



Dilema de Cassandra: do desperdício ao figurino para uma encenação impossível

Jordann Dos Santos

06/2022





Dilema de Cassandra: do desperdício ao figurino para uma encenação impossível

Jordann Dos Santos

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização em Figurino.

Professora Orientadora
Dra. Manuela Bronze

06/**2022**

Dedico este trabalho à Lumpy.

Agradecimentos

Aos meus professores e colegas de Mestrado.

Especial agradecimento, pelo apoio, inspiração e partilha infinita, à minha orientadora Prof^a Dr.^a Manuela Bronze.

Ao meu amigo e parceiro de vida, António Ares, que ao longo desta jornada me incentivou na realização deste projeto.

Pelo apoio incondicional, do Miguel Rodrigues Pereira.

Pela partilha incansável, da Beatriz Filomeno.

Ainda pela eterna confiança, da Vera Deus e do Vítor Alves da Silva, através os seus contributos fundamentais para o meu crescimento enquanto figurinista.

Acima de tudo aos meus pais e ao meu irmão, Joss, que sempre me incentivaram a seguir os meus sonhos.

Resumo

Exploro neste projeto a questão da fisicalidade formal do alerta – através do resgate de resíduos da indústria têxtil, responsabilizada por representar umas das maiores poluentes mundiais, em consequência da globalização e do aumento do consumo acelerado. Pretendo questionar a temática da sustentabilidade através da manipulação de vestígios invisíveis do processo industrializado da construção do vestuário, considerando a questão morfológica da sua existência. Utilizando como ponto de partida a personagem profética de Cassandra – subtraída da mitologia grega.

Para sustentar o deslocamento espectral e objetual do figurino, na procura da sua teatralidade, chego a uma encenação impossível para questionar o lugar do figurinista na produção do *gestus* social numa produção artística.

Palavras-chave

Desperdícios Têxteis; Alteração Climática; Upcycling; Figurino; Teatralidade.

Abstract

In this project, I explore the issue of the formal physicality of the alert – through the salvage of waste from the textile industry, one of the biggest pollutants in the world, because of globalization and an accelerated increase in consumption. I intend to question the theme of sustainability through the manipulation of invisible traces of the industrialized process of clothing manufacture, thus considering the morphological issue of its existence. My starting point is the prophetic character of Cassandra – exerted from Greek mythology. To sustain the spectral and objectual displacement of the costume, in the search for its theatricality, I arrived at an impossible staging to question the place of the costume designer in the production of the social *gestus* in an artistic production.

Keywords

Textile waste; Climatic change; Upcycling; Costume; Theatricality.

ESMAE
**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO I	
1.1. Consideração inicial – Arqueologia invisível	5
1.2. Trabalho impossível – Quantificação	6
1.3. Desidério Imparável – Um sistema	8
1.4. Considerações Intermédias	11
CAPÍTULO II	
2.1. A voz de Cassandra – O dilema	12
2.2. Ondulações na areia – A Realidade Vista de Lado	17
2.3. Um rascunho de um caminho – O ato utópico	21
2.4. Caminhos Sinuosos – Matéria em forma	23
2.5. Considerações Intermédias	27
CAPÍTULO III	
3.1. Trabalho invisível – Transbordo de uma ficção possível	29
3.2. Considerações Intermédias	33
CAPÍTULO IV	
4.1. Cancelamento do futuro – Os fantasmas	34
4.2. Consideração transversal	39
CAPÍTULO V	
5.1 Sintomia	40
5.2 Considerações intrínsecas	44
BIBLIOGRAFIA	45
WEBGRAFIA	47
ANEXOS	

ESMAE
**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

“ Au contraire d’Eurydice, l’absurde ne meurt que lorsqu’on s’en détourne“
(Camus, 1998, p.78).

INTRODUÇÃO

Em retrospectiva, este projeto iniciou-se na realidade há muitos anos, nos meandros do meu percurso, enquanto designer de moda.

De fio em costura e de coleção em estação, fui-me deparando com os bastidores obscuros da indústria têxtil. O primeiro impacto aconteceu quando comecei a produzir as minhas coleções em fábricas e descobri que as peças encomendadas tinham sido feitas por uma senhora, em regime de subcontratação¹, numa garagem nos confins de Balazar, Póvoa de Varzim. Esta realidade abalou-me, não só pelas péssimas condições das instalações, como pelos valores insignificantes, praticados pela própria senhora. A questão do valor humano, das condições e de todas as mãos envolvidas no processo do vestuário nunca mais me deixaram: “contabilizar” o valor humano quando traduzido em “capital” humano. O segundo impacto emocional ocorreu uns anos depois numa ida a uma estamperia, durante uma mesma lógica de produção têxtil. Tendo chegado cedo à fábrica, que ficava no meio de campos floridos, decidi passear pelos caminhos em torno das instalações. Após umas centenas de metros, deparei-me com um riacho, de um vermelho sangue e contornos de azul petróleo: um rasgo inesperado, como uma ferida aberta no meio da terra. Este cenário grotesco confrontou-me uma realidade ignorada e invisível: o impacto negativo e direto que “eu” iria ter no ambiente. Sempre imaginei estas situações, ingenuamente, em países ditos do terceiro mundo, porventura, em Dhaka no Bangladesh ou em Yangon, no Myanmar.

A sobreposição desta face oculta da indústria têxtil e da moda com a própria dinâmica do *império do efémero* (Lipovetsky, 1987), que foi transformado meramente num luxo estético e adjacente ao nosso quotidiano consumista, despertou em mim, a procura de um novo caminho. Nos últimos anos, enquanto professor numa escola de moda, foram povoados pela tentativa de alerta e de consciencialização nos meus

¹ Efeito de subcontratar ou de contratar terceiros para executar um serviço já contratado com outrem.

alunos, enquanto futuros atores, ativos nessa mesma indústria; alimentando ideais, como o *Fair Trade*² ou o Design Circular³.

Em paralelo, ao longo de uma década, fui-me desviando confortavelmente para o design de figurinos: nova musa, estranha e sedutora, com uma *raison d'être* “puramente funcional, [...] com função de ordem intelectual, mais do que plástica ou emocional” (Barthes, 1955). Foi nas artes cênicas que encontrei uma outra forma de estar mais equilibrada, na qual pude resgatar todo o meu conhecimento têxtil de vestuário para uma outra lógica de comunicação semântica e estética, na qual “a arte faz-nos sem dúvida descobrir nas coisas mais qualidade e mais cambiante do que nos apercebemos naturalmente. Ela dilata a nossa percepção” (Huisman, 2008, p. 60). Foram precisamente essas mudanças de perspectiva e estes cruzamentos de trajetos que me impulsionaram a frequentar o mestrado, no qual, então, fui realmente confrontado com as minhas inquietudes.

Como traduzir o meu estado pessoal de frustração perante a indústria têxtil? Deveria esta ser responsabilizada por representar umas das maiores poluentes mundiais, em consequência da globalização e do aumento do consumo acelerado? Tudo isto exacerbado pela apatia global e ou inércia de decisões sistêmicas, perante uma crise evidente das alterações climáticas? Segundo Brook, eu poderia abordar a minha condição (humana) de duas maneiras:

“(...) pelo processo da inspiração, através do qual todos os elementos positivos da vida podem ser revelados; ou “pelo processo da visão honesta”, no qual o artista presta testemunho de algo que viu. O primeiro processo depende de uma revelação e não pode ser invocado por votos piedosos. O segundo depende da honestidade e não deve ser assombrado pelos mesmos.” (Brook, 2011, p. 83)

De forma pragmática, as minhas palavras e ações, tentam debastar e procurar caminhos possíveis na interpretação de uma premonição já histórica e ancestral, para uma resolução imediata (impossível), a qual ninguém aparenta querer, ativamente,

² Comércio justo ou comércio ético: uma abordagem alternativa ao comércio convencional, baseada numa parceria entre produtores e comerciantes, empresas e consumidores.

³ Design Circular, abordagem dentro de uma economia circular, na qual os recursos utilizados integram um ciclo fechado, de forma a não criar desperdícios.

resolver. Decidi, por isso, resolver a minha própria angústia, apoiando-me numa fábula resgatada da mitologia grega, sobre a sacerdotisa e princesa de Troia, Cassandra (Ésquilo). A história de Cassandra tem sido utilizada, nas últimas décadas, como metáfora para enquadrar a situação atual da comunidade científica mundial, que alerta factualmente sobre as causas drásticas das alterações climáticas, mas que são recebidas com indiferença, seja por falta de *accountability* dos líderes políticos, seja pelo *status quo* (Arthur Hoyle, 2019).

Quero invocar Cassandra, encontrar com ela uma linguagem eminentemente plástica e procurar a fisicalidade formal do alerta, através do resgate de resíduos da indústria têxtil. Questionar a temática da sustentabilidade através dos vestígios invisíveis do processo industrializado da construção do vestuário, considerar a questão morfológica da sua existência e do seu impacto no nosso quotidiano atual e futuro. A intenção desta pesquisa não é apenas propor um pensamento crítico unilateral, mas um desejo de *mettre en question*. Um repensar em aberto e transversal, que não apenas sugere a correção de fatores adversos e nefastos para o ambiente a curto-prazo, como a reciclagem ou o consumo excessivo do vestuário, mas sim também, estabelecer ações que possam impactar e consciencializar o outro, de modo sistémico e a longo-prazo.

