



**ARTE,
ROUPA E
MEMORIA,**





Universidade Federal
de São João del-Rei

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA INTERDEPARTAMENTAL DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ARTES, URBANIDADES E SUSTENTABILIDADE**

REBECA LIMA SOARES

**A MEMÓRIA E POÉTICA DA ROUPA EM NARRATIVAS
ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS**

SÃO JOÃO DEL-REI 2023

REBECA LIMA SOARES

**A MEMÓRIA E POÉTICA DA ROUPA EM
NARRATIVAS ARTÍSTICAS
CONTEMPORÂNEAS**

Dissertação apresentada no Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade da Universidade Federal De São João del-Rei, Campus Tancredo Neves, como parte das exigências para a obtenção do título de mestre em artes, urbanidades e sustentabilidade.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Schiavoni
Coorientadora: Profa. Dra. Ana Carolina Acom

SÃO JOÃO DEL-REI 2023

**A MEMÓRIA E POÉTICA DA ROUPA EM NARRATIVAS
ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS**

Dissertação apresentada no Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade da Universidade Federal De São João del-Rei, Campus Tancredo Neves, como parte das exigências para a obtenção do título de mestre em artes, urbanidades e sustentabilidade.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Schiavoni
Coorientadora: Profa. Dra. Ana Carolina Acom

São João del-Rei, 13 dezembro de 2023

Banca examinadora:

Prof. Dr. Flávio Schiavoni– UFSJ
Profa. Dra. Ana Carolina Acom – UNIOESTE
Prof. Dr. Adilson Roberto Siqueira – UFSJ
Profa. Dra. Christina Fornaciari - UFV

AGRADECIMENTOS

ANA CAROLINA ACOM - DANIEL AZEVEDO – CAMILE LIMA SOARES – FAROFA – BEATRIZ LIMA - CARLA MARIA DE LIMA NUNES - ORSON SOARES - GRUPO DE ARTE E MODA UFRGS – ALICE (GRUPO DE PESQUISA) – CNPQ – FAPEMIG - VÓ POTIRA – LIGIA MARIA DE LIMA NUNES – ANA MÁRCIA - FLÁVIO SCHIAVONI- WESLEY FURQUIM - ALYNE REHM – ALICE PROCÓPIO XAVIER - MARIA EDUARDA BARBOSA MAGALHÃES - CAIQUE MELO – ISADORA OLIVEIRA - ANA CLARA – COLÓQUIO DE MODA – MATHEUS CORRADI

RESUMO

Esta dissertação teve por intuito analisar a memória e poética da roupa em narrativas artísticas contemporâneas. A pesquisa veio de uma urgência autobiográfica, conectada a outros dispositivos poéticos que desembocam nos artistas aqui analisados. Visito os trabalhos de Galindo, Boltanski e Falcão, pontuando três conceitos explanados nesta dissertação: A vida social das coisas de Arjun Appadurai, subjetividade de Guattari e heterotopia de Foucault. Estes três pontos foram estudados dentro da perspectiva da não-moda e ancorados na contemporaneidade. No final do texto, relacionei os autores estudados à minha prática artística. Este trabalho buscou colaborar à análise de trabalho em arte contemporânea, auxiliado também na ampliação do olhar ao campo da moda.

PALAVRAS-CHAVES: Arte Contemporânea. Memória. Moda. Subjetividade.

ABSTRACT

This dissertation aimed to analyze the memory and poetics of clothing in contemporary artistic narratives. The research came from an autobiographical urgency, connected to other poetic devices that lead to the artists analyzed here. I go into the works of Galindo, Boltanski and Falcão, highlighting three concepts explained in this dissertation: The social life of things by Arjun Appadurai, subjectivity by Guattari and heterotopia by Foucault. These three points were studied from a non-fashion perspective and anchored in contemporary times. At the end of the text, I related the authors studied to my artistic practice. This work sought to collaborate with the analysis of work in contemporary art, also helping to broaden the perspective of the field of fashion.

KEYWORDS: Contemporary Art. Memory. Fashion. Subjectivity

Lista de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1: O caminho que fiz..... | 17 |
| Figura 2: Tempos diferentes, a mesma vestimenta..... | 20 |
| Figura 3: Frame 1 Rua de Mão Dupla..... | 22 |
| Figura 4: Frame 2 Rua de Mão Dupla..... | 23 |
| Figura 5: Frame 3 Rua de Mão Dupla..... | 23 |
| Figura 6: Primeiro Flyer - Brechó de Troca..... | 27 |
| Figura 7: Brechó de Troca..... | 27 |
| Figura 8: Esquema Campo da Moda..... | 30 |
| Figura 9: Daspu – Instalação Na Bienal de São Paulo..... | 34 |
| Figura 10: Projeto New Look por Flávio de Carvalho..... | 37 |
| Figura 11: Passeata de Flávio de Carvalho exibindo o “new look” pelas ruas de São Paulo..... | 38 |
| Figura 12: Presencia 1..... | 43 |
| Figura 13: Presencia 2..... | 43 |
| Figura 14: O que você estava vestido..... | 45 |
| Figura 15: Memorial Student Center..... | 46 |
| Figura 16: Instalação Personnes 1..... | 49 |
| Figura 17: Instalação Personnes 2..... | 49 |
| Figura 18: As histórias que meu guarda roupa guarda..... | 51 |
| Figura 19: Espetáculo Calças..... | 53 |
| Figura 20: Invisible Dad, Result of War..... | 57 |
| Figura 21: Intervenção PRAIA..... | 63 |
| Figura 22: Reportagem G1..... | 64 |
| Figura 23: Frame 1 – vídeoarte..... | 66 |
| Figura 24: Frame 2 – vídeoarte..... | 67 |

Sumário

| | |
|--|----|
| Caderno de receitas de costura..... | 15 |
| 1. 2 – Porquê o vestir?..... | 18 |
| O Casaco de Marx..... | 21 |
| O Brechó de Troca..... | 24 |
| 1.3 - Conceituando moda..... | 28 |
| 1. 4 – A subjetividade do vestir..... | 30 |
| A camisola do dia, o Vestido de noiva e suas subjetividades..... | 31 |
| 1.5 – Moda e performance..... | 34 |
| CAPÍTULO 2 – O FAZER DA ARTE CONTEMPORÂNEA E O VESTIR..... | 39 |
| 2.1 – Apresentação dos artistas..... | 40 |
| 2.3 – Personnes..... | 47 |
| 2.4 – As Histórias Que Meu Guarda Roupa Guarda..... | 50 |
| CAPÍTULO 3 – FOUCAULT, GUATTARI E APPADURAI: UM DIÁLOGO SOBRE MODA, ARTE E SUBJETIVIDADE..... | 54 |
| 3.2 – A vida social das coisas e das roupas..... | 56 |
| 3.3 – Guattari: subjetividade e singularização..... | 58 |
| 3.4 – Costurando um pouco a relação dessas três peças..... | 59 |
| CAPÍTULO 4 – MOVIMENTAR E VESTIR: UM ENTRELAÇAMENTO..... | 61 |
| 4.1 – Praia: o que pode ser vestido na cidade?..... | 61 |
| Residência artística radicais livres..... | 64 |
| Fecho éclair: CONCLUSÃO..... | 68 |
| REFERÊNCIAS..... | 70 |

Recortes iniciais

XIII

As coisas não querem mais ser vistas por
pessoas razoáveis:
Elas desejam ser olhadas de azul -
Que nem uma criança que você olha de ave.

Manoel de Barros.

Se trabalhamos, dormimos e morremos vestidos é preciso falar sobre o vestir. Se quando o vestir é o protocolo e a nudez a estranheza, é preciso falar sobre o vestir. Se quando estamos com uma determinada peça de roupa e somos, por ela, reconhecidos em um tempo e espaço, é preciso falar sobre o vestir. Se a indústria da moda é hoje a segunda maior poluente do mundo (FONSECA 2022), é preciso falar sobre o vestir. Se artistas têm usado da matéria têxtil para falar sobre quem foi e sobre quem fica, é preciso falar sobre o vestir.

Para além de pensar o porquê do vestir-se e como esse acontece, interessa-me pensar sobre a subjetividade desse fazer. O uso de roupas está atrelado a rotina humana (BOSAK, 2015) e nesta pesquisa debruço-me sobre o que pode a arte na prática do vestir no tocante a memória da roupa e em quais locais da contemporaneidade à visita a memória da roupa pode levar-nos enquanto sociedade.

Defendo que quando diferentes artistas se propõem a ter a roupa como material principal de uma obra, ali está implícito uma memória (PINTO 2021), mas o que pode a memória da roupa? O presente texto considera a subjetividade do vestir em narrativas individuais representadas aqui, primeiramente, por minha autobiografia, seguida da pesquisa e das experiências do Brechó de Troca (SOARES, 2016) e finalizando com uma visita ao livro “O casaco de Marx” de Peter Stallybrass (1998).

Na primeira parte deste capítulo, trago minha própria relação com as roupas e debruço-me nas memórias que essas incitam. Começar por aqui faz sentido, é de onde parto e de onde entendo minha relação com a matéria têxtil e como essas narrativas fazem parte da minha história. O uso cíclico da roupa, opcional e não opcional, nos hábitos da minha família é com certeza um importante disparador dessa pesquisa.

Sigo o percurso deste texto, costurando características da moda e da performance e como elas se relacionam. Organizo um breve apanhado histórico da

performance art, elencando suas semelhanças com o Ser da Moda e como essas duas podem trilhar um caminho comum dentro das linguagens artísticas.

O Brechó de Troca (BT), abordado no segundo momento, atesta os afetos e memórias que relato na seção 1 do capítulo primeiro. Explicito como o BT funciona e como essa estrutura tão singular de trocas, invoca outras formas de consumo de roupas e da relação com essas. Os encontros do brechó, organizados pela psicóloga Helena Soares, são lugares de partilha das peças e das histórias que as constituem.

Ainda no capítulo primeiro discorro sobre os escritos de Stallybrass em “O Casaco de Marx”. Visito as seções do livro onde o autor pontua duas situações em que a roupa assume o papel de presença. O primeiro momento trata-se de um relato pessoal do autor e da relação dele com a jaqueta de um falecido amigo. Já a segunda parte comenta a relação de Karl Marx com o seu sobretudo durante a pesquisa para a produção de seu livro “O capital” (1867).

Também pontuo neste momento do trabalho o que aqui chamo de moda e como aplico neste texto o conceito Ser da Moda (ACOM, 2021), este tópico está empenhado em apresentar a moda em três dimensões e delimitar a ideia da não-moda como aporte para as análises dos trabalhos artísticos e situações que se seguem, já que esta pesquisa entende que o vestir na arte é também parte do campo da moda.

O estudo da subjetividade do vestir neste capítulo primeiro, vem através da exposição do texto “A camisola do Dia” (TEIXEIRA, 2004) onde, a partir de uma pesquisa minuciosa, o autor considera situações sociais deste vestível e investiga as implicações da época em diferentes facetas com o olhar centralizado na camisola do dia e o que pode essa roupa no recorte por ele delimitado.

A exposição da memória como possível conceito subjetivo da roupa chega ao lugar da presença através de trabalhos artísticos visitados neste estudo. A invocação da presença de alguém através da memória da roupa é aqui revista a partir de olhares dos artistas Regina José Galindo, Christian Boltanski e Nanan Falcão.

No segundo capítulo pude visitar, analisar e correlacionar as obras dos artistas já citados. Os três fazem uso da roupa e das possibilidades poéticas dessas vestimentas nos seus trabalhos. Aqui enfatizo e analiso as diversas interpretações que esses trabalhos podem incitar em suas exposições e como esses três artistas de diferentes

lugares do globo relacionam-se.

Explano no terceiro capítulo três autores que possibilitam enxergar a roupa enquanto memória e signo. Abro o capítulo considerando o corpo utópico de Michel Foucault (1967) e o desdobramento deste resultando na provável heterotopia possibilitada pelos vestíveis. Logo considero Appadurai (1986) com a dinâmica da vida social das coisas e o caminho que essas percorrem culturalmente e finalizo essa sessão considerando a subjetividade do vestir através de olhar de Félix Guattari (1986), esses autores costuram situações culturais, econômicas, sociais e subjetivas da roupa.

Percebemos as situações culturais, quando entendemos que cada comunidade se veste conforme a temperatura do local, levando em consideração também seus hábitos e tradições (ou a quebra dessas). A dimensão econômica, é percebida pelo acesso ou não a determinados vestíveis, como também através da indústria têxtil e seus desdobramentos. O que é da ordem do social tem diálogo indissociável com a roupa, já que o que a roupa veste são pessoas em situação de sociedade.

Por fim disserto sobre como a roupa, a memória e a narrativa provocaram um novo olhar perante os meus trabalhos artísticos e como essa percepção afetaram na poética dos mesmos, possibilitando uma nova forma de ser e estar no mundo e potencializando poéticas do campo da subjetividade artística, transladando essas para uma forma concreta de ação sustentável no meio.

Caderno de receitas de costura

Falar de metodologia em arte é um desafio que se apresenta constantemente. Como falar, principalmente de metodologia em arte contemporânea quando parece que os parâmetros dissolveram-se deixando-nos em um lugar de questionamentos ao invés de respostas? Como construir um lugar de análise no sensível da ordem daquilo que pertence a sensibilidade e não exatamente a racionalidade como nos solicita a ciência? Quem produz arte parece ter mais questionamentos do que respostas em absoluta verdade. Desse modo, me pergunto como organizar uma pesquisa em arte, como bem disse Sandra Rey.

O sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade, e o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear a obra com normas e condutas exteriores a ela. A habilidade para esse exercício dialético parece-nos o pré-requisito necessário, como uma atitude a ser conquistada pelo artista-pesquisador (REY, 2002).

Já diria Chico Science que para desorganizar é necessário antes organizar. Proponho nesta dissertação uma organização deste processo de pesquisa afim de desorganizar os parâmetros do belo, da moda e da subjetividade. Para tanto, ancorei esta sessão nas diretrizes metodológicas de Sandra Rey e Silvio Zamboni, não como verdades acadêmicas irrevogáveis, mas como uma possibilidade e um caminho de observação e análise, considerando as intempéries deste percurso. Rey afirma que há diferença entre a pesquisa em arte e a pesquisa de arte. Sendo a primeira a pesquisa daquilo que ainda está em processo, e a segunda como algo aparentemente acabado.

