação íntima entre a modelagem do figurino e a nudez. Por meio de um jogo de mostrar e cobrir, cada um à sua maneira, os figurinos apresentaram estruturas que emolduram a nudez da púbis, das nádegas e dos seios. Em uma visão gestáltica, a configuração do corpo vestido, interpelado por zonas cobertas e descobertas, privilegia o olhar para tais regiões corpóreas, como se estivesse a destacar a nudez por intermédio do contraste. Podemos dizer que as escolhas criativas pelo desnudamente não operam como insinuações ou outras operações de ordem erótica. Ao contrário: elas apresentam a crudeza da “nua corporeidade”, para empregarmos o que outrora já destacamos de Agamben (2015, p. 100).

Fazendo-se um paralelo entre história da arte e os figurinos de Fábria Bercsek, somos levados a pensar especialmente em duas obras que também trabalham de certa forma a nudez em relação ao corpo vestido: a pintura *L'Origine du Monde* (1866), de Gustave Coubert, e a performance *Action Pants: Genital Panic* (1969), de Valie Export (figura 5).

FIGURA 5 – QUADRO *L'ORIGINE DU MONDE* (1866), DE GUSTAVE COUBERT, E PERFORMANCE *ACTION PANTS: GENITAL PANIC* (1969), DE VALIE EXPORT



FONTE: Reprodução.

No quadro do pintor francês, um dos principais expoentes do realismo, a púbis peluda da modelo é destacada pelo enquadramento da pintura. Como sugere o título, associa-se diretamente a vagina à origem do mundo. Seu corpo está deitado e suas pernas estão levemente abertas, enquanto as vestes estão levantadas na altura dos seios, que estão ligeiramente à mostra. A relação entre nudez e veste aqui se faz sobretudo a partir da configuração da cena em relação ao ponto de vista do espectador (dada, certamente, pela perspectiva do artista), como ocorre na dinâmica do corpo vestido de Laura Diaz no palco.

Por sua vez, a performance de Valie Export tem relação direta com a modelagem de Bercsek: nela, a *performer* austríaca, sentada, empunha um rifle enquanto veste um conjunto de jaqueta de couro e calças compridas estrategicamente rasgadas na região pubiana. Ao abrir sua perna, apoiada em uma segunda cadeira, a artista expõe sua genitália. Como sugere o nome da performance, sendo “action pants” (“calças de ação”, em tradução literal), as vestes que emprega agem sobre seu corpo e a cena que se quer criar: “genital panic” (“pânico genital”). A ideia de ação do figurino da performance de Valie Export pode ser transposta para o figurino de Bercsek, pois em ambos os casos as vestes *agem* sobre a dinâmica da performance, não são meros detalhes.

Cabe pensarmos o porquê e os sentidos da escolha de exibição da genitália feminina e dos sexos como principal ponto da indumentária de Bercsek para a performance de Laura Diaz. E, sobre esse aspecto, novamente, podemos recorrer à natureza teológica da nudez. Como destaca Agamben (2015, p. 106), “a nudez incontável dos órgãos genitais é a cifra da corrupção da natureza após o pecado, que a humanidade se transmite através da procriação”. Perseguindo-se essa direção, adentramos o segundo aspecto a ser sintetizado em

nossa análise, (b) a nudez e sua relação com o corpo vestido feminino, pois o órgão genital feminino e os seios são aqueles, historicamente, mais censurados.

Não queremos aqui tomar como ontológica a noção de um corpo vestido feminino, mas sim enxergar o figurino em ação por meio das ações performativas, no sentido butleriano de *performance de gênero* (BUTLER, 2016). Resumidamente, encaramos a feminilidade aqui enquanto ação e não aspecto inato ao sujeito. Considerando Laura Diaz uma mulher cisgênera, em conformidade com a identificação que lhe foi dada ao nascimento a partir de sua genitália, quando expostos, sua vagina e seus seios colocam em xeque a interdição da nudez feminina imposta por uma lógica patriarcal.

Na história da cultura ocidental, escrita sobretudo pela dominante visão masculina (BEAUVOIR, 2016, p. 186), a vagina tem sido representada como aquela que amedronta os homens. Como rememora Camille Paglia (1992, p. 24), “o mito da vagina dentada (...) é uma transcrição hediondamente direta do poder feminino e do medo masculino”. Nessa perspectiva, “no sexo, o homem é consumido e novamente liberado pelo poder dentado que o deu à luz, o dragão fêmea da natureza”. Sob uma lógica patriarcal, tornar visível e pública a vagina, pelo emolduramento da estrutura do figurino, torna-se um gesto de confronto e ressignificação da carga moral que sobre ela recai. É como se se perguntasse a um Outro masculino: “o que tanto nisso lhe assusta?”.

Aspectos que poderiam parecer de menor importância na performance, como a presença e a exibição de pelos pubianos, prática corporal que vai na contra-mão da pressão estética que as mulheres sofrem, ganham outros sentidos quando pensamos no mito da “feminista feia” que foi usado para detratar as mulheres que reivindicam seus direitos sobre seus próprios corpos (WOLF, 2020, p. 303).

O corpo feminino, em Bercsek e Diaz, mesmo desnudo, não é o corpo erótico que se dá a ver na busca da captura do desejo do espectador. Trata-se de uma nudez que, enquanto acontecimento, se expõe na sua crudeza, despida de qualquer moral ou sagração. Não é o seio que amamenta ou a vagina que dá “origem ao mundo”, parafraseando-se o título da obra de Coubert. As vestes, em nosso caso, acionam um processo de dissoiação da historicamente naturalizada ideia de que o corpo feminino seria apenas aquele voltado à procriação e ao matrimônio (BEAUVOIR, 2016). São partes em seu estado inatamente corpóreo, rejeitando tanto a veste da graça quanto à do pecado.