CAPÍTULO I

Consideração inicial – Arqueologia invisível

"What matters are the needs that art answers"

(Berger, 1969, p. 8)

A planificação deste projeto foi formulada em duas etapas: a criativa e a projetual. A criativa, assumidamente conceptual, apoiou-se numa arqueologia de um trabalho invisível: leitura de textos, pesquisas sem fim online, visualização de documentários e palestras. Acumulei referências, citações, opiniões, conversas, frases, fotografias, postais, rascunhos, livros, músicas, filmes, mapas e vozes. Muitas vozes, de muitas Cassandras. Uma plenitude de pensamentos críticos que me ajuda, a refletir. Na seguinte etapa, as minhas intenções conceptuais “enquanto argumento [...]” para que eu possa ter um objeto artístico, um figurino com “[...] um forte valor semântico; que não se deu apenas para ser visto, mas também para ser lido, comunicar ideias, saberes ou sentimentos (Barthes, 1964). É de facto, somente, através de um palco e da manifestação do *gestus*⁴ social numa intenção teatral, que o vestuário adquire as qualidades e as funções significantes que justificam um figurino – especificamente projetado artística e criativamente para essa funcionalidade. Tal não acontece com o vestuário de moda, que padece de intenção inicial, sendo criado de forma massificada para um corpo social anónimo e plural.

Numa das minhas leituras, John Berger, no ensaio *Art and Revolution* (1969), afirma que o ato reativo de criar pode, enquanto crítica construtiva, ser interpretado como uma forma de intervenção, entre um objeto artístico e um público. No contexto das minhas experiências em relação ao mundo, o meu universo foi construído com invisibilidade, no qual estendendo as minhas interrogações.

⁴ Termo desenvolvido pelo dramaturgo alemão *Bertold Brecht* para se referir às qualidades da representação das expressões humanas no palco do teatro.

Trabalho impossível – Quantificação

“I feel in many ways that science has reneged on its original environmental sensibility and has left art in some senses to pick up the pieces” (Ingold, 2016)

Abordar o tema da sustentabilidade foi, desde logo, um trabalho hercúleo e, no entanto, inevitável. Estamos perante uma acumulação inelutável de fissuras e de factos que assombram o nosso dia-a-dia e o nosso futuro, como, por exemplo, recentemente, na Conferência das Nações Unidas sobre Alterações Climáticas (COP26). Uma “arena” de acesos debates sobre as várias possíveis soluções perante a iminência da extinção dos recursos naturais, face as várias formas de vida e o conseqüente fim da própria espécie humana no planeta. Situação essa, derivada principalmente da crescente ação de deterioração da natureza, provocada pelo ser humano. Temática pesada, quiçá, pessimista e assustadora.

No site do Parlamento Europeu li um artigo, sobre o “O impacto da produção e dos resíduos têxteis no ambiente”, resultante da “moda efémera”, na qual a União Europeia (UE) pretende acelerar (a indústria têxtil) na sua transição para uma economia circular, para fazer face ao respetivo impacto no ambiente:

“Contrariamente aos modelos de produção lineares tradicionais, na economia circular, os recursos utilizados integram um ciclo fechado, de forma a não criar desperdícios. A Comissão Europeia, em março de 2020, publicou um novo Plano de Ação para a Economia Circular, que abrange uma estratégia da UE para os têxteis, com “o objetivo de estimular a inovação e impulsionar a reutilização no setor”.

Medidas que foram, posteriormente, complementadas em fevereiro de 2021, com:

“o novo plano de ação para a economia circular exigindo medidas adicionais para alcançar uma economia neutra em termos de carbono, sustentável, livre de substâncias tóxicas e totalmente circular até 2050, incluindo regras de reciclagem mais rigorosas e metas obrigatórias para a utilização e consumo de materiais até 2030. Fazem parte das propostas apresentadas pelos eurodeputados: novas medidas

contra a perda de microfibras e a aplicação de normas mais rígidas no que diz respeito à utilização da água.” (Anónimo, 2020)

Em contrapartida, num contexto global, encontrei o site da *Climate Action Tracker*: empresa cientificamente orientada e independente, a qual analisa e rastreia os planos de ações climáticas dos governos e as quantifica em relação ao objetivo acordado globalmente no Acordo de Paris (COP21). Descobri que, devido à falta de planos globais firmes para 2030, ainda estamos a caminho de um aquecimento de 2,4°C devido a uma "falta de credibilidade, ação e compromisso" entre países (climateactiontracker.org). Embora extremamente alarmante, segundo o site, isto representa, apesar de tudo, uma progressão assinalável em comparação com a COP21 (2015) em Paris, quando o mundo estava a caminho de um aquecimento de 3 a 4°C. Aparentemente, as novas metas, embora aquém das projeções iniciais, indicam que os governos conseguem realmente reduzir o aquecimento global por meio de ações coletivas ambiciosas apoiadas pelas ⁵COP.

Resumindo: existe um caminho para combater as crises nas mudanças climáticas, ou seja, o aquecimento global, a contaminação do ar, da água e da terra e a perda da biodiversidade. Neste processo multidisciplinar, acompanhado por um estado de inquietação permanente, podemos e devemos questionar o movimento progressivo da humanidade e o seu impacto direto na evolução do planeta.

⁵ “*Conference of the Parties*” Conferência das Nações Unidas sobre Alterações Climáticas.

Desidério Imparável – Um sistema

“Consumimos cada vez mais belezas, porém nossa vida não é mais bela”

(Lipovetsky, 2015, p. 33)

A palavra sustentabilidade tornou-se, no meu cotidiano, numa tendência mediatizada e numa espécie de ordem do dia. Um mantra imparável de desejo, que consigo encontrar em qualquer situação do meu dia-a-dia, desde os meus amigos mais próximos com as suas garrafas de água reutilizáveis, acompanhados de t-shirts da *Patagonia*⁶, às campanhas *conscious*, *green* e *eco-friendly* de grandes marcas de consumo da *fast fashion*, aos discursos políticos, tanto de esquerda como de direita. Como chegamos a estes “valores” que se estão a estetizar na miragem de uma existência? Uma “forma de estar na vida” desprovida de reflexividade, como é o caso do *eco-friendly*: uma nova expressão da individualização altamente estética e politizada.

Segundo Lipovetsky (2006), apesar de muitos fatores e inúmeras novas tecnologias, foi o advento do capitalismo de consumo, após a segunda guerra mundial, que lançou o novo método de regulação da economia – a celebração em massa do desejo. Uma exaltação do prazer, do gozo através dos objetos, catalisado pelos media. O capitalismo atual apresenta-se, então, como um sistema tentador do encanto e de uma existência estética individualista, uma ideologia que quer seduzir os seus “clientes”. Uma sedução pela “estetização consumista” do belo (Lipovetsky, 2017, p. 239).

O todo habita num sistema competitivo, que gere toda uma ideologia: seduzir e agradar aos consumidores. Para Lipovetsky, a tecnologia⁷ da sedução é na sua primeira instância a tecnologia da novidade, enquanto elemento primordial da sedução na criação do desejo, ou seja, como ingrediente de excitação. Em segunda

⁶ Marca de moda desportiva americana conhecida pela sua mensagem eco sustentável

⁷ Enquanto metonímia das técnicas de marketing

instância, a variedade, tendo em conta que já não se vende somente um produto, como no início do capitalismo (no pós-segunda guerra mundial), mas atualmente, uma panóplia de opção e modelos. Por último, o capitalismo opera e age na idealização do divertimento – a televisão, os hobbies, as férias, os festivais, numa constante narrativa de “divertimento divertido”, forma de cativação da atenção dos consumidores. Estas fórmulas são claramente técnicas de marketing, numa lógica de estetização das marcas e dos *lifestyles* (Berger, 1972). Cada produto comprado torna-se uma extensão do “eu” enquanto consumidor, torna-se um novo valor simbólico adquirido.

No entanto, dificilmente podemos assumir que o marketing é, simplesmente, sinónimo de manipulação. Isso incorporaria uma forma de análise demasiado simplista. A publicidade é muitas vezes apresentada como o paradigma da manipulação, invocando e criando falsos desejos, apresentados por corpos idealizados. Mas, na realidade, a publicidade expõe-se como tal: publicidade. Enquanto consumidor, sei que estou perante publicidade, estou a ser apresentado a produtos e marcas colocadas na sua melhor luz ou forma – a efabulação é clara. O grande motor da publicidade, direcionada às massas, reside em táticas de sucesso, das quais a dissimulação – no ato de criar desejos no outro, sem que este se aperceba. Seja na urbanidade ou no campo, a maioria dos seres humanos sucumbem à publicidade, mesmo havendo consciência da própria efabulação. Esta construção ficcional do *lifestyle* é claramente edificada para enganar. Infelizmente todos caímos, eventualmente, nesse logro de desejar e de comprar roupa, capaz de edificar todo um simulacro social de comportamentos. Portanto a publicidade cumpre os seus objetivos em absoluto. Enquanto designer de moda, fui percecionando toda a produção e logística envolvida no ato de seduzir para vender produtos. Desde o tema da coleção, macro ou micro, que era adaptada a um público-alvo, com campanhas de publicidade que tinham de comunicar de forma direta quais os valores e mensagens da marca, no sentido de criar um elo emocional, até produzir um ato de compra. Ato, a que já eu próprio sucumbi, valorizando os valores disseminados pela marca. Na minha experiência, o design de moda não passa pela venda de peças de vestuário, mas sim de *lifestyles* – na teatralização do quotidiano. Através da criação de personas e

cenários, para nos propor constantemente, novas identidades. Para teatralizar as nossas vidas e dando-lhes um outro significado. A sedução, impulsionada pelo capitalismo, é uma máquina industrializada para criar desejos, e o objeto da sedução são as massas, com produtos criados industrialmente, para um “*Homo aestheticus*”: ser “*reflexivo, ansioso, esquizofrénico que domina a cena nas sociedades hipermodernas*” (Lipovetsky, Serroy, 2013, p. 21).

Esta individualização hipertrofiada, baseada na busca do prazer individual e do autorreconhecimento, centra-se no bem-estar e no processo através do qual um observador entende uma pessoa como um indivíduo – “compro, logo existo”. Esta forma de vida, parece expor, infelizmente, uma multitude de problemas. O sistema económico atual oferece uma proeminência tão grande à busca do prazer, da moda, das marcas, que, para uma maioria da população, esse materialismo torna-se o centro fulcral de uma vida social. O consumidor seduzido entra em antagonismo quando colocado perante um conjunto de outros valores como – “a saúde, o trabalho, a eficácia, a educação, o respeito pelo meio ambiente, as exigências superiores da moral e da justiça” (Lipovetsky, 2017).