Considero neste texto esses dois tipos de investigação. A investigação dos trabalhos de Galindo, Boltanski e Falcão, que são obras finalizadas/acabadas. E minha video-arte que entendo ainda como algo em construção. Para tanto, usarei diferentes parâmetros conforme a autora. Rey indica três dimensões de um trabalho artístico: A dimensão abstrata, prática e a obra. É claro, que a imprevisibilidade do processo e do artista enquanto ser humano deve ser considerada, mas de modo geral, esse caminho é realizado.

O Caminho da adequação em arte não é necessariamente o mais curto e mais imediato para se atingir um objetivo, porque o processo de trabalho, principalmente na pesquisa artística, é permeado por inúmeros fatores não racionais e não controlados pelo intelecto do artista, e portanto pode

necessitar de caminhos menos diretos para que se dê a maturação necessária das soluções objetivadas pelo artista (ZAMBONI, 2001).

Com documentações dos três artistas aqui estudados, percorri essas dimensões com diversas informações trajeto feito por cada um. Vídeos, sites, biografias e bibliografias fazem parte desta procura. Friso aqui a importância de entender o artista como um pesquisador. Quem cria, cria a partir de algo que incomoda e esse incômodo é aqui materializado a partir daquilo que é investigado, conceituado e logo depois organizado em um processo artístico. Serei neste percurso, a pesquisadora que debruça-se sobre o trabalho de outros artistas e a artista que pesquisa para criar o seu próprio trabalho.

Para realizar possíveis análises nesta dissertação, mescliei apontamentos de Sandra Rey (2002) a métodos de pesquisa em arte de Silvio Zamboni (2001). Interessa-me este fazer esta partir da arte e para ela voltar. Entendo que temos empenhado estudo para que observemos nossas obras a partir da nossa própria linguagem: a arte.

Elenco nesse parágrafo as delimitações deste texto que proporcionam um direcionamento investigativo, orientando primeiro um modelo metodológico (ZAMBONI) para depois definir parâmetros analíticos:

- γλ A definição do objeto de pesquisa: Roupas e Memória em narrativas de arte contemporânea
- γλ O problema: o que a poética da roupa em ação artística, a partir da noção de não-moda, pode dizer sobre subjetividade, heterotopia e memória?
- γλ O Referencial Teórico: Appadurai, Foucault, e Guattari.
- γλ Hipóteses: A roupa enquanto dispositivo artístico age na produção de subjetividade, localizado no espaço heterotópico¹, a partir da sua vida social e por consequência de sua poética.
- γλ Método de Observação: Análise de três trabalhos artísticos e interlocução com os autores.
- γλ Processo de Trabalho: Pesquisa, conexão, investigação

Encerro este capítulo ciente de que para realizar este trabalho foi necessário um sistema metodológico para que as análises pudessem ser realizadas considerando suas diferenças, similaridades, tempo histórico, autores, contextos dos processos criativos, ambiguidades, dentre outros processos dentro da pesquisa. A imagem a seguir salienta

¹ O conceito de heterotopia será apresentado mais adiante.

meu percurso investigativo.

A partir de inquietações autobiográficas, fui levada ao que chamo de disparadores poéticos: leituras, trabalhos artísticos e situações de modo geral. Esses disparadores me levaram até três trabalhos específicos que me direcionaram a relacionar as artes da cena à moda e por sua vez, à subjetividade e à heterotopia. Finalizo (mesmo que temporariamente) este percurso localizando as três instâncias discutidas no texto à minha produção artística.



Figura 1: O caminho que fiz.

Fonte: Elaboração própria (2023).

CAPÍTULO 1 – A MEMÓRIA AFETIVA DO VESTIR

O vestir está também no lugar do afeto e para discutir as dimensões de valor das coisas e mais especificamente da roupa, convido para esse texto o autor Arjun Appadurai (1986) que traz em seu livro “A vida social das coisas” a ideia do percurso e do contexto das mercadorias. Appadurai afirma que não há valor nos objetos inerentemente mas que é necessário atentar-se ao trajeto e as outras dimensões dessas coisas que não podem ser reduzidas meramente as possibilidades econômicas desses materiais.

Para isso temos de seguir as coisas em si mesmas pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas (APPADURAI. 2008).

Consideramos então o percurso histórico e social das coisas que abre uma dimensão afetiva desses objetos, tornando-os parte da história do indivíduo. Appadurai é quem inspira Peter Stallybrass (1998) na sua obra “O Casaco de Marx” em que esse explora a subjetividade do vestir e seus campos afetivos. Os capítulos que se seguem consideram a carga afetiva dessas coisas e buscam, através dessa carga, treinar um novo olhar para o consumo e valoração desses materiais.

Os objetos que dão sentido a um lugar, e com uma carga afetiva adquirem outro status desde a ordem simbólica, se convertem em autobiografias e testemunho de lugares vívidos e de enunciação da memória, isto é, os objetos acabam por ser representações da história pessoal e veículos para voltar a ver e a percorrer o território. São a bússola e o guia de regresso para encontrar o caminho que nos leva ao que já vivemos. (RUIZ, 2003, p. 61)

Assim, entendendo o amparo teórico de Stallybrass, Ruiz e Appadurai, relato nas próximas seções como essa memória afetiva do vestir, toca os diferentes lugares dessa pesquisa. Lugares esses que perpassam a autobiografia, “O Casaco de Marx” e o Brechó de Trocas.

1. 2 – Porquê o vestir?

Gosto de começar assim: venho da dança. Venho de um percurso em ondas em todas as suas possibilidades. Entendi que era corpo logo cedo, quando descia uma

ladeira na minha cidade natal e percebi que aquele movimento de descida parecia muito como quando abaixamos o volume de uma música, ou quando ela tem um declínio tonal. Pensar sobre o vestir veio como consequência do interesse pelo corpo que é vestido e o porquê. Interesse-me nesse primeiro momento em utilizar minha autobiografia ou autoficção como um impulso poético e criativo, entendendo que nada está separado da vida, nem mesmo ou principalmente a academia.

A pluralização das formas como os discursos biográfico e autobiográfico que se apresentam atualmente nos dá notícias sobre novos pensamentos para o sujeito e outros modos encontrados socialmente para tratar questões como o corpo, o íntimo e a identidade (SOUZA 2020).

Ao longo do texto vou desembolando esse emaranhado de fios que me trouxeram até aqui. Tento desatar o primeiro nó relatando que venho de Canoas, cidade gaúcha com um frio intenso nos meses de junho, julho e agosto. Além disso venho de uma família grande de classe baixa formada e sustentada por mulheres, minha avó trazia o sustento de suas cinco filhas, um filho e quatro netas.

Um corpo gaúcho precisa de algumas camadas de roupa no inverno e o dinheiro disponível nunca deu conta de todas essas camadas de lã e meias, sendo assim, conheci o vestir cíclico desde os primeiros meses de vida. Vestia a roupa da prima anterior a mim e assim meu guarda-roupa se mantinha até que eu passasse a peça em questão para minha irmã mais nova. É importante dizer que a reutilização da roupa nunca me foi uma opção, mas a única escolha.

A foto da página seguinte ilustra esse vestir cíclico. Minha prima usa o vestido que visto na foto seguinte alguns anos depois. Nesse caso, entendo que a fotografia pode ser interpretada como uma diferença de poder de compra. Esse ciclo de doação de roupas dentro da família se repete por anos a fio. O presente que me vinha era derivado do descarte de alguém.

Quanto ao compartilhamento, as pesquisas empíricas enfatizam que existe o hábito de troca e empréstimo de aparelhos, roupas e objetos tanto entre integrantes de uma família como entre pessoas conhecidas e vizinhos. Já no que se refere à força dos relacionamentos, em um contexto de baixa renda, eles podem ser atribuídos a dois fatores. O primeiro deles tem a ver com a proximidade entre os moradores, pois as casas são construídas muito próximas umas das outras. O segundo remete à questão das alianças que se estabelecem entre as famílias e as pessoas envolvidas. Nesse contexto, as relações de vizinhança envolvem conflitos e alianças (Pinto, M. de R., Zampier, R. L., Anjos, P. D. S. dos, & Ássimos, B. M. 2021).



Figura 2: Tempos diferentes, a mesma vestimenta.

Fonte: Arquivo pessoal (1994 e 1997).

Lembro do quanto me importava com as combinações das peças que usava na infância e das brigas com minha mãe quando me fazia vestir algo que não queria. Desde muito cedo a efemeridade da moda se apresentou a mim quando percebi que o que eu vestia agora ninguém mais estava vestindo. Logo entendi que não alcançaria a velocidade produtiva da indústria têxtil, uma vez que esta produz em alta velocidade a serviço das tendências e do consumo impulsionadas pelo sistema da moda.

Durante meu fazer artístico pude apurar o olhar sobre as roupas que ficam, as roupas que passam de geração em geração carregando suas memórias, cheiros e texturas. Percebi que a roupa que fica é poesia e conta sobre quem ainda está e sobre quem já se foi. Agora, o corpo que anda, que dança, que goza e que chora é também o corpo que é vestido e está localizado em um tempo espaço e cultura.

Ter o seu próprio casaco, cobrir-se com ele, significava agarrar-se a si próprio, agarrar-se até mesmo ao próprio passado e ao próprio futuro. Mas significava também agarrar-se a um sistema de memória que em momentos de crise podia ser de novo transformado em dinheiro (STALLYBRASS, 2016).

Compreendi nesses “entres” que quem veste algo, veste uma ou várias cores,

veste um tecido, uma costura e um fazer. Uma peça não se faz sozinha, alguém realiza esse trabalho. Logo, se pessoas fazem e vestem a roupa, aí há história e poética. Pude perceber que o que me interessa são as pessoas e as histórias delas e já encontrei diferentes modos de trazer essas pessoas para minha prática. Já cheguei até histórias a partir de fotografias, de relatos, de movimento e porque não, agora, através do que essas vestem ou deixam de vestir?

Artistas contemporâneos como Christian Boltanski²² vem usando regularmente peças de roupa como dispositivo poético. Através dessas peças muitos fazedores da arte acessam narrativas, em esferas individuais e comunitárias. Interessa-me nesta investigação observar cuidadosamente esses trabalhos artísticos em suas dinâmicas técnicas e afetivas. Acredito que, ao dar sentido poético, estético e histórico à roupa é possível lidar com o descarte de outra maneira e, quem sabe, a partir desse olhar, propor uma forma mais sustentável do vestir.

O Casaco de Marx

O livro organizado pela editora Autêntica é, com certeza, uma das maiores referências para esse texto. Dividido em introdução e três capítulos, trago aqui os dois primeiros. O casaco de Marx traz, no primeiro capítulo, de forma muito acessível e afetiva a história de Stallybrass com seu amigo Allon mediada por uma jaqueta, o segundo ensaio dedica-se ao que Marx vestia enquanto produzia “O capital” e o terceiro momento do livro aborda o mistério do caminhar e dos calçados. Todas essas subdivisões estão atentas ao vestir e seus entrelaçamentos.

Revisito aqui o primeiro capítulo intitulado “A vida social das coisas: roupa, memória e dor” a fim de trazê-lo para essa conversa sobre a subjetividade do vestir. Stallybrass conta aos leitores sobre uma jaqueta deixada pelo seu falecido amigo Allon White e sobre como essa peça o fazia sentir próximo dessa pessoa agora fatalmente distante. O autor conta também que ele e a viúva de Allon conversavam sobre a única coisa que lhes parecia real: como organizar os pertences do falecido amigo.

Fui habitado por sua presença, fui invadido. Se eu vestia a jaqueta Allon me vestia. Ele estava nos vincos do cotovelo – vincos que no jargão técnico da costura são chamados de memória; estava até nas manchas da barra da jaqueta; estava no cheiro das axilas. Acima de tudo ele estava no cheiro (STALLYBRASS. 2016).

² Apresentarei este artista em breve no texto.

Segundo Stallybrass, os objetos denunciavam a atual situação de Allon. Como por exemplo o chapéu que, devido à calvície causada pelo tratamento do câncer, era agora acessório frequente. Essa situação narrada pelo autor, me fez lembrar da obra-experimento organizada em 2002 pelo artista mineiro Cao Guimarães, intitulada Rua de Mão Dupla³³, onde pessoas de contextos diferentes trocavam de casa por um período de 24h e através dos pertences de cada lugar, deveriam deduzir quem eram as pessoas que moravam ali, quais eram os seus gostos e profissões. As imagens nas páginas seguintes são frames do documentário de Cao.

Assim como Stallybrass reconhecia que o chapéu de Allon dava pistas da doença que o acometia, os participantes do trabalho de Cao também precisavam deduzir, a partir dos objetos da casa onde estavam, quais eram os donos daquele apartamento, que profissão seguiam, como eram as suas relações, o que comiam, enfim, todo o cotidiano denunciado por acessórios, adereços e objetos. Talvez Stallybrass, e Cao Guimarães concordem com Manoel de Barros quando ele diz que “as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis”.



Figura 3: Frame 1 Rua de Mão Dupla.

Fonte: Acervo Cao Guimarães (2002).

³³ Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mvWjBjCD-OM>



Figura 4: Frame 2 Rua de Mão Dupla.



Figura 5: Frame 3 Rua de Mão Dupla.

O segundo capítulo do livro fala não sobre o que o Karl Marx teorizava, mas sim sobre o que ele vestia enquanto teorizava. Stallybrass explicita a importância dessa peça durante a pesquisa para a escrita da obra “O Capital”. Marx só podia frequentar a biblioteca onde produziu o livro com uma determinada vestimenta. Não apenas pelo frio londrino como também pelo código de vestimenta daquele lugar. Ora, como alguém frequentaria uma biblioteca sem as “devidas” roupas exigidas socialmente?