Com isso, encaminhamos-nos para o último ponto de síntese em nossa análise, (c) os sentidos políticos do tensionamento nudez/veste.

Além do peso teológico da nudez observada por Agamben (2015), podemos dialogar com Micheal Foucault (2015, p. 235) para quem “o poder penetrou no corpo, [e] encontra-se exposto no próprio corpo”. A ideia de um dispositivo nudez/veste para o filósofo italiano parte de uma concepção foucaultiana, aquela entorno do termo *dispositivo*, que designa as formas de ação das estruturas de poder. Sendo assim, encaramos a tríade *corpo vestido-espaço-espectador* como possibilidade de opressão ou de emancipação política.

A performance do desnudamento, como vimos, em todos os três figurinos, esteve atrelada a negociações políticas entre corpo vestido, espaços e espectadores. No caso de contextos mais progressistas, como no Festival Bananada, a performance ocorreu com maior liberdade. Quando em espaços que posteriormente estariam submetidos à censura

das redes sociais, pois estavam sendo gravados e destinados para a veiculação digital, ela ocorre sob a condição de uso de alguns recursos, como a pintura que camufla seios e púbis, no caso do videoclipe de “Pedra Preta”, ou a inserção de recursos gráficos na edição do espetáculo promovido pela Ballantine’s para o YouTube. Mesmo quando o desnudamento não está posto em cena de forma plena, seja pela própria escolha da performer, que se movimenta de forma a mudar em tempo real a dinâmica do figurino, seja pelos usos e consumos midiáticos da performance, os tensionamentos ocorrem.

Por fim, o ato da nudez emoldurada pelo figurino de Bercsek nos remete novamente a Angamben (2015, p. 128) quando ele nos apresenta a “desativação do dispositivo [nudez/veste]”:

O matema da nudez é [...] simplesmente *haecce!*, “não há nada mais do que isso”. E, no entanto, é justamente esse desencantamento da beleza na nudez, essa sublime e miserável exibição da aparência para além de todo mistério e todo significado, que desativa de algum modo o dispositivo teológico para deixar ver, para além do prestígio da graça e das seduções da natureza corrompida, o simples e inaparente corpo humano.

Como pudemos observar, o desnudamento não está apenas ligado à total ausência das vestes. A roupa pode surgir como um agente a emoldurar a nudez e tensionar os sentidos políticos do dispositivo nudez/veste, ressignificando ambos os elementos, o corpo nu e o corpo vestido. Em Fábica Bercsek, a escolha criativa para vestir Laura Diaz vai ao encontro da posição política do grupo Teto Preto e mostra como o figurino pode operar como um elemento fundamental a contribuir com a performance.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “Nudez”. In. AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 87 – 129.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. Uma psicologia da visão criadora. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Fatos e mitos. Tradução: Sérgio Milliet. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BERCSEK, Fábica. “O fato é que eu sou artista. E ponto”, diz Fabia Bercsek ao descontinuar negócios”. [Entrevista concedida a] Camila Yahn. **Revista FFW**, 8 de fevereiro de 2010. Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/noticias/moda/fabia-bercsek-descontinua-negocios-e-afirma-sou-artista-e-ponto/>. Acesso em: 24 de fev. 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. 10ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

DIAZ, Laura. “Laura Diaz”. [Entrevista concedida a] Milly Lacombe. **Revista TPM**, 10 de abril de 2013. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/laura-diaz>. Acesso em: 24 de fev. 2022.

DIAZ, Laura. “Laura Diaz comenta nova formação do TETO PRETO, velhos desafios e a influência da moda na performance”. [Entrevista concedida a] Laura Pádua. **Revista Balacava**, 17 de agosto de 2021. Disponível em: <https://revistabalacava.com/laura-diaz-comenta-nova-formacao-do-teto-preto-velhos-desafios-e-a-influencia-da-moda-nas-performances/> Acesso em: 24 fev. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GONÇALVES, Renato. “Gasolina neles!” Estéticas do inquietante na música popular no Brasil pós-2013 a partir do coletivo Teto Preto”. In **Anais do 2o Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. p. 519-527.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais**. Arte e decadência de Nefertiti a Emily Dickinson. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SALTZMAN, Andrea Laura. “A metáfora da pele no processo projetual da vestimenta”. In. PIRES, Beatriz Ferreira; GARCIA, Claudia; AVELAR, Suzana (org.). **Moda, vestimenta, corpo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p. 83-94.

SONTAG, Susan. “Notas sobre o camp”. In SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 346 – 367.

STEELE, Valerie. **Fetichismo: moda, sexo e poder**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

“Teto Preto Live Show / Boiler Room x Ballantine’s True Music: Hybrid Sounds Sao Paulo”. Disponível em: <https://youtu.be/SbPmnFaNgCE>. Acesso em: 24 de fev. 2022.

“TETO PRETO – PEDRA PRETA”. Disponível em: <https://youtu.be/5nflC6GkQ8Q>. Acesso em 24 de fev. 2022.

“Teto Preto @ Festival Bananada 2019 (17.8.2019)”. Disponível em: https://youtu.be/xdglL0Bl_dM. Acesso em 24 de fev. 2022.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução: Waldéa Barcellos. 15ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.