Considerações Intermédias

Esta abordagem do sistema, no qual, devido ao meu percurso profissional, consigo identificar meramente alguns de muitos sintomas, é claramente avassaladora. No contexto de uma sociedade rezada pela sedução, o lugar da produção artística moderna nutra então, questionamentos e problemáticas modernas.

A produção artística, não existindo no mundo à parte do mundo em que vivo e no qual exerço a minha atividade, faz-me interrogar o sentido da mesma na atualidade. No fundo, como procurar estratégias de posicionamento crítico em relação à máquina produtiva do mundo, e como não permitir que a máquina de sedução se transforme em máquina de destruição e de alienação coletiva (Fisher, 2009).

CAPÍTULO II

A voz de Cassandra – O dilema

“O que é um mito, hoje? Darei desde já uma primeira resposta, muito simples, que concorda plenamente com a etimologia: o mito é uma fala”

(Barthes,2001, p. 131)

Segundo Barthes, o mito é uma linguagem, um sistema de comunicação, uma mensagem. (Barthes, 2001). É precisamente ao mito e à incarnação da personagem icônica de Cassandra que quero subtrair a sua voz e forma, enquanto veículo para a minha própria mensagem sobre o que eu acho que não deve existir e não sei como resolver.

Nas antigas versões gregas do mito, na peça Agamenon de Ésquilo, Cassandra era filha de Príamo e Hécuba, rei e rainha de Troia. A sua beleza era tão extraordinária que Apolo se apaixonou por ela e, para mostrar a sua devoção, concedeu-lhe como presente a capacidade de prever o futuro. Cassandra, assustada após as suas primeiras visões proféticas, recusou o amor declarado de Apolo. Humilhado, Apolo amaldiçoou Cassandra, cuspiendo na sua boca, fazendo com que ninguém acreditasse nas suas profecias. Cassandra acaba por ser forçada a falar sempre a verdade por ter a capacidade de ver com precisão o futuro, mas ninguém acredita nela, apesar de todas as suas profecias serem verdadeiras. (Ésquilo)

Independentemente da verdade histórica ou da ficção do mito, a moral da história ressoa em mim com outro tipo de realidade – a verdade sobre a natureza humana. Geralmente, os seres humanos não gostam de ouvir previsões que contradigam ou ameacem certezas estabelecidas, em torno das quais construíram uma visão tranquilizadora de um mundo coerente. Cassandra foi amaldiçoada porque sua pureza a levou a desafiar um deus. Deuses são figuras de autoridade que exigem obediência e subserviência. Como tal, eles incorporam para a nossa atualidade, as ideias enraizadas e inflexíveis, das normas e dos pressupostos inquestionáveis e

inalteráveis nas quais as sociedades dependem para impor ordem e estabilidade no *status quo*.

“Corifeu

Mas de que vale a segurança, por maior que seja, de um juramento? Admiro-me, realmente, de que tu, criada além do mar, possas falar com acerto de acontecimentos ocorridos numa cidade de língua estrangeira, como a eles tivesses estado presente.

Cassandra

Foi o profeta Apollo que me deu esse poder.

Corifeu

Cassandra

Estava ele, embora deus, também ferido de desejo?

Cassandra

Antes eu tinha vergonha de falar disto.

Corifeu

Sim, todos nós somos mais esquisitos em tempos de prosperidade

Cassandra

Bem, ele lutou para me conquistar, concentrando poderosamente o seu afecto sobre mim

Corifeu

E chegaste, como é vulgar, ao ponto de gerar filhos?

Cassandra

Depois do meu conhecimento, enganei Lóxias⁸

⁸ Epíteto de Apolo, relacionado com o carácter ambíguo dos seus oráculos

Corifeu

Já estavas na posse das artes inspiradas pelo deus?

Cassandra

Já profetizava aos cidadãos da minha pátria todos os sofrimentos

Corifeu

Claro que não deixou de te atingir a ira de Lóxias (Apollo)

Cassandra

Ninguém mais acreditou em mim, depois que cometi essa falta.”

(Ésquilo, 2014, pp. 75,76)

A frustração extrema de Cassandra é facilmente compreendida e compartilhada por muitos se se transportar a mesma narrativa no contexto da crise e das consequências das alterações climáticas, e na falta de implementação de medidas realmente sustentáveis. O panorama são climatólogos, que, de forma massificada, foram transformados em “Cassandras” modernas – seres dotados com a capacidade de profetizar desastres futuros e iminentes, mas amaldiçoados com a incapacidade de fazer com que alguém acredite neles ou que haja devidamente.

“A triste história de Cassandra é sugestiva para o dilema enfrentado pela comunidade científica sobre mudança climática. Na civilização moderna, interpretar evidências científicas e projetar tendências é o mais próximo de uma profecia confiável a que esta civilização pode chegar. A modernidade procedeu nesta base, aplicando o conhecimento para trazer maiores benefícios materiais para a humanidade, incluindo vidas mais longas e saudáveis. A cultura deve colocar sua maior confiança na comunidade científica como a voz da razão, e a modernidade é amplamente entendida como permitindo que a verdade científica e a razão instrumental substituam a superstição e a revelação religiosa” (Richard Falk, 2012)⁹.

⁹Tradução do autor

Tim Ingold, numa palestra online intitulada “*The sustainability of Everything*” sugere que a arte tem um papel fundamental para formar e forjar caminhos. Neste caso preciso, entendo que possa ser através da arte ecológica ou da *eco art* (Ingold, 2017). Uma prática artística que quer alertar, estimular o diálogo, mudar o comportamento e incentivar o respeito perante o meio ambiente. A longo prazo é, de uma forma evidente, uma arte engajada, e também é uma arte que se baseia na colaboração com as comunidades e geralmente em ações muito concretas. É uma prática artística tímida que ocorre mais frequentemente em colaboração com cientistas, designers urbanos e arquitetos e cujos resultados podem representar uma intervenção direta, na qual o artista é, na maioria das vezes, apenas o catalisador. Em 1982, o artista alemão Joseph Beuys propôs, para a exposição de arte contemporânea “Documenta 7”, um projeto no qual iria plantar 7000 carvalhos em toda a cidade de Kassel, na Alemanha. Esta performance que continuou após a morte do artista, definia-se por um objetivo muito simples:

“É minha intenção – a plantação dos carvalhos – que não seja apenas uma ação da necessidade da biosfera ou seja, num contexto puramente material e ecológico, mas que essas plantações nos levem a um conceito ecológico muito maior – e isto será cada vez mais verdade ao longo dos anos, porque não queremos nunca parar a ação da plantação. A plantação de 7000 carvalhos é apenas um início simbólico e para este início simbólico também preciso desta pedra testemunhal, daí esta coluna de basalto. Esta ação deve, portanto, mostrar a transformação de toda a vida, de toda a sociedade e de todo o espaço ecológico”. (Beuys, 1982)¹⁰

Ao longo de cinco anos, cada carvalho plantado correspondia uma pedra de basalto, que tinha sido inicialmente aglomerada numa grande pilha em frente ao Museu *Fridericianum*. Por cada árvore plantada, as pedras iam desaparecendo do monte inicial e colocadas em frente de cada carvalho. A cidade de Kassel fora lentamente “reflorestada” à medida que a pedras na praça iam desaparecendo. A verdade ambiciosa desta obra transformou-se num profícuo, ainda que, por vezes controverso

¹⁰Tradução do autor

espaço de reflexão sobre a ecologia, a estética urbana na sua temporalidade do natural e do artificial, ou na importância da biodiversidade nas políticas do espaço urbano.

A minha intenção, na exploração da matéria-prima (que não deveria existir, pelo menos na sua abundância), resultante da própria metáfora do “Dilema de Cassandra”, ocupa um lugar central na minha forma de pensar e no meu impulso. A minha mensagem é de um alerta, que através de voz e corpo, subtraído do mito, alinha-se num território onde também coabitam as intenções de Beuys. Tal como ele, eu “quero dar o alarme contra todas as forças que destroem a natureza e a vida” (Beuys, 1982), através de invocações “Cassandrícas”.

Ondulações na areia – A realidade vista de lado

Escrever sobre o meu próprio universo ou como faço o que faço, obriga-me a um exercício particular de convergência: o ato da escrita torna-se um confronto de reflexão que conecta vários pontos, os quais inicialmente pareciam ingênuos. Se eu considerar a linguagem como tecnologia e a escrita como a sua matéria visível, posso então assumir que os diferentes métodos de registo ao longo das fases de um processo podem agilizar um melhor entendimento.

No entanto, a escrita não recupera, não legitima e não explica todos os processos de trabalho envolvidos, mas permite-me criar nuances, delinear fronteiras e, possivelmente, manipular olhares.

Fábrica

Em inícios de março, num outro dia de sol, fui para Barcelos. Na zona industrial, entrei numa fábrica de confeção de malhas. Sentei-me no sofá, na receção, à espera de ser atendido. Apareceu uma jovem rapariga a qual, após ter ouvido o meu estranho pedido, me encaminhou para a zona de cargas e descargas. Fui recebido pelo chefe do armazém. Expliquei-lhe que estava a fazer o meu projeto de mestrado e que precisava de desperdícios de corte. Que queria trabalhar sobre a partir de desperdícios têxteis no contexto do mito de Cassandra, para eventualmente fazer uma possível instalação. Após me ter escrutinado de alto a baixo, enquanto me ouvia, o senhor lamentou-se rapidamente a dizer que todos os restos de malha do dia, tinham sido carregados num camião e levados embora para outra fábrica. Para serem triturados num processo de reciclagem e serem transformadas em fardos, para a fiação. Para seu espanto, perguntei-lhe se os restos recebidos seriam separados por composição têxtil ou cor, para a evitar uma operação posterior de tingimento do fio. Ele aquiesceu, sorrindo e pediu-me para esperar. Minutos depois apareceu um outro senhor com três sacos enormes num carrinho a dizer “Só tenho isto, chega? Se não tem que voltar amanhã”. Agradei, feliz e incrédulo por ter conseguido tão facilmente resolver a minha situação.