O salão de leitura do Museu Britânico não deixava entrar qualquer um que simplesmente chegasse vindo da rua, e um homem sem seu sobretudo, mesmo que tivesse um passe de entrada, era simplesmente qualquer um. Sem seu sobretudo, Marx não estava, numa expressão cuja força é difícil de apreender, “vestido em condições de ser visto” (STALLYBRASS, 2016, p. 48)

Acontece que a família Marx passava por grandes problemas financeiros especialmente nessa faixa de 1850 à 1860 (Stallybrass. 2016, pág. 54) e nesse período tiveram que penhorar diversos de seus pertences e entre esses objetos estava também o casaco de Karl, que o permitia frequentar a biblioteca do Museu Britânico e conseqüentemente, realizar a pesquisa para sua escrita. Durante o período em que o casaco de Marx estava em posse da casa de penhores, Marx não podia produzir sua escrita pois não podia frequentar a biblioteca por não estar vestido de forma “adequada”.

O preservar dos objetos e a possibilidade de mantê-los vai de encontro a condição social e financeira em que se está, percebo que muitas das memórias imbuídas nos meus objetos e vestes se desfizeram ao longo da minha experiência de vulnerabilidade domiciliar/habitacional. Mudar-se repetidas vezes de casa facilitou a perda de vários dos pertences que construíram minha história. O quanto da nossa intimidade é exposta no momento em que precisamos fazer dos nossos objetos de memória, mercadoria para outros?

Destruídas a parte de um bairro onde se prendiam lembranças da infância do seu morador, algo de si some junto com as paredes ruínas, os jardins cimentados. Mas a tristeza do indivíduo não muda o curso das coisas: só o grupo pode resistir e recompor traços de sua vida passada. Só a inteligência e o trabalho de um grupo (uma sociedade de amigos e de bairro, por exemplo) podem reconquistar as coisas preciosas que se perderam, enquanto estas são reconquistáveis. Quando não há essa resistência coletivas indivíduos se dispersam e são lançados longe, as raízes partidas (BOSI, 2012, p.452).

O Brechó de Troca

Através da co-orientadora desta pesquisa, Ana Carolina Acom, pude encontrar o Brechó de Troca. Uma iniciativa da psicóloga Helena Soares que acontece em Porto Alegre – Rio Grande do Sul. Ana entendeu logo que o Brechó de Troca

contribuiria significativamente com essa pesquisa ao perceber que eu e Helena entendíamos que a roupa é também um lugar de afeto.

Helena costuma dizer que o Brechó de Troca é onde “O troca troca é uma desculpa para os encontros” (SOARES, 2016). As reuniões do brechó costumam acontecer da seguinte maneira: 10 a 12 mulheres encontram-se mensalmente na casa de uma ou de outra e podem levar de 5 a 20 peças. As mulheres levam essas roupas para trocarem entre si, porém a proposta vai um pouco além, e antes das trocas serem realizadas, contam-se histórias sobre aquelas peças evidenciando assim, sua história social.

O brechó de troca teve sua primeira reunião em 2009, como mostra o flyer de divulgação na página seguinte, na ocasião houveram seis pessoas, sendo uma delas um homem. Ao longo do tempo o BT foi configurando uma metodologia própria. Hoje no início dos encontros costuma-se ter uma palestra sobre moda e/ou consumo, depois cada pessoa apresenta-se livremente e fala sobre as peças que trouxe.

Gosto de pensar em como o brechó de troca encontra-se com a vida social das roupas relatada por Stallybrass em O Casaco de Marx. Quando Helena propõe que se apresente a história daquela roupa, a história do sujeito com aquela peça, imediatamente a troca deixa de ser apenas têxtil, passa também a ser uma troca de vivências, encontros e desencontros. Uma visita ao percurso das experiências ali embutidas naquela peça.

E foi assim que decidi como ele funcionaria, desde janeiro de 2009, com objetivo de troca-troca destas peças, mas primordialmente um espaço de convívio, em que cada peça merece uma fala, uma história, qualquer palavra que possa ir além de mostrá-la, e em um espaço de liberdade para a efetivação das trocas, onde cada pessoa tem liberdade para trocar o que quiser por quantas peças quiser, respeitando a liberdade da(s) outra(s) parte, ou seja, se houver o encontro (Soares, 2016, pág 32).

O Brechó de Troca também é tema de dissertação do mestrado de Helena Soares (2016), intitulada: “Brechó, brecha, break: produção de subjetividade pelas práticas do vestir no brechó de troca”, e defendida no Programa de Pós-graduação em Psicologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a pesquisa apresenta algumas possibilidades de subjetividade no vestir e seus entrelaçamentos.

Ao me aprofundar nesse fazer, lendo a dissertação de Helena, percebi que a partir da estrutura em que o BT acontecia, poderia, através de um processo criativo,

trazer para a “cena” a prática do Brechó de Troca. As reuniões desse escambo se configuram através de uma roda e todas as peças são dispostas em uma manta. Como se estivessem ali preparadas para serem expostas em todas as possibilidades.

É interessante pensar em como, de forma orgânica, a prática do BT já se encontrou algumas vezes com os fazeres em arte. Não apenas por considerar aqui a moda como também uma linguagem artística, mas por que uma das reuniões do escambo, já recebeu uma performance dentro da temática da subjetividade do vestir. Roupas contando histórias parece ser um interesse de muitos.

Ao ler e ouvir como a prática de troca acontecia em Porto Alegre, logo pude conectar esse fazer a uma possível cena. Trazer o BT em uma linguagem artística, pode facilitar a divulgação desses encontros, não apenas como propagação da prática, mas de poética e de visitação a tantas (im)possíveis histórias que trazem essas roupas.

Pensando em tudo que entrelaça essa pesquisa até então, minha história, meu percurso enquanto artista, o casaco de Marx e o Brechó de Troca, decidi o processo criativo aqui estabelecido através da pesquisa desta dissertação para uma residência artística, impulsionada pelo governo do estado de Minas Gerais, chamada “Radicais Livres”. O projeto em questão foi aprovado e desde então tenho investigado ações cênicas a partir de todas as referências que fundamentam meu trabalho.

Através de um acompanhamento curatorial dentro da residência, venho investigando maneiras de fazer a performance dentro da temática da roupa e da memória acontecer. Interessa-me unir todas as referências aqui citadas tendo como maior dispositivo o Brechó de Troca e todas as suas características que interessam essa pesquisa: A organização em roda, as histórias das roupas, a intimidade e segurança desses encontros.



Figura 6: Primeiro Flyer - Brechó de Troca.

Fonte: Acervo Helena Soares (2009).



Figura 7: Brechó de Troca.

Fonte: Acervo Helena Soares (2009).

Essas três situações apontadas aqui, encontram-se como um banco de referências para aquilo que contruímos nos próximos capítulos. Perceber que a memória da roupa e o vestir cíclico são interesses não só dos questionamentos da minha infância, por ter que sempre usar as roupas das primas mais velhas, mas também do Stallybrass, curioso por saber o que Marx vestia e como o acesso a essa roupa impactou intimamente no seu fazer, e da Helena que encontrou outra forma de entender a história social das coisas (APPADURAI, 1986), abrindo um caminho sustentável (socialmente, ambientalmente e economicamente), sensível e poético.

1.3 - Conceituando moda

Há muitos modos de pensar e traduzir a moda. Há quem defina a moda como um fenômeno social da aparência entendendo essa como uma organização social em que a transitoriedade é o carro chefe (ALMEIDA, 2022). Há quem entenda que a moda é a expressão perfeita do capitalismo, uma vez que nada nesse sistema é feito para durar e a efemeridade dessa parece ser uma das principais características (WALTER BENJAMIN, 1982). Há quem entenda a moda para pertencer a partir das medidas obrigatórias do gosto e quem entenda a moda como símbolo de identidade e distinção (GILLES LIPOVESTKY, 1987).

É necessário (...) repetir que os interesses da divisão de classes são apenas uma das causas da freqüente mudança da moda e que a segunda – a freqüente mudança da moda como conseqüência do modo de produção capitalista privado, que sempre precisa aumentar suas possibilidades de venda no interesse de sua margem de lucro (FUCHS, 1926 apud BENJAMIN, 2006, p. 115).

Ter uma seção neste trabalho dedicada ao conceito de moda, vem arraigado na ideia do Ser da moda, impulsionado pela tese de Ana Carolina Acom (2021). Assim como essa dissertação, Acom costura referências de maneira interdisciplinar, fabulando possibilidades sobre aquilo que se tornou necessário em seu campo de estudo. Assim como a performance visita linguagens artísticas diversas (COHEN, 2002), essa pesquisa, que é também um compor criativo, debruça-se sobre perspectivas não lineares.

Este trabalho entende que o vestir da/na arte é um saber também do Campo da Moda (ACOM, 2021). Entende-se aqui por Campo da Moda tudo aquilo que veste,

adorna ou até mesmo a falta desses vestíveis no corpo. Desse modo, apresento uma tríade desenvolvida por Ana Acom, durante sua pesquisa do doutorado. A pesquisadora considera três subcategorias dentro do conceito do Ser da moda: Sistema da moda, não-moda e anti-moda. Organizo-me aqui para pensar a roupa dentro desse campo subjetivo artístico, os símbolos e as significações desses vestíveis entendendo que faço um caminho interdisciplinar, considerando moda, arte e memória. Quando um corpo é considerado desnudo, nele está implícita a ausência de vestes. Entendo a moda também como esse estudo da roupa que falta, a roupa que não está. Essa máxima também me leva a pensar em um dos problemas dessa pesquisa: O corpo e suas significações poéticas enquanto vestido ou desnudo. A roupa alocada em espaços públicos, cumprindo outros estados que não o vestir do corpo humano mas sim o vestir das coisas, também aparece nessa dissertação na seção prática desta defesa. Se o Ser da Moda se faz de muitos modos (ACOM, 2021) considerando seu ponto de partida, a moda aqui se faz no lugar da não-moda (uma das bases da tríade organizada por Ana).

A moda é a barreira – erigida sem cessar e sempre de novo demolida – através da qual o mundo elegante procura isolar-se das regiões medianas da sociedade [...] Explicam-se assim os traços característicos da moda atual. Primeiramente eu surgimento nas camadas superiores da sociedade e sua imitação nas classes médias. A moda se move de cima para baixo, não de baixo para cima [...] Daí vem a mudança contínua da moda. Tão logo as classes médias adotem a moda recém-lançada, esta perde seu valor para as classes superiores [...] Por isso, a novidade é a condição imprescindível da moda [...] (JHERING, 1883 apud BENJAMIN, 2006, p. 113).

A ideia benjaminiana cumpre aqui o papel de alegar a transitoriedade do sistema de moda, porém Lipovetsky (1987) e outros autores⁴⁴ também embasam essa pesquisa ao entendermos a moda como uma possibilidade de individuação e nesse ponto da pesquisa entendo a individuação não apenas do material vestível, mas de tudo aquilo que permeia poeticamente esses vestíveis: o cheiro, a forma e a história. Dessa forma proponho a ponderação entre esses pontos de vista de modo que a possibilidade identitária da moda encontra-se com a preservação de uma peça em detrimento de sua história.

⁴ Georg Simmel (1911) “A Moda” e Roland Barthes () “O Sistema da Moda” (1967).

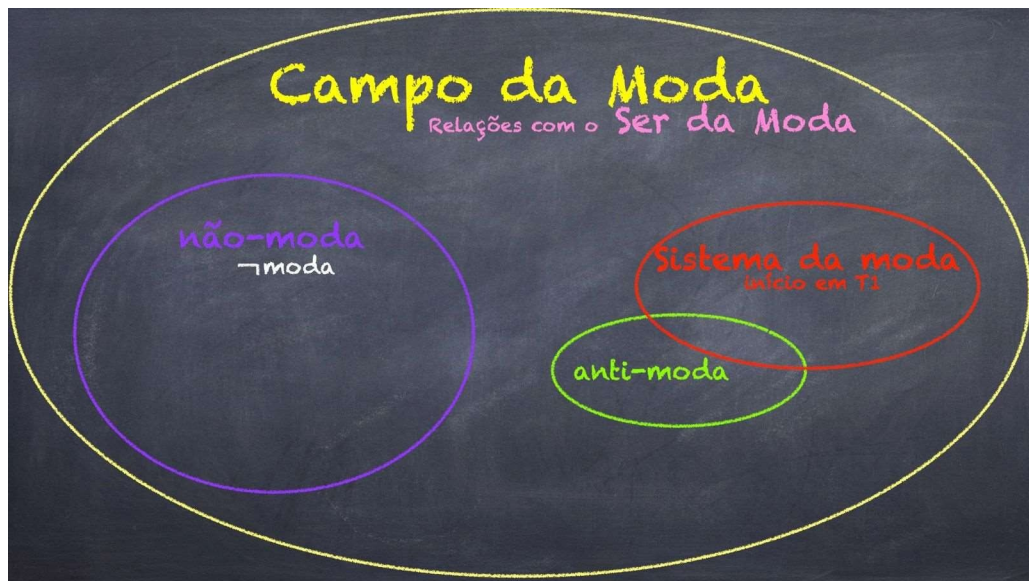


Figura 8: Esquema Campo da Moda.

Fonte: Acervo Ana Acom (2021).

1.4 – A subjetividade do vestir

Neste tópico consideraremos a subjetividade a partir de Merleau-Ponty, já que este considera o corpo enquanto principal relação de experiência com o mundo. O mesmo corpo que é nu e também vestido é o corpo que experimenta a subjetivação. Se compreendermos o corpo como mediador da relação com o mundo, entendemos o corpo enquanto ser da sua subjetividade.

Merleau-Ponty considerou, de fato, a subjetividade como um dos polos da experiência, estabelecendo o mundo como outro. Porém, eles não são isolados, mas estão articulados no corpo, pois somente a partir da percepção é possível obter algum contato consigo mesmo. Daí porque ele remete, por exemplo, a linguagem à percepção, afirmando que só podemos apreender a nós mesmos enquanto falantes apoiados neste Cogito tácito, formado na implicação entre corpo e mundo (GONÇALVES, 2011).

Com a sucessão de eventos históricos, a história da arte (europeia e estado-unidense) começa a questionar, através das linguagens artísticas, o que é arte e como fazê-la. Marcel Duchamp questiona o fazer da arte com o emblemático urinol exposto em 1917, onde este propõe a arte a partir do conceito e não do material em si, ou seja, através da relação que o expectador constrói dentro da sua produção de subjetividade.

A subjetividade apontada por Merleau-Ponty e encontrada na arte contemporânea, é possível também nos lugares da não-moda (ACOM, 2021). A tarefa no decorrer deste texto será a de aproximar o olhar a especificidade da subjetividade do vestir nos trabalhos artísticos. Ouseja, considerando e sua relação com o subjetivo, o que podem as vestes em narrativas artísticas contemporâneas?