Ainda hoje, tenho um saco e meio de cortes de malha no meu atelier.

Coleção de Artigos Não Definidos

Inicialmente eu não sabia muito bem qual seria a tipologia das peças de que estaria à procura. Fui partilhando com amigos próximos a minha vontade da recolha de roupa. Os sacos foram aparecendo e amontoando-se:

Tipologia de peças de vestuário	Quantidade
Camisas	18
Blusas	9
<i>Hoodies</i> ¹¹	6
Camisolas	8
T-shirts	22
Casacos	7
Blazers	9
Vestidos	11
Saias	6
Calças	18
Calções	10
Calças Jeans	28

Denim

Proporcionalmente, calças jeans começaram a dominar o monte de artigos algo indefinidos. O denim, matéria-prima resistente que foi originalmente criado para tendas, veio da região de *Nîmes*, França. Importado para os Estado Unidos nos meados do séc. XIX, foi usado inicialmente como farda de trabalho para mineiros. Ao longo das décadas, as calças de denim sofreram uma transformação em massa na sua simbologia: desde farda representando uma classe social pobre e operária a uma anti-

¹¹ Camisola com capuz.

moda da juventude, resgatada na rebeldia de James Dean¹² (mais justas) ao anarquismo dos punks¹³ (calças rasgadas) ou na apatia do grunge¹⁴ (calças largas).

“A dialética da pretensão e da distinção que está na origem das transformações do campo de produção é reencontrada no espaço dos consumos: ela caracteriza aquilo que chamo de luta da concorrência, luta de classes contínua e interminável. Uma classe possui uma determinada propriedade, a outra a alcança, e assim por diante.”
(Bourdieu, 1983, p5).

Atualmente, os jeans são uma peça de vestuário camaleônica, contemporânea e intemporal. Seja por praticidade ou moda, a evolução dos jeans traçou o seu caminho das ruas até aos ateliers da alta-costura parisiense. Os jeans tiveram sucesso porque foram capazes de mudar ao longo dos anos e evoluir com as exigências da cultura popular das massas. Tornando-se numa das peças mais prevalentes em todo o mundo.

O uso das calças jeans, torna-se para o meu projeto um veículo perfeito para uma invocação Cassandrica enquanto representação de um sintoma de um excesso consumista.

Praia

Numa manhã solarenga, em dezembro, fui à praia recolher matéria têxtil. Quando cheguei a São Félix da Marinha, a costa estava repleta de pedaços de objetos e lixo, deixados pela maré alta. Armado com luvas e sacos, iniciei o resgate: rasgos de malhas tricotadas, uma sapatilha esventrada, a ponta de uma meia, TNT¹⁵, vestígios de uma colcha e alguns restos de tecidos.

Inicialmente, o meu foco principal passava somente pela procura e recolha de vestígios de matéria têxtil. No entanto, foi-me difícil resistir ao impulso de resgatar outro tipo de detritos para os colocar devidamente nos contentores do lixo. Vi imensa

¹² Ícone cultural americano, da desilusão adolescente e do distanciamento social, conforme expresso no título de seu filme mais célebre, *Rebel Without a Cause* (1955).

¹³ Movimento cultural dos inícios da década dos 70, enquanto subcultura e tribo urbana com interesse pela aparência agressiva, a simplicidade, o sarcasmo niilista e a subversão da cultura.

¹⁴ Movimento cultural do final da década de 80, associado a um subgênero do rock alternativo.

¹⁵ Sigla de "tecido não tecido" é um material semelhante ao tecido, mas obtido através de uma liga de fibras e um polímero geralmente polipropileno (PP) dispostas aleatoriamente e coladas por calor ou pressão

matéria plástica. Não resisti e comecei a colecionar, tanto pedaços de plásticos desfeitos como cordas e redes de pesca. Cada pedaço era algo mais interessante que o anterior: comecei a imaginar o caminho percorrido, a memória de cada fragmento.

Este gesto foi acompanhado pela presença constante e curiosa de uma pequena plateia. Olhares de pessoas simplesmente a passear ou a correr pelo passadiço da praia. A estranha mise-en-scène materializou-se na minha cabeça num palco e para a uma deriva sobre um paradoxo, acerca do próprio conceito da performance, formulado por Erika Fischer-Lichte sendo:

“efémera e transitória, mas o que surge e toma forma no seu decurso, manifesta-se como hic et nunc e é experienciado como presente de uma forma particularmente intensa.” (Fischer-Lichte,2005)

Afastei-me dos olhares dos passantes. Sentei-me e olhei para o horizonte.

“A utopia está lá no horizonte. Aproximo-me dois passos, ela afasta-se dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.” (Galeano. 1994¹⁶.)

Voltei à mesma praia, da minha infância, mais três vezes.

¹⁶Tradução do autor.

Um rascunho do caminho – O ato utópico

Quando analisado através da sua raiz etimológica, o conceito de "utopia" provém do grego *topos*, que significa "lugar", acompanhado de dois prefixos mais próximos *eu*, "o melhor", e *ou*, "negação". Ou seja: a utopia é o melhor lugar que não existe, mas que "poderia ser" (Bloch, 1986). A idealização de pensamento utópico nasceu a partir da obra literária "Republica" de Platão, com a sua cidade perfeita e imaginária *Kalipólis* (Cross; Wozzle, 1964), projetada para ser um lugar de uma sociedade ideal que, no entanto, somente seria alcançável após a morte. O conceito "jovem" de utopia não tinha ainda adquirido os contornos atuais e contemporâneos do possível. Foi necessário o *leitmotiv* do humanismo, da época do renascimento, o pensamento renascentista e a obra "Utopia" de 1556, de Thomas More para pôr em movimento a ideia de que o ser humano tem a capacidade de mudar a sociedade perante a insatisfação da sua condição de vida. A obra constitui uma proposta em aberto contra o *status quo*. Não é apenas descontentamento perante o indesejável ou da fé do não merecido e nem se resume a ser uma mera voz passiva. A utopia consegue ultrapassar visões egoístas dos próprios interesses ou dos ideais ideológicos dissimulados nos discursos de "utopia política" de líderes mundiais, como descreve a professora Fátima Vieira numa entrevista para a "Página da Educação":

"Normalmente (a utopia política), passa por um projeto político que acaba por se extinguir. Muitas vezes, quando é concretizada, transforma-se em ideologia. [...] Os ingleses muitas vezes dizem utopia *is not a blueprint*. A utopia não é um plano de ação, é algo de inspirador. Ou deve ser. Pelo menos é assim que modernamente entendemos. É o "princípio de esperança", como lhe chama Ernst Bloch. Utopia é o princípio de esperança, e é mais a nível de atitude e de estrutura mental que ela nos interessa." (Vieira, 2013)

A utopia tem a função devastadora de mudar a realidade (Galvez Mora, 2010). Conceber uma possibilidade aberta de um mundo sustentável a partir da realidade, é refletir sobre o melhor lugar que ainda não existe, mas que poderá vir a existir. Podemos então, porventura afirmar, que a utopia é o fundamento objetivo do que está por vir (Krotz, 2011).

Recorrendo ao pensamento de Galeano, senti, que me encontrava sempre em diferido com a utopia. Esta noção sustenta e atende ao próprio ato de criar e forjar caminho ou caminhos, mesmo se por vezes ambiciosos. Neste impulso hercúleo, por vezes, é muito difícil continuar, de seguir em frente; prevalece uma outra consequência da criação: os erros ou os becos sem saída. Tornou-se então elementar admitir e assumir o erro como parte integral do mecanismo conceptual que se define enquanto ato utópico do meu projeto. Mais do que nunca, “a utopia não é, de forma alguma, somente um objetivo, é um processo” (Vieira, 2013).

Caminhos Sinuosos – Matéria em forma

No meu atelier, sentado, observo. Estou perante acumulações de matérias diferentes: restos de cortes em malha jersey; um monte de calças em denim; um caixote cheio de plásticos, cordas e afins; outro monte de peças de vestuário indefinidas. Não sei o que vou fazer. Instintivamente, decido começar a coser e a acoplar os pedaços de malha, detritos da fábrica. Esses fragmentos brancos de felpa americana¹⁷, são na realidade vestígios em negativo de outros moldes – testes de Rorschach¹⁸ têxteis. Os vazios da forma, desmembrados e descartados de outras peças de vestuário – de outros futuros corpos anónimos. Trato e respeito cada recorte, como se constituísse um prolongamento da própria fábula e do corpo da personagem ignorada, Cassandra. Não sei qual é o seu corpo, somente sei qual será a pele que a vai envolver. Quero dar-lhe uma nova voz, uma linguagem muda, que é a linguagem desta matéria, que se exprime através de intermináveis silêncios. Nenhum fragmento de malha é novamente cortado, mantenho intacta a intervenção inicial da máquina industrial. Como um arqueólogo, somente junto e ajusto as peças deste enigma, respeitando escrupulosamente os cortes do desperdício.

“Pouco importa se vos persuado ou não. A questão é esta: o que estiver para vir, chegará. E tu, que estarás presente, muito em breve, lamentando, reconhecerás em mim uma profetisa demasiado verdadeira” (Ésquilo, 2014, pp. 77, 78)

De costura em costura, a noção de escala impõe-se, como se a materialidade falasse. Tal como Cassandra, sei que não vou parar. As junções dos retalhos transformam-se num *patchwork*, que assume, pouco a pouco, uma qualidade cartográfica volumétrica. Longas linhas latitudinais, intercaladas por linhas longitudinais (fig. 1), que se transformam em coordenadas: é este o protocolo¹⁹. Junto os “mapas” de malha entre eles, sobre um busto: um corpo disforme revela-se, como se de um fantasma se tratasse, o qual escapa das fissuras do passado para assombrar o presente (Derrida, 1993). *Espectros* do passado, presente e futuro coabitam, assombram e iluminam

¹⁷ Malha construída com o ponto jersey, apresentando laçadas verticais no seu direito e argolas (*ringring*) largas no seu avesso.

¹⁸ Popularmente conhecido como “teste do borrão de tinta”. Técnica de avaliação psicológica pictórica, comumente denominada de teste projetivo, ou mais recentemente de método de autoexpressão.

¹⁹ Conjunto de decisões e regras definidas pelo autor para a confecção das matérias-primas.

todos os caminhos possíveis por tomar, tornando-os em miragens e labirintos sinuosos de possibilidades.



Figura um. Fase inicial de invocação Cassandrica. Fonte própria.

Com uma organicidade fulgurante, através da fisicalidade dos pontos e da malha, as minhas ações alcançaram projeções volumétricas, evocando um corpo e uma presença, tanto no espaço, como no tempo. As linhas foram-se contornando a pouco e pouco, confundiram-se e acumularam-se: o direito funde-se com o avesso. A composição dá lugar a uma conversa íntima com os materiais, que assumem o lugar

de um vazio inquietante. Um vazio que diz tudo, sem falar: um silêncio que é, ao mesmo tempo, um grito. O silêncio é geralmente associado à ausência de som; no entanto, John Cage conclui que, na sua forma pura, tal afirmação não pode realmente existir. O verdadeiro silêncio não existe. Existe sempre um som, um eco ou algo a ressoar (Cage, 1973). Ou o grito mudo de uma “Cassandra”.

O enorme peso da malha branca acumulada pouco a pouco, configurou à volumetria do figurino um novo atributo, a qualidade petrificada de uma estátua de pedra mármore. Uma quase reminiscência do Cristo Velato²⁰ (Fig.2), como um corpo petrificado *in-vivo*.



Figura Dois. Cristo Velato (Giuseppe Sanmartino, 1753) Museu Capella, Sansevero.

Fonte própria.

²⁰ Escultura em mármore de 1753, feita por Giuseppe Sanmartino e conservada na Capela de Sansevero em Nápoles.

Progressivamente, a minha Cassandra toma proporções infinitas – como se fossem blocos de pedras num jogo de Tetris. Posso, para sempre, alongar as suas extremidades. Esta voz, este caminho, ajudou-me a traduzir e a reforçar a minha dimensão íntima, na procura formal do alerta. De seguida, acompanhado por este protocolo, apliquei a mesma metodologia de confeção ao resto dos materiais: ao denim, aos fragmentos de plástico (Fig.3) e ao monte de peças de indefinidos de vestuário.



Figura Três. Fragmentos de matéria plástica após aplicação do protocolo. Fonte própria.

Considerações Intermédias

“Viver é fazer viver o absurdo. Fazer viver é antes de tudo olhá-lo.

(Camus, 2007, pp. 70,71)

Sísifo, atravessa o meu pensamento; é certamente a figura que melhor representa o trabalho inútil. Numa abordagem contemporânea e “*lipovetskyana*”, ele torna-se o corpo capitalista exemplar: um “*Homo aestheticus*” (Lipovetsky, Serroy, 2013, p.21). Ele está preso num mecanismo mágico da sedução do consumo, onde executa o seu próprio castigo: condenado, por toda a eternidade, a empurrar uma grande pedra com suas mãos até o cimo de uma montanha. A pedra rolaria novamente da montanha abaixo até o ponto de partida, por meio de uma força terrível, a da gravidade, invalidando por completo o esgotante esforço do próprio ato. Sísifo tornar-se-ia refém de um loop eterno, obrigado a repetir infinitamente a mesma ação, inevitavelmente com a mesma consequência. Esta individualização hipertrofiada seria o oposto da ideia de autodeterminação e de emancipação da ação humana. O desafio ecológico estará definitivamente interligado nas práticas artísticas modernas, atuais e futuras. Por esse motivo, a noção de um “trabalho de Sísifo” torna-se para mim ~~uma~~ uma alegoria ideal para denotar as futuras tarefas que vão envolver esforços longos, repetitivos e utópicos, inevitavelmente predestinados ao fracasso. Um infinito ciclo de esforços absurdos que, além de nunca levarem a nada útil, proveitoso ou realmente eco-sustentável no imediato, também são totalmente desprovidos de quaisquer opções de desistência ou recusa em não os fazer. Coloco então a seguinte questão: se devo estar de acordo com o meu impulso de criar, num ato absurdo que também acrescenta poluição, e sem nada resolver realmente, na finalidade de enviar uma mensagem de alerta sobre a eco responsabilidade coletiva?

Segundo Camus, este olhar para o absurdo da existência humana, alimenta a ideia da revolução permanente. Nas obras absurdas podemos encontrar reflexos da condição

humana. Trabalhar e criar, para nada. Uma zona onde três conclusões poderiam encontrar-se, sobrepor-se e contradizer-se: a revolta, a liberdade e a paixão. O artista absurdo e a criação absurda nutririam tensões entre o saber viver e o saber fazer. Em atos absurdos encontrar-se-iam então os reflexos da condição humana: ou seja, as consequências de trabalhar e criar, para nada! O confronto individual perante a completa consciência da futilidade de um ato, e ter, no entanto, o impulso de o concretizar.

CAPÍTULO III

Trabalho invisível – Transbordo de ficção possível

No percurso do projeto, identifiquei mais um problema face ao desafio ecológico: a falta de implementação de educação ambiental. A questão educacional necessita de novas ferramentas adaptadas ao séc. XXI, com uma abordagem crítica que possa colocar em questão os efeitos colaterais futuros de uma permissibilidade atual em futuros cidadãos. Uma visão também partilhada pela Fundação do cineasta George Lucas na plataforma digital *edutopia*:

“Our vision is of a new world of learning based on the compelling truth that improving education is the key to the survival of the human race. It's a world of creativity, inspiration, and ambition informed by evidence and experience. It's a world where students become lifelong learners and develop 21st-century skills. It's a world where innovation is the rule, not the exception. It's a world where schools provide rigorous project-based learning, social and emotional learning, and access to new technology. It's a world where students and parents, teachers and administrators, policy makers and the people they serve are all empowered with a shared vision to change education for the better. We call this place Edutopia, and we provide not just the vision for this new world of learning but the information and community connections to make it a reality”. (George Lucas Educational Foundation, 2022).

Enquanto docente, senti a necessidade de partilhar o meu interesse de pesquisa num workshop, neste caso específico através de um KA1 – Mobilidade de Aprendizagem de Indivíduos, um programa Erasmus+. O projeto intitulado “Experts invités”, permite que as escolas convidem profissionais que venham dar master classes e partilhar os seus conhecimentos e know-how com os alunos: uma oportunidade para trocar conhecimentos e atualizar conteúdos de formação. É um momento de convívio carregado de humanidade, motivação, paixão e criatividade, entre especialistas e alunos. A minha ação aconteceu no *Centre d'enseignement scolaire S2J*, em Lièges na Bélgica. Uma escola de cariz profissional, na qual intervimos nos cursos de design de moda e de confeção. Segundo a planificação da semana:

Organização da semana “Experts-invités” 8h15 -16h20	Turma(s)	Conteúdos abordados
Segunda-feira 25 de abril	5/6TH	<ul style="list-style-type: none"> - Apresentação do percurso profissional - Contexto do programa Erasmus + - A arte versus o Design - A arte clássica e a arte contemporânea - O design de moda e o design de figurinos - Linha do tempo do séc.XX (contexto social e cultural em paralelo à moda)
Terça-feira 26 de abril	5/6TH	<ul style="list-style-type: none"> - Continuação da linha do tempo do séc.XX (contexto social e cultural em paralelo à moda) - Contextualização dos efeitos globais da <i>Fast Fashion</i> - Apresentação do projeto de Cassandra (no âmbito do mestrado) - Início do workshop de reconstrução de objetos/figurinos através de peças de vestuário descartadas
Quarta-feira 27 de abril	3/4 PCF 3/4 TH	<ul style="list-style-type: none"> - Apresentação do percurso profissional - Contexto do programa Erasmus + - Contexto do design de moda - Moda comercial, moda contemporânea e a pirâmide de consumo dos produtos de luxo - A alta-costura, a arte e o artesanato - O corpo social na nossa sociedade
Quinta-feira 28 de abril	6TH	<ul style="list-style-type: none"> - Continuação de workshop de reconstrução de objetos/figurinos através de peças de vestuário descartadas

Sexta-feira 29 de abril	6TH	- Continuação de workshop de reconstrução de objetos/figurinos através de peças de vestuário descartadas
-------------------------	-----	--

o trabalho culminou com o desenvolvimento, pelos alunos da 6TH, de peças de indumentária, a partir de uma proposta de *upcycling* no contexto do “dilema de Cassandra”. Inicialmente, os alunos foram apresentados ao mito da Cassandra (que todos desconheciam), através de uma série de vídeos. De seguida foi discutido, em debate alargado, o respetivo paralelismo e enquadramento da fábula no contexto da atualidade. Sem demora, o seguinte protocolo foi proposto, para aplicar a um acumulado de artigos de vestuário: a desconstrução de todas as peças descartadas, seguindo o formato original de cada molde (Fig.4)



Figura quatro. Processo de desconstrução das peças de vestuário pelos alunos. Fonte própria.

Para depois reconstruí-las, misturando-as e agrupando-as novamente de forma inesperada, com o intuito de apagar parte da ação mecânica da industrialização e reconfigurar uma ação humana nas peças. Esta nova abordagem tinha também como regra maximizar o reaproveitamento da matéria-prima, sem cortar nada nos moldes existentes. O processo transpôs-se pela procura da forma sobre um busto, deixando cada encaixe e cada matéria “falar por si”. Este método, inicialmente, causou desconforto em alguns dos alunos, habituados sempre a idealizar ou desenhar uma forma antes da confecção. Após alguma orientação, os alunos começaram a ter prazer na descoberta e na exploração têxtil, aproveitando as características de cada material, tanto nas suas volumetrias inesperadas como através das diferentes gramagens dos tecidos ou das malhas.