Trazer a nudez como ausência de vestes, a anti-moda ou não-moda; como objetos pertencentes ao Campo da Moda, implica a possibilidade de abordagem de relações éticas e estéticas do corpo e do vestir. Dessa forma, posso desenvolver um pensamento de Moda a partir de performances desnudas ou sobre artefatos arqueológicos vestíveis em um museu (ACOM, 2021).

Ao longo do texto o leitor é convidado a produzir suas próprias subjetivações a partir das associações aqui realizadas. Subjetivar, nesse sentido, é exercitar a visualidade considerando suas conexões com a experiência e entender as coisas a partir das suas próprias memórias.

A camisola do dia, o Vestido de noiva e suas subjetividades

Durante o fazer dessa pesquisa, pude ir ao encontro de diversos casos envolvendo peças de roupas e suas histórias. Uma delas é o estudo feito por Sérgio Teixeira que se dedicou a investigar o contexto social e simbólico da camisola do dia, uma camisola especial utilizada pelas mulheres para o primeiro encontro íntimo, a noite de núpcias.

Teixeira visita, detalhadamente, o cenário histórico das décadas de 30, 40 e 50 com enfoque nos acordos sociais nupciais neste recorte assistidos em quinze cidades de todas as regiões do Brasil. O autor logo no início do artigo diz que este trata-se da dimensão simbólica da camisola do dia. É possível afirmar que a pesquisa de Teixeira trata a subjetividade também de forma social, tal qual como afirma Félix Guattari, autor que explanarei nos capítulos que se seguem. “A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares” (GUATTARI, 1986, pág. 33).

Quando o autor se refere a condição histórica e social das mulheres nessa época, é possível perceber o porquê da valoração da peça em questão. Podemos acompanhar, através do texto de Sérgio, que o casamento era fator essencial para a validação da mulher. Uma mulher que não se casasse até os trinta anos era, de pronto,

alguém dada a própria sorte.

Mais do que o *status* de solteiras, elas carregavam o estigma de *solteironas*. O divisor entre uma situação e outra, naturalmente impreciso, situava-se em torno dos trinta anos de idade. Prenunciando a passagem e ressaltando sua negatividade, era comum dizer que elas “já estavam passando”; “já não cozinhavam na primeira fervura”. Configurada a situação, também era comum se referirem a elas com expressões dotipo “já tinham passado” ou “tinham ficado para titia.” (TEIXEIRA, 2004, p. 298).

Diante dessas e outras informações, o casamento poderia ser considerado como o dia mais importante da vida de uma mulher. Afinal de contas, o casamento certificava de que ela era “uma boa moça para casar”. Desta forma, a dimensão simbólica dada à camisola do dia ganha grande proporção, e a partir desta podemos ter pistas da condição histórica das mulheres nas décadas estudadas.

Essa dissertação defende que as roupas contam histórias do contexto em que estão inseridas e a camisola do dia é uma dessas vestimentas que nos ajudam a denunciar a época em que estava inserida reafirmando a hipótese de que os vestíveis contextualizados retratam situações históricas sociais.

A pesquisa de Teixeira alinha-se também ao conceito de não-moda aqui estudado, pois essa camisola, tão importante para o rito nupcial, simboliza não apenas a preservação da virgindade, em sua cor branca imprimida, como também o corpo nu ali preservado e protegido por um vestível que comunicava disponibilidade sexual e honra ao mesmo tempo. “Seu uso sinalizava, idealmente, mais que a explícita predisposição, a disponibilidade da mulher para a sua primeira relação sexual, e permitia que ela mantivesse o recato próprio de mulher honrada” (Teixeira, 2004, pág 37).

Na costura dos contrastes do simbólico trago para esse tecer o trabalho intitulado Vestido de Noiva (2006) exposto pelo coletivo, formado por prostitutas DASPU, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 2019. O vestido fora costurado com lençóis de motéis de zonas de prostituição do Rio de Janeiro.

Tanto o vestido de noiva quanto a camisola do dia comunicam seus locais sociais e, cada um a seu modo, os seus papéis históricos. A camisola do dia parece funcionar como um unísono nacional da prontidão e permissão sexual da mulher, enquanto o vestido composto por lençóis de motéis provoca o contraste entre

diferentes situações sociais da mulher. Interessa- nos aqui, olhar atentamente a essas histórias que essas roupas em suas subjetividades comunicam.

Se dermos atenção ao vestido de noiva e a camisola do dia é possível supor que as duas vestimentas tratam da nudez (mesmo que essas estejam fazendo justamente o contrário, ou seja, cobrindo). O vestido de noiva produzido pelo coletivo DASPU desloca a atenção de quem o aprecia para o espaço dos motéis, da prostituição e da nudez. É algo que mesmo vestindo comunica o não vestir. Esse deslocamento subjetivo do público que aprecia uma obra de arte contemporânea e o convida-o para um entre espaço interpretativo, chamaremos de heterotopia e será revisitado no capítulo seguinte.

O corpo humano é o espaço de efetivação do Ser da Moda, pois este se constitui do artefato acoplado ao corpo. O artefato segue existindo sem a presença do corpo, mas se definirá em função de sua ausência. Do mesmo modo, o corpo sem seu prolongamento artificial se definirá como desnudo de seus apetrechos materiais. A relação de veste e corpo parece nunca se esgotar, pois seus objetos se constituem em uma relação de interdependência (ANA ACOM, 2021, p. 76).

Esses dois vestíveis aqui apresentados, sendo a camisola do dia de uso social e o Vestido de Noiva do coletivo DASPU um trabalho artístico, apresentam em sua existência expressões de memória, nudez, história, denúncia, condição social, subjetivação do sujeito dentre outras possibilidades simbólicas. No capítulo seguinte aprofundaremos nessa dimensão do símbolo dentro de narrativas artísticas contemporâneas.



Figura 9: Daspu – Instalação Na Bienal de São Paulo.

Fonte: TADEJ POGACAR (2006).

1.5 – Moda e performance

Há muito arte e moda andam juntas, inclusive uma das discussões recorrentes entre pesquisadores da arte e da moda é se podemos definir a moda enquanto uma das linguagens artísticas, porém essa discussão não cabe, neste momento, neste texto. Por ora, nessa seção, elencarei as características da *performance art* e da moda e observarei onde estas se encontram onde se distanciam.

A performance deriva das provocações das vanguardas artísticas modernistas e pós modernistas do final do século XIX e início do século XX, principalmente do dadaísmo e surrealismo. Essas escolas colocaram em questionamento o papel do artista e da arte, entenderam que o cotidiano e a arte são conectados e que não há separação entre arte e vida. Os dadaístas passaram a questionar a racionalidade, considerando o contexto deste período, através de seus trabalhos baseados no acaso e no imprevisto.

Dentro deste contexto, começam os *happenings*, que em uma tradução livre, significa acontecimentos, são essas ações cotidianas que irão mais adiante chegar no que chamamos hoje de performance ou arte performática. Essa arte devolvida ao

cotidiano que agora quebra fronteiras entre linguagens, teve destaque aqui no Brasil através de Flávio de Carvalho. Um de seus trabalhos mais conhecidos é o happening chamado New Look, ocorrido em 1956:

Em sua obra New look (1956), o artista propõe peças de roupa concebidas especificamente para o novo homem moderno dos trópicos, como uma mudança radical na arquitetura do corpo. Por meio da moda e do design, igualmente moderno, efetivo e funcional, apresenta uma saia em pregas com comprimento acima dos joelhos, blusão com mangas bufantes e gola substituindo o colarinho, sandálias de couro cru, chapéu e meia-calça arrastão. Referências femininas para o vestuário masculino (ARRUDA, 2016).

É possível notar alguns contrastes propostos por Flávio de Carvalho nesta intervenção. É importante salientar que é inerente a arte da performance, o convite ao estranhamento. É no espaço do que nos é estranho, que a performance pode questionar determinados padrões e realizar apontamentos se assim for necessário. Como contrastes provocados pela obra New look, podemos citar principalmente três pontos:

1. O fato de um homem estar vestindo uma saia;
2. Essa vestimenta sendo usada em um espaço urbano (São Paulo), destoando do contexto em que se encontra;
3. Flávio de Carvalho caminhando pacientemente por esse centro urbano, sem demonstrar nenhum tipo de constrangimento por assim estar.

A ideia inicial era formar um cortejo de homens vestindo o novo traje, mas os amigos que haviam se comprometido não apareceram no dia 18 de outubro, a data combinada. Mesmo assim, com uma grande plateia de jornalistas e curiosos, o artista percorreu algumas ruas centrais de São Paulo, com o seu traje para o homem dos trópicos: entrou em um bar e tomou um café; adentrou no cine Marrocos, local que na época permitia a entrada apenas de pessoas vestidas com terno e gravata; para no ambiente do jornal Diários Associados, na Rua Sete de Abril, sobe em uma mesa e discursa (ARRUDA, 2016).

New Look⁵, apresentado na Figura 8, e a moda estão aqui indissociáveis, já que esta dissertação entende a moda como um campo abrangente dos muitos modos de fazê-la (ACOM, 2021). Algumas características da moda vão de encontro à performance art. A partir

⁵O nome “New Look” refere-se a proposta da peça de Christian Dior, na ocasião Flávio de Carvalho fez uso irônico da nomenclatura, questionando a influência da vestimenta estrangeira no Brasil.

da obra de Flávio de Carvalho, auxiliada por autores e pelo curso⁶ *Moda em cena: Moda, Performance e Teatro*, ministrado por Bruno Almeida⁷, caracterizo e destaco a temporalidade, a performatividade, e a presença nessas duas linguagens.

A performatividade pode-se também dar-se a partir daquilo que se veste, como vimos com Flávio de Carvalho e como veremos com os artistas estudados mais à frente. Performar tem como característica assumir um determinado discurso do corpo em um tempo-espaço. Segundo Glusberg (1997) “As performances podem ser vistas como realizações semióticas por excelência”. Se entendemos a moda enquanto campo que abriga um sistema, mas que também possibilita uma forma de apresentar-se ao mundo, podemos entender que nela há performatividade.

A arte da performance desafia e viola os limites entre as áreas e gêneros, por ser uma arte híbrida que abarca diversos campos do saber. A Moda na sociedade contemporânea também se apresenta cada vez mais conectada à sociedade e às artes. Essas vias já vêm sendo traçadas ao longo do tempo. Essa fluidez, agora, passa a ser investigada e percebida como um trajeto metodológico para a construção de processos vivos, que aceitem ajustes contínuo ao longo de seu caminho (Cimadevilla, 2023, p. 41).

A temporalidade é outro fator em que performance e moda se encontram. A cronologia não é um sistema de tempo suficiente para abarcar a temporalidade em que uma performance acontece. Além da dinâmica da ação performática que por si só já exige uma sustentação temporal efêmera, Glusberg (1997) também considera uma relação com um tempo interno da experiência em performance. A performance tem o seu próprio tempo (cronológico e de experiência), e se relaciona com o contexto e com a subjetividade.

Podemos relacionar moda e performatividade, partindo do princípio da produção de personagens de si mesmo a partir dos vestíveis. Me pergunto que tipo de personas produzimos a partir daquilo que escolhemos vestir e adornar-nos. Goffman (1975) entende que a humanidade se organiza a partir daquilo que quer aparentar e usa recursos dramaturgicos para explicar tal condição.

Como assinala Michel Maffesoli (1996), as vestimentas, os cuidados com a cabelo, a maquiagem, ou seja, toda preocupação com a aparência é um elemento decisivo na composição dos diversos personagens que incarnamos todos os dias e, certamente, é uma dinâmica que atualiza constantemente um engajamento corporal numa cena que se constitui com a minha presença, mas que se estende para

⁶ Curso oferecido pelo Adelina Instituto em 4 de outubro de 2023.

⁷ Pesquisador em Filosofia, ciências humanas e Teoria de Moda pela UNIFESP (Universidade Federal de São Paulo).

além dela (PITOMBO,2012).

Poderíamos aqui, de imediato, relacionar a performatividade dos desfiles à intenção performática de um artista que pratica seu tônus corporal quando se está em estado de performance e a devida presença que se deve ter nas passarelas enquanto um desfile acontece. Porém, entendendo o conceito de moda aqui utilizado, percebemos que a moda, para além do seu sistema comercial, também está no corpo do performer vestido ou nu, performando quem se quer ou não ser, também a partir de vestíveis e adereços.



Figura 10: Projeto New Look por Flávio de Carvalho.

Fonte: Entrelinhas (1956).

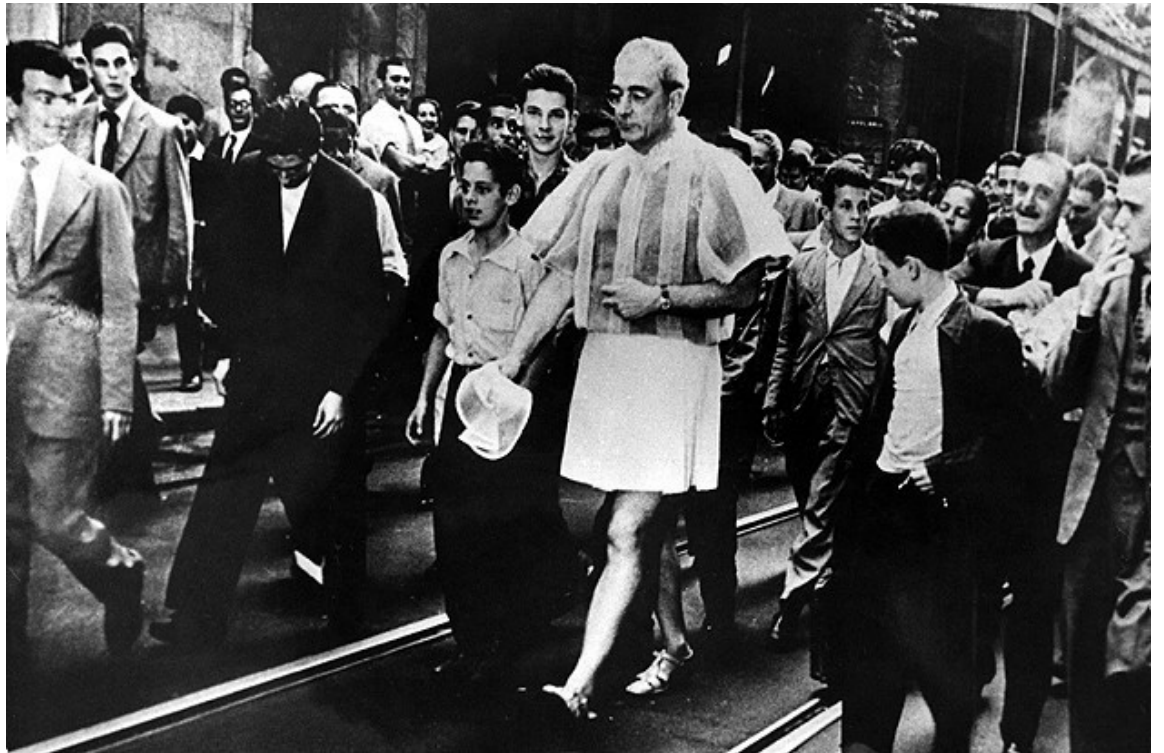


Figura 11: Passeata de Flávio de Carvalho exibindo o “new look” pelas ruas de São Paulo.

Fonte: Entrelinhas (1956)

CAPÍTULO 2 – O FAZER DA ARTE CONTEMPORÂNEA E O VESTIR

Para falar de arte contemporânea poderia começar esta seção fazendo um apanhado da história da arte, passando pelas vanguardas europeias e até mesmo visitando algumas iniciativas artísticas estado-unidenses tal qual como sugere grande parte dos livros de história da arte. Porém, no decorrer desta pesquisa, um dos questionamentos que me vieram foi justamente a demarcação temporal e cultural do que possa ser a dita arte contemporânea.

Escolhi então, não me delongar neste ponto neste momento da pesquisa, mas assumir a arte contemporânea a partir das reflexões do que pode vir a ser a contemporaneidade segundo o filósofo e autor Giorgio Agamben. Em seu texto *O que é o Contemporâneo?* (2009), Agamben questiona o que é ser contemporâneo e dá algumas possibilidades disso.

Em cada uma das principais definições propostas pelo autor, é possível a conexão com as questões da arte dentro deste recorte contemporâneo. As possíveis conceituações mencionadas por Agamben são: 1. Uma singular relação com o próprio tempo; 2. contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro (Agamben, pag, 73. 2009).

Percebo então, a partir de Agamben, que quando o artista se propõe a dialogar com as questões do seu tempo, entendendo o conceito poético e provocador como principal objetivo da obra e tendo o corpo, a matéria e a estética como caminho deste e potência deste fazer, tem-se um trabalho de arte contemporânea, ou seja, um fazer que se dispõem a “perceber o escuro e não as luzes” (Agamben, 2009).

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade (AGAMBEN, 2009).

Os três trabalhos que trago a seguir disponibilizam-se a discutir questões contemporâneas a partir do vestuário. Galindo, Boltanski e Falcão, encontram na roupa um acesso estético, documental e poético em dimensões diferentes, porém,

interdisciplinares. Chamo atenção às similaridades conceituais e as diferenças geográficas e sociais que cada obra destaca. Seja na semelhança em que as artistas mulheres, nesta dissertação, abordam nos trabalhos no tocante ao gênero, ou nas instalações nada convencionais de Boltanski.

2.1 – Apresentação dos artistas

Nesta sessão, apresento três trabalhos⁸⁸ de artistas de diferentes locais do mundo que tem em suas obras a roupa como objeto poético. A primeira obra é uma performance de Regina José Galindo intitulada *Presencia*. O trabalho seguinte é o *Personnes* de Christian Boltanski e fechando esta introdução trago “*As histórias que meu Guarda Roupa Guarda*” – um monólogo da atriz brasileira Nanan Falcão.

O trabalho de Regina Galindo denominado *Presencia* possibilita nesta dissertação o discutir da violência contra a mulher a partir das roupas. A performance de Galindo tem o corpo enquanto espaço de memória a partir daquilo que é vestido. Debruço-me sobre as peças usadas neste fazer artístico com o olhar atento ao contexto cultural, político e social, entendendo as vestimentas também como objeto operante de denúncia das situações ali vividas.

Christian Boltanski é o segundo artista aqui abordado e, na obra em questão, trabalha com a roupa enquanto instalação. No seu trabalho “*Personnes*”(2010), Boltanski aglomera cerca de 200.000 peças de roupa no salão do Grand Palais em Paris. Diferente de Galindo, nesta obra especificamente, o artista traz as peças sem o corpo que as veste. Boltanski não direciona sua instalação para um problema específico, mas a imensidão subjetiva da instalação possibilita diferentes olhares e interpretações para o mesmo trabalho.

As histórias que meu Guarda Roupa Guarda, é a última obra aqui visitada. O monólogo que tem como objeto principal um Guarda Roupa vintage em madeira, tem sua concepção baseada na memória e nos afetos da roupa. Nanan Falcão, artista paraense, tem como fonte de pesquisa para seu trabalho dois principais livros: “A Psicologia da Roupa” de J.C Fluguel 1966 e a História Mundial da Roupa (Anawalt, 2007).

⁸⁸ <https://www.reginajosegalindo.com/en/presencia-2/>
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/17/christian-boltanski-personnes-paris-review> https://www.youtube.com/watch?v=dhvK0oz3l5M&ab_channel=OLiberal

No fazer da arte contemporânea em que o conceito atrelado a um determinado artefato se encarrega da subjetividade da obra, a roupa protagoniza nos trabalhos acima citados diversas facetas de acordo com a proposta de cada artista. A dimensão dos trabalhos em arte contemporânea, nesses casos, busca de alguma forma a relação com a história e memória das peças, possibilitando no espectador/participante/participador Hélio Oiticica,(1937-1980) a identificação e interpretação das narrativas ali contadas.

Nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade e impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual que tendem gradualmente a anular as noções de privacidade, ao mesmo tempo que dificultam trocas reais. É também um território de recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário (KÁTIA CANTON, 2009, pág. 22).

No correr do texto, revisito detalhadamente cada uma das obras estudadas, considerando seus encontros e desencontros no processo criativo, perpassando também pelos aspectos políticos e culturais de cada trabalho. Esse capítulo também se debruça nos contextos biográficos dos artistas tendo uma pesquisa atenta aos contextos de cada um deles.

2. 2 – *Presencia*

Regina José Galindo é artista visual e poeta. Hoje seu processo artístico permeia, principalmente, as artes performáticas. Nascida em 1974 na Guatemala, Galindo constrói suas obras contextualizando-as a partir da realidade do seu país, levando em consideração o histórico de guerras e a violência do lugar onde vive. As violências abordadas nos trabalhos da artista são diversas. Injustiça social, racismo e outras discriminações são explanadas no fazer de Galindo.

A performance de Regina, que trago para a discussão nesta dissertação, trata de relatos de violência contra a mulher a partir das roupas. A ação consiste em vestir-se com peças de mulheres que foram de alguma forma violentadas. Enquanto está vestida com a roupa da vítima, Galindo mantém um estado de plena atenção, silêncio e postura, conectando-se contemplativamente a partir da roupa, com o ocorrido à vítima, como mostram as fotografias na próxima página.

Presencia, como diz o nome, é um trabalho que tem a presença como conceito.

A artista encontra através da roupa uma conexão com a vítima em questão. A performance tem como uma de suas possibilidades aquilo que acontece em tempo real. O encontro, a troca com o outro, as ações que podem ser interferidas pelo público ou não. “A arte da performance se vincula as urgências do presente, colocando questões ético-estético-políticas no fazer artístico- performativo” (MENDES, 2019, p.7).

Em 2018 pude participar da segunda edição do seminário Trans incorporados, evento de dança e performance ocorrido nos dias 23 à 25 de agosto no MAR (Museu De Arte do Rio de Janeiro). Nesta oportunidade, Regina José Galindo explanou sobre seu trabalho *Presencia (2017)* e falou especialmente sobre o vestido da figura número 10. A artista expôs que a peça que aparece na fotografia é infantil e a dona deste era uma menina síndrome de down de apenas 13 anos. Logo abaixo menciono o relato referente ao vestido de Dora.

“Dora Alicia Secaira Medrano (Dorita).

Quando os bombeiros encontraram seu corpo, eles ainda podiam ver as chamas dentro dela. Dora era uma menina cheia de amor, uma menina com Síndrome de Down. A mãe dela cuidou dela e a acompanhou em todos os lugares. Ela estava sempre com ela, elas estiveram sempre juntas. Um dia, um grupo de três homens e duas mulheres quebrou a casa de Olivia e David, localizada em Palencia. Dora e Olívia estavam sozinhas, e elas foram atacadas; mãe e filha foram brutalmente espancadas, estupradas e amarradas nas mãos e nos pés com arame. Os atacantes acreditaram que a mãe estava morta, e a jogou de um penhasco, voltando para matar a filha. Eles roubaram todos os pertences da família, junto com os animais da fazenda, pulverizando quatro galões de gasolina na humilde casa, e ateando fogo nela com a moça dentro. Dora, que tinha apenas treze anos, morreu queimada. Olívia sobreviveu. Ela conseguiu identificar os agressores que eram seus vizinhos que viviam na mesma comunidade. Por este crime, três pessoas foram condenadas a cinquenta anos de prisão. Para Olivia, a dor irá assombrá-la para sempre”

<https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>



Figura 12: Presencia 1.

Fonte: Acervo Regina José Galindo (2017).



Figura 13: Presencia 2.

Fonte: Acervo Regina José Galindo (2017).

As histórias recolhidas em depoimentos por Galindo podem também ser vistas nos detalhes das roupas fotografadas. A idade, a ocupação e a situação de cada mulher é possivelmente notada nas vestes que a artista traz para a cena. “A palavra ‘presença’ não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos” (GUMBRECHT, 2010, p.13).

Presencia é um trabalho que se comunica com algumas outras obras de arte contemporânea que trazem a roupa como um ponto a ser discutido no tocante a diversos tipos de violência contra a mulher. Essas violências são, em sua maioria, denúncias de estupro onde a roupa tende a ser apontada como algo que provoca o agressor e o leva a cometer tal crime.

Um desses trabalhos é “*What were you wearing?*”⁹ (O que você estava vestindo?) que foi realizado pela primeira vez na universidade do Kansas e posteriormente organizado por Delphine Goossens em Bruxelas na Bélgica. Como o trabalho de Regina Galindo, esta exposição também vem de relatos de mulheres vítimas de alguma importunação ou abuso sexual. As roupas expostas dizem sobre as histórias da universidade e da frequência com que a violência acontece. A identificação quanto aos importunos foi tanta que várias universidades dos Estados Unidos e de outros lugares do mundo, reproduziram a exposição com seus próprios relatos.

A performance é a linguagem escolhida por Galindo para trazer esse e outros assuntos de cunho feministas. Penso ser importante olharmos atentamente aos possíveis motivos pelo qual Regina trouxe esse tema através da performance. Ao dedicar-se a um processo criativo, é comum que a artista mapeie diversas possibilidades de expressões artísticas afim de encontrar aquilo que mais faça sentido dentro da proposta. É como se o a técnica estivesse à serviço do conceito.

Como exemplos de performance que tem o corpo enquanto presença, trago o trabalho *La bête* (o bicho) do brasileiro Wagner Scharwartz¹⁰ e a Marina Abramovic com o trabalho intitulado *The Artist Is Present*¹¹ (A Artista está presente) . Os dois trabalhos, assim como o de Regina, tem o corpo presente como linguagem. No primeiro, Wagner disponibiliza-se corporalmente para ser manipulado anatomicamente.

⁹ Mais sobre este trabalho em <https://dovecenter.org/what-were-you-wearing-exhibit>

¹⁰ Mais sobre este trabalho em <https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>

¹¹ Mais sobre este trabalho em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>



Figura 14: O que você estava vestido.

Fonte: Universidade do Kansas (2017).



Figura 15: Memorial Student Center.

Fonte: Dylan Manshack/Texas A&M (2019).

Já no trabalho de Abramovic, o corpo presente disponibiliza-se ao outro em um encontro de poucos minutos com a performer. Cada pessoa tem a oportunidade de estar em completo estado de presença de frente para Marina. A artista e a pessoa pertencente ao público são separadas por uma mesa. Esses dois exemplos tratam-se de corpos em estado de presença que se disponibilizaram ao público. Um contraste entre o trabalho de Galindo é que esta traz, através do seu corpo disponível, relatos de corpos não disponíveis brutalmente violados.

É importante voltarmos a atenção ao caminho pelo o qual a artista decidiu trilhar. Se considerarmos a presença como uma metáfora para aquilo que é importante, é possível que interpretemos a poética vigente como um sinal de urgência, ou seja, o corpo presente denota importância. Ao optar por estar ali, enquanto objeto poético, e não em outros formatos como vídeo ou fotografia, a artista destaca a importância de se fazer presente enquanto corpo e enquanto o outro.

Os processos de construção de presença perpassam por um período de trabalho corporal intenso, que estariam ligados ao treinamento do performer, tendo o corpo como principal elemento na arte da performance (e em outras expressões artísticas). O performer demanda, em sua preparação, experimentações de várias ordens, entendendo também a

especificidade de cada trabalho. Há nesse processo a potência em criar para si territórios onde se possa experimentar e levar o corpo a desconstruir fisicamente e energeticamente corporeidades já subjetivadas e fixadas (MENDES JUNIOR, 2019).

O corpo da performer traz a presença dela mesma enquanto objeto poético e a roupa da performer evoca a presença da vítima. Tanto no trabalho “*O que você estava vestindo?*” como no trabalho “*Presencia*” As roupas servem como identidades das mulheres violadas. São roupas em situações de não-moda (ACOM), cumprindo um papel de denúncia e memória.

2.3 – Personnes

Christian Boltanski foi um multiartista artista francês. Nascido em 1944 e falecido em 2021, Boltanski passou pelos lugares da pintura, da fotografia, da escultura, entre outras linguagens. Teve uma longa carreira com trabalhos em que as roupas eram seu principal material poético. Com diversas instalações Boltanski dedicou-se a pensar a memória e a presença-ausência a partir daquilo que é vestido. Esta sessão trata do trabalho *Personnes* (2010) onde muitas roupas são dispostas em um local expositivo a fim de comunicarem a existência e a aniquilação dos corpos.