Considerações Intermédias

O impacto do projeto sobre os alunos foi muito expressivo positivamente. A consciencialização para as fórmulas de sedução das marcas de moda (marketing) versus consumo excessivo modificou o olhar dos alunos perante a *fast fashion* e os seus próprios hábitos de consumo. A tarefa de reconstrução das matérias permitiu-lhes um maior entendimento sobre a longevidade de uma peça de vestuário e do impacto do método de industrialização das mesmas no ambiente. Vários alunos, depois de entenderem as várias possibilidades de empregos e profissões, anunciaram que continuariam os seus estudos superiores para poderem continuar na indústria da moda, acompanhados de uma maior bagagem e entendimento das mudanças necessárias a implementar ao longo termo.

CAPÍTULO IV

Cancelamento do futuro – Os fantasmas

Já não estou certo de que o futuro utópico, que nos foi prometido, se vá concretizar. Estamos presos no presente e, portanto, resta-nos a reminiscência, não apenas acerca do passado, mas sobre o próprio presente, numa espécie de ciclo vicioso que pode ser lido como um lento cancelamento do futuro (Fisher, 2014). Observo que esta consciencialização do impasse do contexto em que estamos a viver se tenha alastrado, de forma colateral, no universo artístico. Como a artista engajada Agnes Denes, que nos finais dos anos sessenta interveio no espaço urbano de *Sullivan County*, Nova Iorque, numa proposta intitulada de “eco-lógica” ou ecofilosofia²¹. A artista criou uma obra simbólica, intitulada “*Rice/Tree/Burial*” – na qual o arroz simbolizava a vida e o crescimento na natureza, enquanto acorrentava árvores umas às outras para representar as interferências humana ao processo natural. Por fim enterrava um haiku, poema simbolizando o conceito do poder do intelecto humano que, infelizmente, não muito podia fazer, tendo em conta que estava enterrado no subsolo.

Como disse Agostinho da Silva “O mundo acaba sempre por fazer o que sonharam os poetas”. Esta afirmação utópica dilata e possibilita uma zona onde ficções fantasmagóricas (possessões Cassândricas) podem encontrar-se, sobrepor-se e contradizer-se. Não numa transgressão ou numa batalha entre forças opostas onde algo irá suplantar um outro, mas um espaço de conflito entre passado e futuro. Um lugar possível enquanto campo de potencialidade, uma área de [re]negociação, não pela imposição, mas pela coexistência, ainda que conturbada. Num encontro de diferentes ficções utópicas baseadas em factos científicos e cujo resultado apocalíptico, através do alerta e da sensibilização, possa ainda ser imprevisível.

Poderei assumir, perante o “dilema de Cassandra”, que desaprendemos na criação do futuro, parecendo por vezes que não somos mais capazes de imaginar ou antecipar

²¹ Neologismo formado pela junção das palavras ecologia e filosofia. Conceito que aproxima atitudes ecológicas com o pensamento abstrato humano.

algo além do nosso mundo presente. O futuro foi cancelado, e a classificação de “hantologie²²” (Fisher,2009/Derrida, 1973) dessa constatação é que, ironicamente, para tentarmos reviver e recapturar as esperanças, cada vez mais raras, no futuro, retornamos constantemente ao passado, na tentativa de redescobrir como o futuro era imaginado antes. Estas abordagens artísticas “Cassândricas”, começam a surgir a partir de um ato disruptivo no nosso estado letárgico de nostalgia, que questionam a temporalidade do presente e da nossa própria história (Benjamin, 2006).

Resultando numa esfera da arte hipermercantilizada, na qual o objetivo principal é obter lucro. No entanto, não podemos afirmar que se trate, exclusivamente, de um paradigma meramente capitalista, mas sim, também, na aceitação do facto de os artistas sobreviverem graças a vendas. Os resultados são propostas artísticas recicladas, sobreposições, abordagens e revisitações de obras existentes. O processo criativo, que por si só pressupõe um compasso de tempo, não é rentável.

Esta mecanização da reciclagem é também aplicável em várias facetas da nossa sociedade moderna, desde a indústria do cinema aos jogos de vídeo, ou até mesmo na decoração de interiores. A consequência deste loop propõe que, conceptualmente, o futuro esteja morto.

Contornando esta afirmação, enquanto figurinista, estou consciente, também, da dificuldade da incorporação do ato de “artista engajado”. Como designer, existe uma série de razões que preconizam a minha metodologia projetual, desde a criativa e funcional, passando obviamente pela orçamental. Tenho sempre que responder com o melhor material possível perante uma proposta que me foi sugerida, para ser legível tanto para o encenador, como para todos. Por isso poderá, eventualmente, não existir um real futuro tangível, repleto de criatividade, mas sim um plano criativo, intercalado de reciclagem.

É justamente nestes ecos reciclados que surge a minha fascinação pelo universo da *hantologie*. Em *Spectres of Marx*, publicado em 1994, logo após a queda do muro de Berlim, Derrida teoriza que dentro de algumas narrativas, filosofias e ideias

²² Neologismo introduzido pela primeira vez por Jacques Derrida. Combinação das palavras "assombrar" e "ontologia" em francês.

possam sempre existir fissuras, nas quais podemos identificar construções de raciocínios passados. Na terminologia *derridiana*, estes fantasmas que escapam das fissuras assombrariam o presente. O neologismo do termo *hantologie* é um exemplo da atenção cuidadosa dada por Derrida à linguagem.

"Enter the ghost" (Shakespeare, 1603)²³

É uma combinação das palavras "assombrar" e "ontologia" (do francês *hante* e *ontologie*). A ontologia é o campo filosófico que teve origem na Grécia antiga, pertencente à existência bruta, do como nós existimos, do ser enquanto ser, das suas categorias, princípios e da essência acerca das coisas as quais, na realidade, existem. Na língua francesa o "H" em "hante" é mudo; tanto *hantologie* como *ontologie* são pronunciadas da mesma forma. A palavra em si funciona como parte de uma "desconstrução", do binário entre a fala e a escrita. A palavra só atinge a sua magnitude quando está escrita e ao mesmo tempo é aí que reside a sua essência "*hanteológica – neologismo meu*", por se diferenciar da ontologia por uma letra que é real, porém muda e silenciosa. Real, mas ausente. A *hantologie* joga com essa possível materialização incorpórea como se fosse algo que existisse e transcendesse o tempo, movendo-se do passado para o presente. Derrida chega a afirmar que o próprio presente não existe, sendo somente uma construção efémera do passado em confronto com o futuro, e que de imediato se desvanece num fantasma. Na verdade, em *Spectres de Marx*, Derrida menciona a *hantologie* apenas algumas vezes. De acordo com Derrida, o marxismo tende a " assombrar a sociedade ocidental desde o além-túmulo " (Albiez, 2017, p. 347), declarando o fim oficial do marxismo tangível. Mas, embora o marxismo possa não constituir a mesma referência social de antes, Derrida argumenta que só é mais forte por causa disso. Situa-se no fundamento de que a construção de um presente futuro apenas existe em co-relação com o passado.

"Exit the ghost" (Skakespeare, 1603)²⁴

²³ Didascália em *Hamlet*, de Shakespeare (Ato I, Cena I)

²⁴ Didascália em *Hamlet*, de Shakespeare (Ato I, Cena I)

Derrida usava a palavra *hantelogie* também para se referir à forma como nós nunca encontramos ou experienciamos as “coisas” como se fossemos realmente presentes, “estando ali”. Nas nossas experiências, o presente está sempre misturado com o passado e o futuro. O que torna o presente ausente. Só podemos criar um sentido de um momento no presente ao compará-lo o com o passado e antecipando-o no futuro. Um exemplo simples seria o ato de ouvir uma melodia. Em qualquer determinado momento, estamos a ouvir apenas uma das notas, só essa nota está de facto no presente. Por si só, essa nota não apresenta qualidades melódicas, e a única forma de a melodia fazer sentido enquanto tal é, constantemente, misturar a nota presente com as notas que já não ouvimos, bem como com as notas que antecipamos. A melodia nunca está totalmente no presente, somente surge no presente efémero de uma interação do passado com o futuro. Todas as nossas experiências residem nesta construção. Só temos a capacidade de dar sentido ao futuro através do passado, e de dar sentido ao passado antecipando o futuro. São ambos os polos de uma dualidade que nunca estão plenamente presentes e, conseqüentemente, as nossas experiências são “assombradas”. Assombradas por aquilo que já não existe e por aquilo que ainda há-de existir num futuro mais ou menos próximo. As nossas experiências fantasmagóricas são ausentes, no entanto reais. O termo “hantelogie”, no entanto, chegou a ser popularizado, de forma mais comercial, por Mark Fisher, através das suas teorias sobre a cultura. Fisher refere-se a uma *hantelogie* cultural, pela forma na qual somos assombrados pelos média, pela arte e pelo entretenimento, mencionando o modo em que paradoxalmente tentamos reviver as nossas antecipações de um futuro, através de uma revisitação constante do passado.

“Re-enter the ghost” (Shakespeare, 1603)²⁵

No filme de 1983 “*Ghost Dance*” de Ken McMullen, Derrida, ator dele próprio, declara que “o futuro pertence aos fantasmas”. Essa frase tem vindo a tornar-se território essencial na minha pesquisa. Derrida toca em algo que realmente está à nossa frente,

²⁵ Didascália em *Hamlet*, de Shakespeare (Ato 1, Cena 1)

na nossa noção do futuro impossível e na questão de uma economia baseada na libido. Estarmos presos no século XXI numa dimensão - como diria Fisher - de "um futuro cancelado", e de reviver o século XX através de ecrãs de alta-definição. Como que por via de uma estética sobre como seria o futuro, imaginada por pessoas que na realidade viveram na metade do século XX.