A instalação de Boltanski acontece como um documento visual (ADVERSE, 2020) a começar pelo nome da obra que, no francês, pode tanto significar pessoas como pode significar ninguém. O artista teve nessa e em outras obras o olhar voltado para a Segunda Guerra Mundial. *Personnes* aconteceu em 2010 na Monumenta de Paris tendo o conceito do trabalho apontado para a situação humana nesse momento trágico.

O espaço expositivo continha alguns elementos para organizar essa presença-ausência através das roupas. Penso, primeiramente, no local escolhido para que a instalação acontecesse: Um salão de tamanho gigantesco com o pé direito extremamente alto remetendo imponência e grandiosidade, nichos retangulares no chão, preenchidos por roupas remetendo a dormitórios. A exatidão da organização das peças e do espaço, também pode conduzir o visitante a pensar em uma rigidez militar que se apresenta esteticamente neste trabalho.

Além disso, podemos pensar na iluminação do local que apresentou-se de forma fria e frágil (ADVERSE, 2020). Outra instância importante desta instalação foi o montante de peças organizado centralmente em relação aos nichos de roupas, essa

montanha continha uma enorme quantidade de peças que vez ou outra tinha as vestes erguidas por um guindaste em movimento simulando o dedo de Deus escolhendo aleatoriamente pessoas ali representadas por essas peças.

De certo modo, o agenciamento das roupas propostos por Boltanski aborda a perda do direito pela dignidade dos corpos. Tais instalações são, segundo o artista, a aparição dos corpos ausentes, a passagem do ser ao não-ser. As roupas como corpos desvelam a negação da história e a dimensão pós-humana pela aniquilação do sujeito(ADVERSE, 2020).

Assim como no trabalho de Galindo, Boltanski tem as peças de roupa como repertório poético de denúncia e documentação. As violências são muitas, o recurso para retrato dessas violações é o mesmo: a roupa. O vestir é não apenas um hábito social (seja o vestir-se de roupas ou de adornos), mas também um direito. Pensemos em situações prisionais onde uma das primeiras medidas é tomada: O uso do uniforme da instituição prisional possibilitando o apagamento das identidades possíveis no ato do vestir.

a moda tem grande relevância para construção da identidade social, visto que seus produtos desempenham um papel no âmbito público e no privado, pois possibilitam a criação de uma imagem apresentada socialmente, assim como compõem, no imaginário do indivíduo, o papel que ele deseja representar (TOSTES, 2016).

As figuras da página a seguir atestam a intencionalidade poética do artista ao expor a roupa como objeto de memória. É possível dizer que Personnes apoia-se em questões estéticas, políticas e sociais ao atentar-se ao vestuário e em como esse é imprescindível na história da humanidade. Boltanski mostrou-se um artista atento ao seu tempo e as maneiras de fazer e ser arte de acordo com as demandas com o seu contexto histórico-social.



Figura 16: Instalação Personnes 1.

Fonte: Didier Plowy (2010).



Figura 17: Instalação Personnes 2.

Fonte: Didier Plowy (2010).

2.4 – As Histórias Que Meu Guarda Roupa Guarda

Nanan Falcão é a artista que trago para falar sobre as memórias da roupa a partir de uma perspectiva brasileira. Nanan é de Belém do Pará, norte do país. É atriz, figurinista, mãe, arte educadora, produtora de arte, produtora cultural e tem, desde a infância, uma íntima relação com ateliês e teatro. O seu percurso enquanto artista, a levou a criação de seu espetáculo “As Histórias que Meu Guarda-Roupa Guarda”. Abaixo, o release da peça escrito pela própria atriz:

A evolução da Roupa e suas funções na trajetória da humanidade, a importância da mão de obra feminina nessa indústria, economia e ditadura da moda são temas explorados com provocação, leveza e humor, no espetáculo As histórias que meu guarda roupa guarda. Nanan Falcão traz para a cena um espetáculo divertido e curioso que versa sobre a roupa, mas que também fala sobre o afeto e as memórias que são deixadas como herança, muitas vezes, dentro de um simples guarda roupa (PORTFÓLIO, NANAN FALCÃO).

Um ponto chave desta dissertação é a biografia ou a autobiografia, as biografias estão em todos os trabalhos aqui apresentados. Estão também no brechó de troca, de Helena Soares, e no livro o Casaco de Marx. Através de materiais cedidos pela a artista, percebi Nanan Falcão também atribui a sua própria história à possibilidade do fazer deste espetáculo.

Nanan Falcão é filha de artistas. Seu pai, artista plástico, produtor e arte-educador, sua mãe, costureira e atriz. A costura está presente na vida de Nanan nos dois lados da família. Além das costureiras da família, o bisavô da atriz exercia a função de alfaiate. A vida de Falcão sempre fora uma mistura das artes e da costura e foi prestando atenção nisso que a artista encontrou oportunidade para este tecer cênico.

Nanan Falcão afirma ainda que herdou essas duas funções da sua mãe: a de figurinista e a de atriz, e vendo-se como alguém que conseguia movimentar-se financeiramente a partir dessas funções já exercidas por ela há mais ou menos dez anos, começou a dedicar-se a pesquisa, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA), das roupas que hoje compõem o “As histórias que meu Guarda Roupa Guarda”.



Figura 18: As histórias que meu guarda roupa guarda.

O processo criativo do espetáculo desencadeou em um primeiro fragmento chamado “Calças” (que viria a ser parte deste espetáculo maior). A sessão “Calças”,

assim como como todo o espetáculo em questão, conta a história da peça de forma lúdica. A atriz conta que o motivo da primeira roupa a ser pesquisada ter sido a calça, tem a ver com um processo de pesquisa feminista e pelo motivo de se ver enquanto mãe recentemente.

O espetáculo foi apoiado pela lei Aldir Blanc em 2020 (lei emergencial que assistiu e apoiou financeiramente aos artistas no período da pandemia do Covid-19), acontecendo primeiramente online. Em entrevista, Nanan cita dois livros importantes para sua pesquisa cênica: A História Mundial da Roupas (Patrícia Rieff Anawalt, 2007) e a Psicologia das Roupas (J.C Flugel, 1966).

Desde o começo dos tempos o ser humano busca ferramentas para garantir a sua sobrevivência e bem estar. Há mais de 20 mil anos o homo sapiens inventou uma ferramenta que atravessou gerações, com um design quase inalterado desde a sua invenção até a atualidade, uma invenção que junto ao fogo e a roda, mudou o mundo e a existência humana. Senhoras e senhores, com vocês: A agulha de costura! (TEXTO – Espetáculo Calças. As histórias que meu Guarda Roupas Guarda).

Com uma entonação jornalística e um ar de suspense, começa o fragmento “Calças” da peça “As histórias que meu Guarda Roupas Guarda”. A atriz está posicionada centralmente, sentada em algo que parece um baú, com a iluminação baixa em frente a uma arara de roupas. A iluminação expande-se quando Nanan revela a grande ferramenta inventada pela humanidade: A agulha de Costura!

A pergunta que desenha o espetáculo, é a mesma que orienta este texto: Vocês já pararam para pensar que as roupas de vocês podem contar histórias? É desse modo que a artista começa a expor uma série de informações sobre a história das calças. Cenicamente, a intenção vocal da atriz vai mudando, ora em tom formal, ora em tom descontraído. Dando assim ênfase nos objetivos expressivos ao mesmo tempo em que prende, estrategicamente, a atenção do espectador.

Um apanhado histórico da moda e sua relação com a sociedade é também feito neste trecho do espetáculo. De forma extremamente lúdica, conexões entre Europa, moda, revolução francesa e feminismo são realizadas com riqueza de detalhes durante todo o texto. “Nascer roupa é complicado como nascer mulher” diz Falcão. Outra vez aqui, percebemos a roupa enquanto personalidade e com uma narrativa.

Levando em consideração, portanto, que as coisas têm uma história de vida ou uma vida social, de interesse para esse projeto, Kopytoff (2008) traz para discussão que os objetos,

assim como as pessoas, podem ter uma biografia. Ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status, e a época e à cultura, e como se concretizaram essas possibilidades?” (PINTO; ZAMPIER: ANJOS; ÁSSIMOS: 2021);

Depois de explanar a história da calça e o direito das mulheres em usá-las, Nanan Falcão fala agora sobre os modelos e a diversidade das calças na história. Em seu trabalho é possível perceber que a artista toca nesse e em outras temáticas de forma não panfletária. Escolhendou caminho mais orgânico dentro da narrativa cênica para trazer discussões importantes ao espetáculo.

Ao final do trecho calças, a atriz diz que diversos modelos delas estão ali a venda, de forma a brincar com o público, onde não sabemos até onde esse vender é real ou se é apenas parte do texto. A informalidade e o monólogo com a aparência de conversa é forte característica do espetáculo. A cena encerra-se com Falcão dizendo que também tem outras peças para vender e diz que essas outras peças como vestido, blusas, saias e demais roupas também tem histórias, mas que esses casos ficarão para um outro momento, deixando assim uma provocação para outros trabalhos cênicos acerca da história da roupa.



Figura 19: Espetáculo Calças.

Fonte: Acervo pessoal de Nanan Falcão (2020).

CAPÍTULO 3 – FOUCAULT, GUATARRI E APPADURAI: UM DIÁLOGO SOBRE MODA, ARTE E SUBJETIVIDADE.

3.1 – Foucault, o corpo utópico e as heterotopias;

Michel Foucault como um importante filósofo francês do século XX, fez diversas contribuições a cerca de assuntos que tangenciam a arte, o espaço e o corpo. Foi Foucault quem organizou pela primeira vez um pensamento a cerca do que ele mesmo viria a chamar de Heterotopia no texto *Outros Espaços* em uma conferência radiofônica em dezembro de 1966 no France-Culture.

No texto *Outros Espaços* foram organizadas duas seções: O corpo utópico e as Heterotopias. Foucault faz importantes apontamentos sobre o corpo e como esse se apresenta no mundo. Nesta seção o filósofo coloca o corpo em duas dimensões: o corpo da ordem do imaginário e o corpo do que ele chama de “país dos mortos”. O primeiro trata-se do corpo visível e invisível e o segundo do corpo “negado e desfigurado”.

Para esse fazer, atento-me ao corpo da ordem do imaginário, o corpo utópico que tem suas “próprias fontes do fantástico” (FOUCAULT, 1966). Este corpo utópico, que antecede as heterotopias, que perpassa por outras dimensões além da dimensão material e que considera o corpo nas suas mais diferentes facetas e potencialidades.

Mas, na verdade, meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos. para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo (FOUCAULT, 1966).

Para que eu possa considerar o corpo em condição heterotópica, proponho aqui primeiramente o corpo utópico, que considera todas as suas formas, sombras e implicações. Um corpo que está aqui, mas que possibilita reflexões acerca de outros espaços e ocasiões a partir de como é vestido, adornado e configurado artisticamente.

E se considerarmos que a vestimenta sagrada ou profana, religiosa ou civil faz com que o indivíduo entre no espaço fechado do religioso ou na rede invisível da sociedade, veremos então que tudo o que concerne ao corpo - desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme tudo isso faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo (FOUCAULT, 1966).

Temos assim um corpo-portal, um corpo que organiza para si e para outros, outros espaços. Esse corpo que se organiza a partir das relações sociais, da situação artística e do imaginário, chamo aqui de corpo no espaço heterotópico. Este espaço que permite uma conexão com outras interpretações através do corpo utópico, ou seja, do corpo sensível. “Verdadeiramente, enganara-me, há pouco, ao crer que o corpo jamais estivesse em outro lugar, que era um aqui irremediável e que se opunha a toda utopia” (FOUCAULT, 1966).

O espaço, assunto de interesse de Foucault, fora pensado em algumas dimensões na ocasião que aqui exponho. Dessa forma, o filósofo começa a confabular a possibilidade de espaços heterotópicos na sociedade de forma geral. Sabe-se que Michel, morreu em 25 de junho em 1984, deixando este conceito inacabado mas com algumas pistas do que esse estudo socioespacial poderia vir a ser.

Em primeiro lugar, existem as utopias. As utopias são espaços sem lugar real. São espaços que têm uma relação analógica direta ou invertida com o espaço real da Sociedade. Apresentam a sociedade numa forma aperfeiçoada, ou totalmente virada ao contrário. Seja como for, as utopias são espaços fundamentalmente irrealis (FOUCAULT, 1966).

O conceito de Heterotopia vem sendo estudado por artistas, geógrafos, arquitetos e demais interessados do espaço, discutindo as possibilidades heterotópicas em seus respectivos campos de conhecimento. Minha investigação aqui, dedica-se a convidar o leitor a conectar os estudos heterotópicos de Foucault e demais pesquisadores às narrativas têxteis aqui explanadas nos trabalhos de Christian Boltanski, Regina Galindo e Nanan Falcão.

Pois bem, sonho com uma ciência – digo mesmo uma *ciência* – que teria por objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as *hetero-topias*, espaços absolutamente outros; e, forçosamente, a ciência em questão se chamaria, se chamará, já se chama “heterotopologia” (FOUCAULT, 1966).

Debruçando-me sobre os textos de Foucault e sobre outros artigos que pensam os espaços a partir das heterotopias, suponho as heterotopias como um entre-espaço, uma localização onde o material conectado ao imaginário, viabiliza um terceiro espaço: O espaço sensível, neste caso, as heterotopias. “ Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está

em outro lugar que não o mundo.” (FOUCAULT, 1966).

3.2 – A vida social das coisas e das roupas

O que defendo até aqui é que as coisas tem suas próprias narrativas. Este novo olhar sobre os objetos estabelece também uma outra relação com as coisas, dessa forma, os objetos através de seus percursos históricos e culturais carregariam em si uma ideia de valor para além da percepção do sistema vigente. As roupas então, são aqui colocadas como testemunhas de vivências diversas, como um acervo têxtil de sua época. “Uma biografia econômica culturalmente informada de um objeto o encarará como uma entidade culturalmente construída, dotada de significados culturalmente específicos e classificada e reclassificada em categorias culturalmente constituídas” (APPADURAI, 1986).

Se observarmos atentamente, veremos que as vestimentas podem enaltecer uma identidade, na medida em que se pode escolher o que e como vestir, ou sucumbir uma identidade quando não se tem escolha desses vestíveis. Como exemplo, podemos citar pessoas em sistemas prisionais onde se exige que todos estejam vestidos da mesma forma, ou escolas que tem por objetivo uniformizar, e, ironicamente, identificar os alunos através do que vestem. Não raramente vê-se nessas duas condições tentativas dessas pessoas em usar o uniforme com uma dobra a mais ou menos, com a blusa para dentro ou para fora da calça na tentativa de distinguir-se. “O que se vislumbra por meio das biografias tanto das pessoas quanto das coisas nessas sociedades, é acima de tudo, o, sistema social e as formas coletivas de conhecimento nas quais esse sistema se baseia” (APPADURAI, 1986).

É preciso também não esquecer que, enquanto portadora de uma alma, de um espírito, as coisas não existem isoladamente, como se fossem entidades autônomas; elas existem efetivamente como parte de uma vasta e complexa rede de relações sociais e cósmicas, nas quais desempenham funções mediadoras fundamentais entre a natureza e cultura, deuses e seres humanos, mortos e vivos, passado e presente, cosmos e sociedade, corpo e alma, etc. Essa possibilidade nunca desapareceu completamente de nosso horizonte moderno (Gonçalves, Guimarães e Bitar 2013, 8).



Figura 20: Invisible Dad, Result of War.

Fonte: Evaldas Ivanauskas (1926).

3.3 – Guattari: subjetividade e singularização

Chamo nesta dissertação de subjetividade o que pode ser a relação de alguém com algo ou com outra pessoa. E para propiciar essa conversa sobre os espaços subjetivos uso a ideia de produção de subjetividade de Félix Guattari (1992). Guattari aponta algumas questões sobre o subjetivo e como essas se dão dentro do conceito por ele explorado.

O primeiro apontamento aqui estabelecido é que o sujeito tem uma subjetividade, uma interiorização, uma forma de encontrar-se com situações da ordem do sensível e daquilo que se apresenta com uma roupagem a partir da relação que firmo com determinada coisa ou alguém, no entanto Guattari afirma que a subjetividade é produzida socialmente e não individualmente.

a produção da fala, das imagens, da sensibilidade, a produção do desejo não se cola absolutamente a essa representação do indivíduo. Essa produção é adjacente a uma multiplicidade de agenciamentos sociais, a uma multiplicidade de processos de produção maquínica, a mutações de universos de valor e de universos históricos (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p.32).

Logo, se a produção de subjetividade, da minha relação com o outro é constituída através do processo social, consideramos aqui o vínculo da subjetividade com as demandas cotidianas bem como com as roupas e seus testemunhos históricos. A subjetivação é considerada a partir daquilo que acontece em sociedade justamente pelas funções e formas que damos às coisas.

Chamamos de afeto a subjetivação que ocorre no encontro de um corpo com outro, esse encontro que também afirma a condição da subjetividade dentro do processo social, é o que produzirá subjetivação possibilitando outras formas de existência para além das relações disponíveis no sistema vigente.

A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade scila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete a subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p.33).

Para que haja subjetivação, é necessário que existam encontros. Esses

encontros estão nos nossos modos de existência que através da produção de subjetividade possibilitam novos modos de sensibilidade, novas formas de existir. Considero-me então enquanto sujeito e estabeleço diferentes leituras e maneiras de estar no mundo.

Na seção 3.4, explicito como a produção de subjetividade de Guattari, conecta-se com as possibilidades dentro da arte contemporânea, mais especificamente com os trabalhos aqui apresentados e as relações biográficas com as roupas.

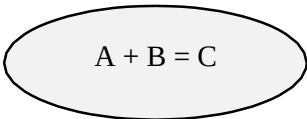
3.4 – Costurando um pouco a relação dessas três peças

Os três principais trabalhos aqui descritos e visitados, tem a roupa como dispositivo poético. Entendo a roupa enquanto sensível quando percebo a subjetividade das narrativas a partir de um espaço heterotópico, levando em conta a subjetivação proposta por Félix Guattari e considerando a vida social das coisas como expõe Appadurai.

Como indica Stallybrass (2008), os bens têm trajetórias e memórias, pois muitos deles, como as roupas e acessórios, duram além do momento imediato do consumo e são, portanto, mais do que um simples material inerte (MILLER, 2013), pois como elemento da cultura material, segundo Farias (2010), os objetos do vestuário possuem uma vida social dinâmica, consistindo, portanto, em muito mais do que materiais conjugados e produzidos pela lógica industrial capitalista (PINTO; ZAMPIER: ANJOS; ÁSSIMOS: 2021).

As roupas vestidas por Regina José Galindo encaixam-se nessas três dimensões que atribuo a não-moda. A performer ao vestir as roupas das mulheres vítimas, considera dois principais elementos: primeiro, a roupa, a materialidade vestida. O segundo, a violência enquanto conceito e caminho. Esses dois constituintes, podem possibilitar o espaço do sensível, a abertura para o outro lugar: O espaço heterotópico. Este espaço é a possibilidade de acessar o que não é tangível, ou seja, a subjetividade que pode proporcionar forças artísticas para o olhar reflexivo e contemplativo da obra em questão.

D


$$A + B = C$$

A = sendo a materialidade (appadurai)

B = sendo a subjetivação (Guattari)

C = Podendo resultar no espaço heterotópico (foucault)

D = dentro do espaço da não moda

Em Personnes de Christian Boltanski, também encontramos esses três aspectos. A ausência do corpo, ou a presença da roupa (materialidade), narra as diferentes histórias a partir da atribuição poética dada a roupa e no espaço (revolução estética), resultando no exercício heterotópico, heterotopia essa que propõe também o espaço da subjetividade.

Os artistas neste trabalho destacados, tem em comum a atribuição de narrativas as roupas, mesmo que estes artistas venham de diferentes lugares do mundo. Nanan Falcão, finaliza seu espetáculo com a seguinte frase: “Mas me conta aqui, quais são as roupas que teu guarda roupa guarda?” Chamo a atenção a este transpor espaço-subjetivo, ao qual Nanan convida. Boltanski, Galindo e Falcão convidam constantemente o espectador-participante a pensar as roupas em outra lógica que não a esta lógica do capital.

Até aqui, apresentei três principais conceitos de três principais autores: A heterotopia por Michel Foucault, A vida social das coisas por Appadurai, e a subjetividade por Guattari. Agora, direciono o leitor a me acompanhar por essas três instâncias nos trabalhos mencionados. Como esses autores colaboram e coincidem, apoiando teoricamente esses artista.

Tabela 1

| | Presencia | Personnes | As histórias que meu Guarda Roupa Guarda |
|---------------------------------|---|--|---|
| A vida social das coisas | As roupas usadas pela performer | As roupas usadas na instalação | As roupas usadas na peça e o guarda roupa |
| Subjetividade | As violências denunciadas | O aspecto antisemita e a individuação | As biografias e o contexto social explanado em torno da peça calça. |
| O espaço heterotópico | A presença invocada das mulheres violentadas a partir das roupas. | O encontro dessas pessoas a partir das toneladas de roupas instaladas. | Visitação à época em que as histórias são contadas |

CAPÍTULO 4 – MOVIMENTAR E VESTIR: UM ENTRELAÇAMENTO

Minha infância foi um espaço fértil para as coisas que são da ordem do criativo. Ora era coreografa, organizando as danças de natal da família, ora era cantora, cantando nos festivais escolares, ora era estilista produzindo os meus próprios desfiles na cozinha da casa da minha avó. Tentei um ateliê, desses onde a gente pinta e tal, esse talvez tenha sido o menos bem sucedido dos meus experimentos artísticos infantis.

A questão que coloco aqui, é que minha pesquisa enquanto artista vem desde a infância e não se resume a esta pequena dissertação. Por favor, considerem minha infância, foi lá o meu maior exercício enquanto pesquisadora. Tudo o que conto aqui fez parte de um espaço seguro para ser quem sou. Em minha família sempre pude dançar, escrever, cantar, desfilar e inventar. Não só pela honra de ter Josephine Helene e Grande Otelo como meus avós, mas por me assumir enquanto artista quando descobri que assim era.

Nessa brincadeira de inventar mundos, entendi que minha intervenção no mundo era corporal e encontrei na dança um espaço de desequilíbrio, comunicação, expressão e experimentação. Optei pela dança logo cedo, fazendo todas aquelas aulas que dizem que você precisa fazer para ser alguém que dança.

Depois de passar pelo Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre, vim cursar a graduação em dança (licenciatura e bacharel) na Universidade Federal de Viçosa (UFV). Aqui descobri o nome de algo já fazia. O nome que eu estava procurando era performance (alguém deu nome para isso, ainda bem). Então percebi que o acontece no corpo é dança, performance e vários outras nomenclaturas possíveis.

4.1 – Praia: o que pode ser vestido na cidade?

A dança e o vestir estão intimamente conectados e o que se veste ou o que não se veste sempre comunica algo na cena. Ao longo dos meus quinze anos de exercício em cena, pude experimentar diversos figurinos. Escolhi O trabalho PRAIA para aqui discutir. O PRAIA é uma intervenção urbana que foi idealizada e dirigida por Letícia Nabuco.

Letícia é artista do movimento, atriz, professora, coreógrafa, exercendo esses e outros papéis no campo da arte. A ideia do projeto foi simular uma praia em um dos

pontos principais da cidade de Juiz de Fora em Minas Gerais. A intervenção aconteceu no Parque Halfeld, onde fora estendido uma lona e posicionados vários objetos característicos de um verão praiano.

"A ideia é a gente ocupar o Parque Halfeld de uma maneira diferente do que acontece normalmente e estamos aqui para propor novos olhares, novas maneiras de estar, questionando protocolos sociais, preconceitos e se dando ao prazer de desfrutar esse momento", afirmou a diretora da intervenção artística, Letícia Nabuco (g1 – zona da mata , 2022)

Durante uma semana, eu e mais doze artistas, de corpos diversos, nos encontramos no espaço Diversão e Arte, para organizarmos a performance. Neste tempo, fizemos laboratórios de criação, práticas corporais diversas e experimentações em função da intervenção. Algumas partes foram coreografadas, outras estudadas a partir das sensações do corpo e do espaço onde este estava.

Sabemos das possibilidades de estranhamento que uma intervenção urbana e/ou uma performance pode vir a causar. Mas não sabíamos do tamanho da repercussão que pessoas com roupa de banho no centro de uma cidade provocaria. Aqui, considero aquilo que se veste em cena. O que pode e o que não pode ser vestido em uma cidade? Quem define os protocolos sociais e qual o papel da roupa neste trabalho?

Juiz de Fora (JF) é culturalmente conhecida como “O litoral mineiro” por ficar bastante próximo ao Rio de Janeiro, perceber JF como um local praiano, já é uma piada entre os juiz- foranos. A diretora, Letícia Nabuco, viu neste histórico da cidade e nas possibilidades do corpo, a oportunidade para propor uma nova forma de estar na cidade.

O trabalho propõe um olhar sobre a cidade e seus hábitos. Considerando a influência que as cidades litorâneas operam no imaginário social e no campo dos desejos da população da cidade de Juiz de Fora, PRAIA levanta as perguntas: como os juiz- foranos e juiz-foranas lidam com a exposição e a diferença entre os corpos? O que permitem(se) ou não aqui e em suas viagens de férias? Ao recriar esse espaço gratuito e democrático de fruição do sol e da areia do litoral para Juiz de Fora, o projeto propõe um deslocamento de interesse da observação do mar para a observação da paisagem urbana e seus protocolos de comportamento
<https://leticianabuco.com/prai-2022/>.

O projeto PRAIA foi contemplado pelo edital Pau Brasil, que previa ações artísticas em toda a cidade. Conforme o edital, faríamos duas apresentações, o que não foi possível graças a grande movimentação política, ameaças, violência, grande

repercussão local e nacional. O principal apontamento feito ao nosso trabalho era sobre o que estávamos vestindo, como assim estávamos de roupa de banho no centro da cidade?

De todas as discussões que o trabalho PRAIA pode suscitar, faço um recorte ao que se veste em cena e ao que se veste na cidade. O que o biquíni comunica na cidade que não comunica na praia? As roupas de banho comprometem-se com o que é da ordem do conforto, do sossego e da descontração. As roupas da cidade, são as que estão comprometidas com os afazeres sociais dentro dos protocolos profissionais.

Mais uma vez lembro-me de Marx que, para frequentar a biblioteca pública de Londres, necessitava de um casaco específico. As roupas possibilitam e impossibilitam caminhos. A arte pode, justamente nessas frestas, colocar-se como questionadora do vestir e do que pode este. O PRAIA foi um trabalho significativo para esta pesquisa levando-me a pensar com um pouco mais de atenção para o corpo desnudo e o corpo vestido.



Figura 21: Intervenção PRAIA.

Fonte: Acervo Letícia Nabuco (2021).

'Praia': intervenção que propõe quebra de padrões de corpos causa polêmica nas redes sociais em Juiz de Fora

Vereador Bejani Júnior (Podemos) questionou uso de recursos públicos para o evento. Ação ocorreu no fim de semana e faz parte da programação da releitura da Semana de Arte Moderna de 1922, que completa 100 anos neste mês.

Por g1 Zona da Mata e TV Integração — Juiz de Fora
07/02/2022 20h36 · Atualizado há um ano



Figura 22: Reportagem G1.

Fonte: Acervo G1 (2021).

Residência artística radicais livres

Em junho de 2022 fui selecionada para participar da segunda edição da residência artística radicais livres¹². O projeto foi executado com recursos do Fundo Estadual de Cultura, contemplando artistas de diferentes cidades mineiras. A residência aconteceu online de junho a agosto de 2022.

Com vários encontros semanais, as pessoas artistas participantes desenvolviam seus projetos de pesquisa com trocas e exercícios de composição e crítica. As linguagens eram diversas: dança, teatro, fotografia, circo, escrita, dentre outras expressões em arte possíveis. Os trabalhos em processo culminaram em uma mostra artística que também aconteceu online.