"Re-Exit the ghost" (Shakespeare, 1603)²⁶

A nossa condição cultural é como uma amnésia anterógrada coletiva, numa incapacidade de criar novas formas culturais, que nos condena a orientar-nos sempre através do mesmo passado, várias e várias vezes. Como posso eu, afinal, não permitir que o futuro pertença aos fantasmas?

²⁶ Didascália em *Hamlet*, de Shakespeare (Ato 1, Cena 1)

Consideração transversal

Numa transposição contemporânea, as narrativas gregas com figuras míticas podem servir-nos de parábola para a sustentabilidade, por nos ensinarem sobre a fragilidade e a vulnerabilidade do ser humano. As narrativas alojam-se no pensamento e elucidam-no. Mostra-se, enfim, todas elas, a força da narrativa de Cassandra e de Sísifo.

Apresenta-se, deste modo, uma articulação possível para afastar *espectros* – um paralelismo entre três vetores. Em primeira instância, Cassandra – enquanto profetiza – apenas adverte e acautela do pior a chegar, no horizonte. Em segunda, Sísifo – enquanto massa em movimento – apenas excuta e repete infinitamente a mesma ação. Por fim, Beuys, que não só adverte, mas pensa e excuta. Este último, garante um conjunto de referentes que o tornam um criador – tal como Prometeu²⁷ – que criou o primeiro ser humano. Incorpora-se em Beuys um gesto catalisador e primordial que por si carrega toda a possibilidade utópica da emancipação e autodeterminação do ser humano neste planeta: a ação. Partindo da matriz ficcional que a mitologia grega nos oferece, podemos conjurar que poderá ser através do impulso criativo da ação do fazer, acompanhado pelo pensamento crítico, que poderemos, eventualmente, encaminhar em direção ao progresso com a utópica esperança de um futuro melhor.

²⁷ Segundo a mitologia grega, titã encarregado por Zeus pela criação do primeiro ser humano, e responsável por roubar o fogo dos deuses e oferecê-lo aos mortais.

CAPÍTULO V

Sintomia

Todos os passos neste projeto foram atravessados através da metodologia projetual de um designer de figurino. Acompanhado pelo texto dramático (na história da Cassandra) tratei da reconstrução da matéria-prima enquanto instrumento de alerta – o ato eco sustentável, implementou-se enquanto dramaturgia para a encenação.

A matéria têxtil, mesmo enquanto vestígio de um processo industrializado, pronunciou-se e movimentou-se com a ideia de “vestir” um possível corpo humano. Isto numa encenação, que poderia ter ou não um intérprete, mas que já tinha a sua personagem. A qual, segundo Pavis:

“no início (a personagem), era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático, no teatro grego. É através o uso de *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem passa a ser uma ilusão de pessoa humana” (Pavis, 2003, p. 285).

Assumo, temporariamente, o papel de encenador numa ação impossível, crio figurinos para um corpo inexistente. No entanto, um figurino por si só, não constitui uma encenação. Tenho uma leitura dramatúrgica para o texto, que transformo em texto dramático, cingindo-me à personagem principal. Acompanhado, então, por um texto não dramático, mas por todas as razões que operem esse texto em termos de sentidos – criei até certo ponto um figurino que traduz essa dramaturgia. O que não é um corpo humano. Um intérprete, que possa através da fisicalidade do figurino, invocar, construir e efetivar “(n)um género de raro equilíbrio que permite auxiliar a leitura do ato teatral” (Barthes, 1995).

Segundo Brook, eu poderia “chegar a um espaço vazio qualquer e fazer dele um espaço de cena” com um passante que atravessaria esse “espaço vazio enquanto” outro observaria e nada mais seria “necessário para que ocorra uma ação teatral” (Brook, 1968, p. 9)”. Uma deriva, uma procura da teatralidade, então impõe-se. Projeto e planifico a vontade de uma instalação artística, um espaço de representação, de ficção, num percurso temporal, para poder colocar um observador no lugar do ator,

que na minha *mise-en-scène* não existe. Segundo Féral, a teatralidade também está no olhar de quem vê, no olhar de quem legitima uma intenção de teatralidade ou então que consiga projetar a teatralidade sobre algo a ser observado (Féral, 2004). Planeio fornecer através de uma estrutura planejada, mensagens visuais, que possam permitir leituras de prazer estético, emocional e imagético. Neste sentido, a teatralidade é igualmente um fenômeno de recepção e não somente no próprio objeto artístico em questão – a sua leitura “desconstrói, descodifica e constrói um objeto que o sujeito observa” (Féral, 2003, p. 16)

A necessidade de convocar um espectro de “ilusão humana” (Pavis, 2003, p. 285), de Cassandra, para a instalação, traduziu-se também numa filmagem. Um momento contido num loop com contornos teatrais, o vídeo opera como uma deriva pessoal, um *guilty pleasure*. Um eco longínquo de um “futuro passado”, sonhos que são mensagens das profundezas:

Pardot Kynes – primeiro planetólogo de *Arrakis*²⁸

“Além do ponto crítico dentro de um espaço finito, a liberdade diminui à medida que os números aumentam. Isso é tão verdadeiro para os seres humanos no espaço finito de um ecossistema planetário quanto para moléculas de gás num frasco selado. A questão humana não é quantos poderão sobreviver dentro de um sistema, mas que tipo de existência é possível para aqueles que sobrevivem” (Herbert, 1965, p. 536)

O livro *Dune*, de Frank Herbert, ao contrário da maioria da ficção científica da altura, não se foca tanto sobre tecnologia, mas sim sobre ecologia do planeta ficcional *Arrakis*. O texto é repleto de alegorias, que traçam paralelos com as questões ambientais do mundo real. Uma abordagem crítica da ciência ambiental, transportada para um cenário de um deserto imponente e esmagador nos confins da galáxia. É nessa história, intimamente preocupada em explorar as dinâmicas e interações entre os organismos e o ambiente, que encontro lugar para a minha Cassandra.

²⁸ Planeta deserto ficcional, também conhecido como “Duna”. Romance de ficção científica do escritor americano Frank Herbert (1920-1986)

A filmagem, realizada para a instalação artística, teletransporta Cassandra, para o universo premonitório do Herbert. A personagem ganha existência com traços de personalidade, numa construção mais complexa, individualizada, caminhando na areia penosamente, num vasto deserto, infinito (fig.5). Tal como Sísifo, o seu castigo é o de continuar a viver (a caminhar) e a repetir a ação – de advertir. Ela (pre)viu tudo, mas ninguém quis saber.



Figura cinco. Processo das filmagens. Fonte própria

Cassandra

“Porque ostento eu então este escárnio de mim própria, o bastão e as fitas proféticas à volta do pescoço? Vou destruir-vos antes da minha morte. [...] Ser objeto da mais

violenta troça por parte de amigos, afinal meus inimigos, que, unanimemente, se voltaram contra mim, em vão...” (Ésquilo, 2014, p. 80)

Projeto um espaço de intervenção metafórico-simbólico, repleto com objetos artísticos – figurinos, cartografias de matéria plástica, imagens do processo, sonoplastia e uma projeção da filmagem “premonitória”. Uma mostra pessoal do meu universo e de inquietudes, no qual possa ser possível encaminhar o outro para um estado de *voyeur* perante um futuro possível.

No entanto, questiono que elemento integrante da minha instalação intervém na teatralidade? Apoio-me em Féral, que afirma, ser no reconhecimento do processo mimético da natureza, que se determina a teatralidade. Então, poderei afirmar, que é na “escolha e na manipulação mimética que o artista prevê o reconhecimento da teatralidade, e sua função é a de preparar um ambiente, uma situação para que a teatralidade seja construída, junto com o público” (Luz, 2013). Neste sentido segue a transfiguração e a sublimação dos figurinos em metafigurinos – “objeto artístico cuja fisicalidade é eminentemente têxtil e que, assumindo uma projeção volumétrica, mantém as características de vestuário real, evocando a forma do corpo, enquanto se afirma como presença e linguagem estética, no espaço e no tempo” (Bronze, 2015, p. 30). Esta abordagem metalinguística, permite ao figurino, não ser apenas forma e transformar-se em substância. A sua presença permite emanar, plasticamente, através da imaginação, e não meramente da “ilustração”, a capacidade de integrar uma “mensagem palavra” – um mito. O mito de Cassandra.

Esta proposta consubstancia, assim, é uma encenação impossível. Não sendo encenador, faço parte de todo um processo na construção teatral. Quero continuar a fazer parte dele. Porque afinal, o que figurinista tem a dizer, vale o mesmo que todos elementos na construção do *gestus* social da produção teatral.

Considerações intrínsecas

O desenvolvimento deste projeto, permitiu consciencializar-me da real e trágica preeminência do tema da sustentabilidade na nossa atualidade. Tornando-a basilar, tanto na procura de estratégias de posicionamento crítico na produção artística, como nas possíveis ações pedagógicas sistémicas. Responsabilizando-me enquanto docente, na procura de uma maior responsabilidade ambiental dos meus alunos, ao longo do percurso escolar. Espero, que a minha pesquisa possa apresentar-se como uma inspiração, para perspetivar e produzir conhecimento. Especialmente que possa catalisar a capacidade de um pensamento crítico perante as questões da sustentabilidade. Acredito, poder incentivar a utilização do têxtil, tanto nas artes cénicas, como em outros meios profissionais, enquanto uma linguagem exploratória para trilhar novos caminhos possíveis na implementação de hábitos sustentáveis.