¹² Mais sobre este edital em <https://prosas.com.br/editais/11295-radicaais-livres-residencia-artistica>

Durante esses meses, me dediquei a pensar a roupa enquanto objeto biográfico, como se ela própria pudesse contar as suas histórias. Estas experimentações passaram pelas linguagens de vídeo, foto e texto até retornarem para o vídeo e assim ir para a mostra final (mesmo que seja a mostra de um trabalho em processo)¹³.

Secar à sombra, assim nomeei a vídeo arte que produzi, foi pensada da seguinte forma: Tomei emprestado uma série de peças de roupas de uma pessoa X, essas peças foram mostradas a uma pessoa Y que não sabia quem era a dona dessas peças. Assim, Y deveria gravar um áudio descrevendo possíveis características e interesses da pessoa X apenas com a informação dada através das peças.

O áudio que descrevia as peças serviu de base para o vídeo que mostrava as roupas em vários lugares da cidade vestindo pontos onde a pessoa, dona das roupas, frequentava. Os trajes que aparecem no vídeo arte são: Uma camisa preta, uma calça preta e uma gravata borboleta prata. Uma das histórias dessas vestimentas é a seguinte: A menina que possui essas peças, não se sente à vontade em usar vestidos elegantes em situações de festa, por isso, organizou esse conjunto para ocasiões formais.

Através da roupa que fora apresenta a ela, a participante Y deduziu as seguintes características: que a roupa pertencia a alguém do sexo feminino, porém não binária. Que a pessoa provavelmente sustentava um caráter sério e que talvez ouvisse rock (considerando também gostar de outros estilos musicais), Y também disse que era alguém que poderia ter algum apreço por perfume.

Apesar de várias dessas deduções estarem “corretas”, não é nisso que o trabalho mantém um enfoque, mas sim nas perspectivas possíveis e biográficas a partir do que é vestido. A vídeo arte foi ao ar em agosto de 2022 e continua disponível na plataforma da residência.

¹³ Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=RomroOeyZa8>



Figura 23: Frame 1 – vídeoarte.



Figura 24: Frame 2 – vídeoarte.

Fonte: Acervo Pessoal (2022)

Fecho éclair: CONCLUSÃO

Visualmente percebo este trabalho como um caminho que percorre por cinco principais pontos: autobiografia, disparadores criativos (aquilo que percebo no cotidiano e bibliograficamente que impulsiona essa pesquisa), os artistas (que testemunham o que percebi a partir da minha autobiografia), os autores (que conversam com os artistas e com os pontos anteriores), e por fim, a minha prática artística motivada por todos esses fatores.

Descobri que tinha algo para falar sobre minha própria história, e foi nela que encontrei as principais peças para construir esse texto. Queria falar sobre o cheiro da roupa da minha vó que me transporta para a presença dela através de um entre-espaço, de uma heterotopia. Queria falar também das peças que permanecem na minha e em outras famílias por questões econômicas ou afetivas. Queria visitar as diversas narrativas que a roupa possibilita.

Foi assim que me mantive atenta não apenas a minha história, mas as outras pessoas que também entendem a roupa como documento histórico e afetivo. Foi dessa forma que cheguei até O Casaco de Marx (STALLYBRASS), ao Brechó de Troca de Helena Soares e a memória dos objetos de Cao Guimarães. Todos esses demonstraram, a partir de suas iniciativas, que as coisas tem algo a dizer.

Ao longo dessa pesquisa, entendi que estava formando um grande time, e que além da minha história e dos disparadores, agora precisava chamar aqueles a quem me dedico: os artistas. Foi através de cada um dos três artistas aqui explanados que pude notar que a linguagem dos vestíveis não só é real, como também permeia diferentes culturas. Boltanski, Galindo e Falcão, são artistas culturalmente diversos que comprometeram-se com a narrativa da roupa.

Ao olhar para toda essa pesquisa que vinha tecendo, chamei para essa conversa três autores com três importantes apontamentos: Appadurai abordando A vida Social das Coisas, Guattari conceituando e problematizando a subjetividade e Foucault delimitando heterotopia. O principal ponto de Appadurai utilizado nesta dissertação é o de que as coisas são um pouco mais do que se apresentam enquanto mercadoria e que essas têm uma vida social para além do sistema econômico vigente.

De Félix Guattari fica a importante contribuição de que a subjetividade se estabelece dentro de um processo social, podendo chegar ao lugar da singularização.

Deste modo, associei neste texto as possibilidades de subjetivação mediante a relação que estabeleço com a roupa. Por fim, apliquei a Heterotopia de Michael Foucault, como o espaço resultante da correlação entre a vida social das coisas e a subjetividade.

Relacionei também duas práticas artísticas minhas às questões citadas anteriormente.

Ao citar o projeto Praia, entendi que os acordos sociais estão também naquilo que pode ou não ser vestido na cidade. A intervenção urbana proposta, provoca questionamentos quanto ao corpo seminu e expõe os comportamentos de quem é surpreendido por essa “desobediência do vestir”. O segundo dos meus trabalhos apresentados, “Secar à Sombra”, engloba todos os conceitos e caminhos realizados até aqui através da linguagem da videoarte.

É importante considerar que esta pesquisa deixa algumas ideias práticas artísticas ainda por acontecer, como uma exposição de camisetas que demarcam um espaço temporal político de acordo com os dizeres de suas estampas, bem como outros trabalhos possíveis a partir da roupa que podem ainda sair do papel.

Entendo esta pesquisa como uma pesquisa qualitativa, exploratória e descritiva. Durante este fazer me aproximei dos registros e documentos dos artistas aqui analisados, pude casar conceitos e para tanto foi necessário descrevê-los. Ao fazer essas investigações, ouvi uma frase: “Dissertação não é um texto que você termina, é um texto que você desiste”, não significando a desistência da pesquisa, mas por entender que este será sempre um texto em construção e que precisará ser revisitado constantemente.

Por ora, entendo que as roupas comunicam, registram, identificam e possibilitam outros lugares, os espaços heterotópicos. Entendo este texto como um estudo das relações, da presença e da estética. Também considero o campo da moda em toda sua dimensão, costurado suas possibilidades com a arte contemporânea e certa de que, se podemos os expressar através do que vestimos, podemos entender a roupa como documento de os mesmos.

REFERÊNCIAS

- ACOM, Ana Carolina. **O ser e a moda: a metafísica do vestir**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.
- ANAWALT, Patricia Rieff. **A história mundial da roupa: com mais de mil ilustrações, novecentas coloridas**. São Paulo: SENAC, 2011.
- APPADURAI, Arjun. **A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Eduff, 2008.
- ARRUDA, Luisa Mendes. **Flávio de Carvalho: uma filogenética vestimentar**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/8511>. Acesso em: 27 nov. 2023.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOSAK, Joana. Vestir o Tempo, habitar o mundo: As roupas e a escrita da história da arte. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – ANPAP, 24., 2015, Santa Maria, RS. **Anais [...]**. Santa Maria: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. p. 316-326. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/joana_bosak.pdf. Acesso em: 10 jul. 2023.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DA LAMA ao caos. Intérpretes: Chico Science e Nação Zumbi. Compositor: Chico Science. *In*: DA LAMA ao caos. Intérpretes: Chico Science e Nação Zumbi. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994. 1 CD, faixa 7.
- DIAS, Warley Souza; MEIRELES, Ildenilson. A Dialética da moda segundo Walter Benjamin: Fantasmagorias do tempo e redenção histórica. **Revista Poiesis**, Montes Claros, v. 18, n. 1, p. 108-125, 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/poiesis/article/view/4197>. Acesso em: 11 out. 2022.
- EXPOSIÇÃO mostra roupas que vítimas usavam quando foram estupradas. **Estadão**, [S. l.: s. n.], 17 jan. 2018. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/gente/exposicao-mostra-roupas-que-vitimas-usavam-quando-foram-estupradas/>. Acesso em: 16 mai. 2023.

FONSECA, Rebeca. Como criar outra indústria da moda? **Jornal do Campus**, Universidade de São Paulo, [S. l.: s. n.], 21 out. 2022. Disponível em: <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2022/10/como-criar-outra-industria-da-moda/>. Acesso em: 8 ago. 2023.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**: as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FLÜGEL, John Carl. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Mestre Jou, 1966.

GERMANO, Beta. Artistas Brasileiros que misturam arte e moda. **ARTEQUEACONTECE**, [S. l.: s. n.], 14 fev. 2020. Disponível em: <https://www.artequacontece.com.br/artistas-brasileiros-que-misturam-arte-e-moda>. Acesso em: 10 out. 2023.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

HOFFMANN, Anacleia Christovam. Performance Fluxo e Refluxo: moda e modos de existência. **dObra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 9, n. 19, p. 42–52, 2016. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/451>. Acesso em: 27 nov. 2023.

LIPOVESTKY, Gilles. **O império do efêmero**: A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARX, Karl. **O Capital**. Livro 1 – Crítica da economia política: O processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MENDES JUNIOR, Juscelino Ferreira. A presença na arte da performance: territórios de experimentação, subjetivação e encontro. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 10., 2018, Natal, RN. **Anais [...]**. Campinas: Unicamp, 2019. p. 1-17. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3965>. Acesso em: 28 ago. 2023.

MUITO só. Intérprete: Bala Desejo. Compositores: Dora Morelenbaum, Julia Mestre, Lucas Nunes e Zé Ibarra . In: SIM SIM SIM. Intérprete: Bala Desejo. São Paulo: Coala Records, 2022. 1 disco vinil, lado B, faixa 4.

PERRY, Abby. What Were You Wearing? A Roving Campus Art Exhibit Addresses Misconceptions About Sexual Assault. **Texas Monthly**, [S. l.: s. n.], 23 dez. 2019. Disponível em: <https://www.texasmonthly.com/arts-entertainment/art-exhibit-what-were-you-wearing-texas-am/>. Acesso em: 3 jul. 2023.

PINEDA, Jorge Luis; BARROS, Simone. New Look: arte e moda. In: ARAÚJO, Kátia Medeiros; CAVALCANTI, Virginia Pereira (org.). **Fronteiras do Design 2**: [entre] outros possíveis. 2. ed. São Paulo: Blucher, 2021. *E-book*. p. 136-137. Disponível em: https://www.blucher.com.br/entre-outros-possiveis-vol-2_9786555501056. Acesso em: 27 nov. 2023.

PINTO, Marcelo de Rezende; ZAMPIER, Ronan Leandro; ANJOS, Patrícia Daniela Souza; ÁSSIMOS, Bruno Medeiros. Nas teias da (re)significação: a vida social das roupas e a dinamicidade do mercado de segunda mão. **Revista Gestão e Desenvolvimento**, [S. l.], v. 18, n.1, p. 148 171, 2021. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistagestaoedesenvolvimento/article/view/2289>. Acesso em: 27 nov. 2023.

PITOMBO, Renata. Moda e Performance. In: COLÓQUIO DE MODA, 8., 2012, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. São Paulo: Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda – ABPEM, 2012. p.0-14. Disponível em: <https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT08/ARTIGO%20DE%20GT/101417%20%20Fashion%20and%20Performance.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2023.

PRAIA. Direção de Letícia Nabuco. Juiz de Fora, 2022. 1 vídeo (21 min). Disponível em: <https://youtu.be/O5EuoNgnlCA?si=-zOh-Ga7hwHyV6Pk>. Acesso em: 27 nov. 2023.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. *E-book*.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2002. p. 123-140. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/206797>. Acesso em: 10 set. 2023.

RIBEIRO, Diego Lemos; ALESSANDRETTI, Mara Rosana Araujo; LEANDRO, Ramile da Silva; MARTINS, Larissa Tavares; MORAES, Fabiane Rodrigues. A presença na ausência: a performance e a biografia dos objetos como ativadores de memória. **MIDAS**, [S. l.], n. 8, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/1286>. Acesso em: 28 ago. 2023.

RUA de Mão Dupla. Produção de Cao Guimarães. São Paulo, 2002. 1 vídeo (75 min). Disponível em: <https://www.caoguimaraes.com/obra/rua-de-mao-dupla/>. Acesso em: 17 abr. 2022.

RUIZ, Marta Isabel Arroyave. **Objetos de la memoria en el destierro: El presente del pasado**. 2013. Tesis (Maestría en Hábitat) – Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/11977>. Acesso em: 27 nov. 2023.

SOARES, Helena de Barros. Produção de subjetividade pelas práticas do vestir no Brechó de Troca: novos campos para a psicologia social. **PSI UNISC**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 141-151, 2019. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/psi/article/view/12605>. Acesso em: 27 nov. 2023.

SOARES, Helena de Barros. A memória vestida toca a pele? Notas sobre roupas e psicanálise. In: ACOM, Ana Carolina; GRIPPA, Carolina Bouvie; BOSAK, Joana;

ALVES, Paulo Gabriel (org.). **Museus Portáteis e outras histórias da arte moda**. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2023. *E-book*. p. 49-55.

em:

<https://editora.unila.edu.br/edunila/catalog/view/133/166/541>. Acesso em: 13 nov. 2023.

SOUZA, Lucas Alberto. Autobiografia na arte contemporânea como descentralização do sujeito. **Missões** - Revista de Ciências Humanas e Sociais, [S. l.], v. 6, n. 4, p. 224-244, 2021.

Disponível em: [https://periodicos-](https://periodicos-aws.unipampa.edu.br/index.php/Missoes/article/view/106911?articlesBySameAuthorPage=4)

[aws.unipampa.edu.br/index.php/Missoes/article/view/106911?articlesBySameAuthorPage=4](https://periodicos-aws.unipampa.edu.br/index.php/Missoes/article/view/106911?articlesBySameAuthorPage=4).

Acesso em: 8 ago. 2023.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

TEIXEIRA, Alves Sérgio. A camisola do Dia e Seu divino Conteúdo. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 10, n. 22, p. 285-328, jul./dez. 2004. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ha/a/LpynTVwRfbKRnFmc4RVctHw/?lang=pt>. Acesso em: 27 nov. 2023.

TOSTES, Francielle Ribeiro; SANCHES, Maria Celeste de Fátima. O consumo da moda e a construção de identidade do adolescente. **Projetica**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 87-109, 2017. Disponível em:

<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/view/23456>. Acesso em: 10 de setembro de 2022.

VARGAS, Sandra. A força poética na memória dos objetos. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 425-434, 2018. Disponível em:

<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018425>. Acesso em: 4 fev. 2023.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2001.