BIBLIOGRAFIA

- Augé, Marc (2001). *As Formas do Esquecimento*. Lisboa: Íman – Edições
- AVV (1972). *A Semiologia dos Objectos*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Barthes, Roland (2007). *Elementos da Semiologia*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, Roland (2001). *Mitologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Baudrillard, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, Walter (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Berger, John (1980). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.
- Berger, John (1969). *Art and Revolution*. New York: Random House Inc.
- Bergson, Henri (2006). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bourdieu, Pierre (1983). *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero.
- Brook, Peter (2011). *O Espaço do Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Bronze, Maria Manuela Bronze da (2015). *Dentro e fora de cena: figurinos de António Lagarto.* Revista Gama, Estudos Artísticos. ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725. Vol. 3, (6): 27-32.
- Camus, Albert (1998). *O Mito de Sísifo: Ensaio Sobre o Absurdo*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Cage, John (1973). *Silence*. Hanover, Wesleyan University Press.
- Cross, R.C; Woosle, A.D (1964) *Plato's Republic: A Philosophical Commentary*. London: The Macmillian Press LTD.
- Danto, Arthur (1996). *The transfiguration of The Commonplace*. Cambrigde-Mass: University Press.
- Da Silva, Agostinho (2009). *Citações e Pensamentos de Agostinho da Silva*. Lisboa: Casa das letras.
- Doswald, Christoph; Gross, Peter; Vinken, Barbara; Diederichsen, Diederich and Nicol, Michelle. (2007). *Double Face: The Story about Fashion and Art from Mohammed to Warhol*. Zurique: RP Ringier.
- Derrida, Jacques (1993). *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.
- Eco, Humberto (2015). *Apocalípticos e Integrados*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Ésquilo (525 aC-456 a.C.). (2014) *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Lisboa: Edições 70.
- Estey Stange, Veronica; Moutat, Audrey (2017). *Art « Socio-Écologique » et Extinction du Signifiant: Les Paradoxes du Durable*. 1re édition électronique. Editeur: CAMS/O.

- Féral, Josette (2004). *Teatro: teoria y practica, más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Foucault, Michel (2002) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Psychology Press.
- Fisher-Lichte, Erika (2004). *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Fisher, Mark (2009). *Capitalism Realism: Is There No Alternative*. Alresford: Zero Books.
- Fisher, Mark (2014). *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Alresford: Zero Books.
- Goldberg, Roselee (2007). *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Giraudoux, Jean (1936). *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Paris: Gallimard.
- Huisman, Denis (2008). *A Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Kadinsky, Wassily (2018). *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: Edições 70.
- Laver, James (1982). *Costume and Fashion: A Concise history*. London: Thomas & Hudson.
- Lipovetsky, Gilles (1989). *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Lipovetsky, Gilles (2017). *Plaire et toucher : Essai sur la société de séduction*. Paris: Gallimard.
- Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean (2015). *A Estetização do Mundo: Viver na Era do Capitalismo Artista*. São Paulo: Companhia das letras.
- Little, David (2007). *An American Story*. Atglen: Schiffer Publishing Ltd
- Mesquita, Cristiane (2004). *Moda Contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis*. São Paulo: Anhembi Morumbi.
- Luz, Ana Luiza da (2013). *A Teatralidade Para Além Dos Palcos na Avenida do Carnaval*. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 127-150, nov. 2013.
- Moles, Abraham (1972). *Théorie des Objects*. Paris: Édition Universitaires.
- Moles, Abraham (2016). *L'Art du Bonheur : Psychologie du Kitsch*. Paris: Pocket.
- Pavis, Patrice (2003). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Ubersfeld, Anne (2005). *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Wenders, Wim (1945) *A lógica Das Imagens*. Edição 2014 Lisboa: Edições 70.

WEBGRAFIA

Anónimo (2020). O impacto da produção e dos resíduos têxteis no ambiente.

[Online] Retirado de <https://www.europarl.europa.eu/>

Barthes, Roland (1955). Les maladies du costume de théâtre. Article paru dans la revue "Théâtre populaire". [On-line] Retirado de

http://www.julied.levillage.org/roland_barthes.htm

Beuys, Joseph (1982). Joseph Beuys. [On-line] Retirado de <http://www.artwiki.fr>

Galeano, Eduardo (1994). Las palabras andantes de Eduardo Galeano. Mexico: Siglo

XXI. [On-line] Retirado de <https://www.revistaprosaversoarte.com/para-que-serve-a-utopia-eduardo-galeano/>

Hoyle, Arthur (2019) The Cassandra Syndrome: Prediction, Uncertainty and Fear of (Climate) Change, Part One. [On-line] Retirado de <https://acrossthemargin.com/the-cassandra-syndrome-prediction-uncertainty-and-fear-of-climate-change-part-one/>

Lucas, George (2022). Our Vision. [online] Retirado de

<https://www.edutopia.org/about>

More, Thomas (1556). Utopia. London. Edward Arber [On-line] Retirado de

<https://books.google.pt/>

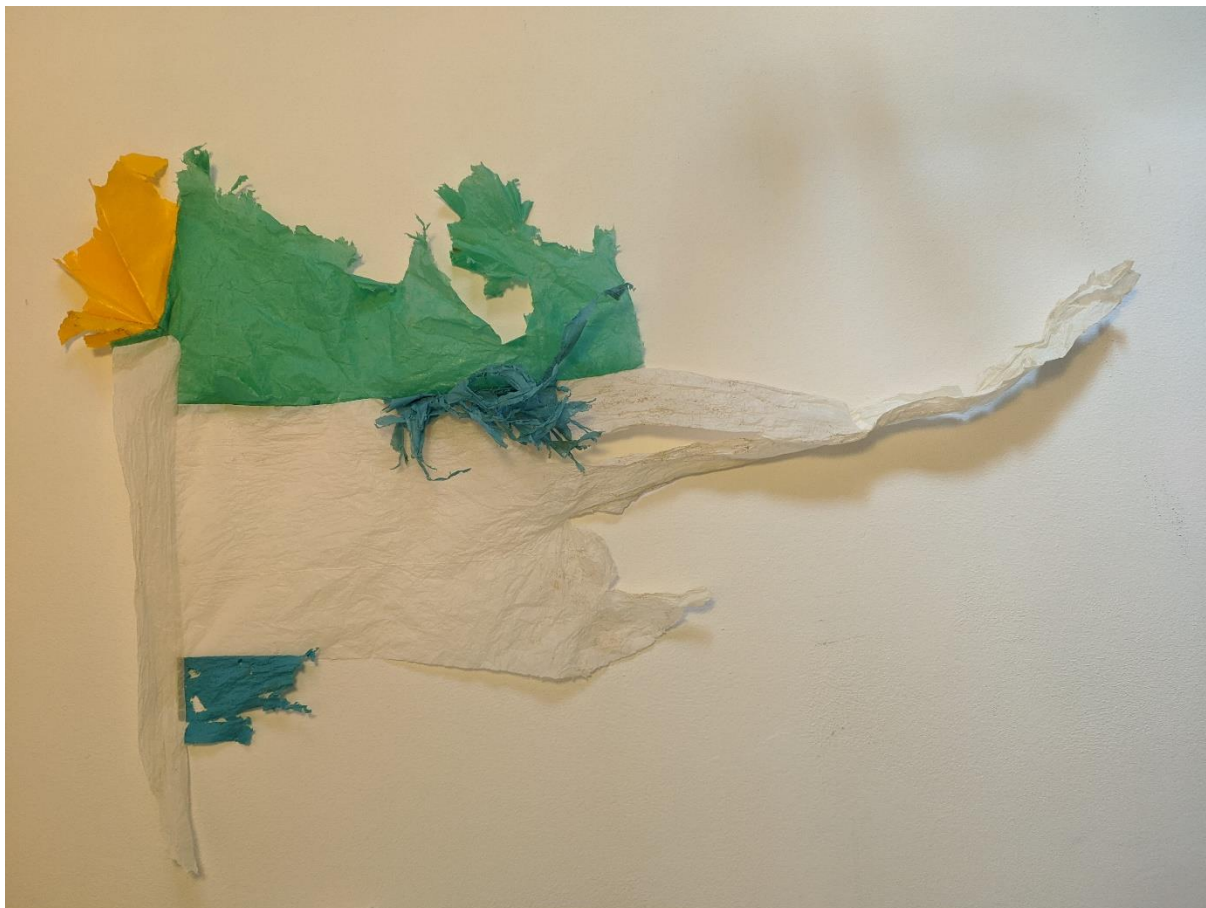
ANEXOS

Algumas imagens do processo















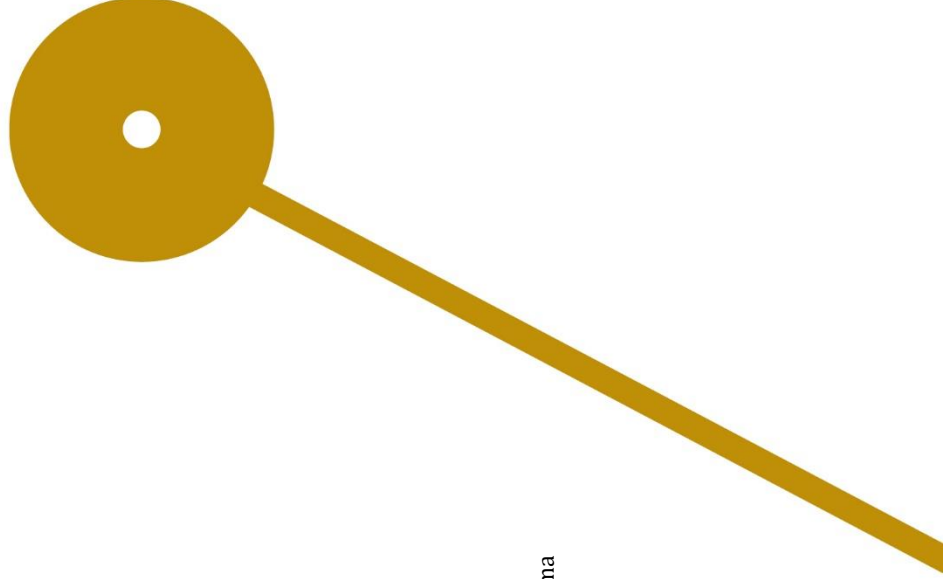


—
**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO

M

—
**MESTRADO
ARTES CÉNICAS**
FIGURINO



Dilema de Cassandra: do desperdício ao figurino para uma encenação impossível

Jordann Dos Santos